

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TOUJOURS DÉJÀ TOMBÉ,
OU LE RYTHME COMME NŒUD DIFFÉRENTIEL
D'UN SPECTACLE INDISCIPLINAIRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ILYA KROUGLIKOV

MARS 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Frédéric Maurin, qui m'a attendu sans abandonner, de loin comme de près. Pour sa patience, sa contagieuse minutie et ses mots justes.

À Josette Féral, qui m'a rattrapé à la dérive ; sans elle ce mémoire n'aurait pas vu le jour. Pour sa sagesse, sa détermination enviable et son don de persuasion (qui valent bien un abonnement au chocolat).

À Jessie Mill, complice dans les bricolages, pour son inépuisable optimisme et des constellations surprenantes.

À Robert Reid, pour ses apparitions salutaires, sa confiance et l'esprit de rébellion partagé.

Aux interprètes et concepteurs de *Toujours déjà tombé*, qui ont osé l'aventure quitte à risquer leur coquille. Hugues, Mélanie, Xavier, Harmonie, Elsa, Florence, Sarah – et aussi Frank, Julien, Nancy, Elena : un bel équipage pour voyager de l'autre côté du miroir.

À Marion Bec, pour la résidence aux quatre fromages.

À ma mère, Tatiana Krouglikova, *last but not least* ; on ne grandit jamais assez...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	
INDISCIPLINE	1
CHAPITRE I	
ENTRE LES CASES, ENTRE LES ARTS	11
1.1 Au pays du miroir	12
1.1.1 Glissements à travers l'échiquier	13
1.1.2 <i>Toujours déjà tombé</i> en relais	15
1.2 Modes d'interaction entre les arts	16
1.2.1 Entre séparation et fusion	18
1.2.2 De la communauté à l'éloignement	19
1.2.3 La différence	21
1.2.4 L'« effrangement »	24
1.3 La partition	26
1.3.1 Le modèle musical	27
1.3.2 Expérimentations	30
1.3.3 Partition dans <i>Toujours déjà tombé</i>	32
1.3.4 Dramaturgie et genèse des formes	34
CHAPITRE II	
RYTHMES SINGULIERS, RYTHME PLURIEL	36
2.1 Rythmes singuliers : approches et définitions	37
2.1.1 Premières définitions	39
2.1.2 Rythme, sens, sujet	41
2.1.3 Et... Boum, des points remarquables	46

2.2 Rythme pluriel : perception et interactions	50
2.2.1 La perception	51
2.2.2 Polyrythmie	57
2.2.3 Correspondances et composition	59
CHAPITRE III	
HUMPTY DUMPTY ET LES SENS DU TEMPS.....	62
3.1 Polysémie et problèmes de sens.....	62
3.1.1 Humpty Dumpty, maître du langage.....	63
3.1.2 La chute.....	66
3.2 Le temps de la scène.....	69
3.2.1 Le temps du « toujours déjà »	70
3.2.2 Le thé des fous.....	73
3.2.3 Parenthèses.....	76
CONCLUSION	
DÉNOUER LES TENSIONS	79
APPENDICE A	
LISTE DES EXTRAITS VIDÉO	85
APPENDICE B	
CARTE HEURISTIQUE	86
APPENDICE C	
PARTITIONS DANS <i>TOUJOURS DÉJÀ TOMBÉ</i>	87
APPENDICE D	
SPECTACLES DU CORPUS	90
APPENDICE E	
<i>TOUJOURS DÉJÀ TOMBÉ</i>	92
RÉFÉRENCES	96

RÉSUMÉ

La scène contemporaine privilégie de plus en plus une approche indisciplinaire en résonance avec une réalité fragmentaire. Elle produit des œuvres hybrides dont ce mémoire cherche à identifier les rouages à travers l'idée d'un nœud rythmique formé par des forces d'attraction et de répulsion. Ce nœud est un élément essentiel à la structure, à la cohérence et à la cohésion du spectacle. Dans un premier temps, un aperçu des modes d'interaction entre les arts, de la séparation à la fusion, permet de déterminer les enjeux de leur coexistence. S'en dégage, par une analogie musicale, la notion de partition capable d'organiser de façon dynamique les diverses composantes de l'œuvre. La réflexion se prête ensuite à une étude du phénomène rythmique. Au terme d'un survol des définitions et des éléments fondamentaux, le rythme s'impose comme modalité de correspondance et de composition. Principe structurant, il organise le temps de l'œuvre en le dotant de sens. Agent de perception, le rythme s'avère aussi inséparable du sujet qui l'articule.

Le mémoire est ponctué par des renvois au volet pratique de cette recherche, un essai scénique intitulé *Toujours déjà tombé*. La dramaturgie de cette « conférence indisciplinée » s'est appuyée sur *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll (et son écho critique, *Logique du sens* de Gilles Deleuze). À la fois maître et victime des mots, coincé dans la ritournelle de sa comptine, Humpty Dumpty est emblématique de l'expérience – il est « toujours déjà tombé ». La polysémie caractéristique du personnage permet de réfléchir au sens du discours, notamment celui de la conférence. Le destin tout tracé du célèbre œuf est l'occasion de revenir à la question du temps, cette fois dans un rapport plus étroit à la scène.

MOTS-CLÉS : rythme, interdisciplinaire, théâtre, spectacle, Humpty Dumpty, partition.

Il vaut mieux ne pas être trop pressé, si on
veut savoir quelque chose du rythme.

Henri Meschonnic

INTRODUCTION

INDISCIPLINE

Les œuvres hybrides ont du mal à trouver leur place dans la nomenclature du spectacle vivant. Elles sont multi-, pluri-, trans-, interdisciplinaires, voire simplement indisciplinées. Si les préfixes *multi* et *pluri* mettent l'accent sur la dimension quantitative, *trans* et *inter* soulignent surtout « l'espace médiateur » du dialogue¹ (Loubier, 2001, p. 25). Or, qu'est-ce qu'une discipline en art ? Instruction, enseignement, obéissance², le terme désigne également une branche de la connaissance. La notion de discipline artistique se résume ainsi grossièrement à un savoir-faire transmissible d'un maître à un disciple. La contrainte de formation renvoie à un contexte institutionnel : le mot « sent l'école », remarque Jean-François Peyret (2008, p. 95). De plus, afin d'être partagé, ce savoir-faire doit se ranger dans un ensemble de codes et de règles. Une discipline artistique peut donc difficilement muter vers d'autres formes ; l'hybride ne peut être discipliné.

Pour remédier aux faiblesses de l'approche disciplinaire, Marie-Christine Lesage propose la notion d'« interartistique » qui s'appliquerait à la fois à la démarche (pour qualifier le processus de création) et au résultat, l'œuvre polymorphe. Son article « L'interartistique : une dynamique de la complexité » (Lesage, 2008a) présente une analyse rigoureuse des enjeux et de la terminologie de la scène hybride. Par ailleurs, la notion d'indiscipline retenue

¹ Le préfixe *inter* renvoie à la fois à un espace partagé – une intersection – et à un espace neutre, contigu mais distinct de ses voisins. Pour une analyse méthodique de tous ses sens, voir Éric Méchoulan, « L'intermédialité : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, no 1, p. 9-27, 2003.

² Du latin *disciplina*, le terme a d'abord été adopté comme « punition, ravage, douleur » par l'ancien français (1080). Il désignait aussi le fouet de mortification : Molière menace d'ailleurs d'administrer des coups de discipline à son Tartuffe (« Laurent, serrez ma haire avec ma discipline », III:2).

dans le cadre de ce mémoire a l'avantage de rejeter les repères d'une catégorisation quelconque. Contrairement à l'interartistique, l'indiscipline n'esquive pas la clause disciplinaire, mais s'oppose à elle dans un esprit de rébellion. Insoumise et inclassable, l'indiscipline ne se réduit pourtant pas à une dé-définition (une définition par la négative). Sa révolte se veut constructive, notamment à travers l'importation de ce qui se fait ailleurs, dans les territoires artistiques adjacents³ : là où la discipline cherche à délimiter, son antipode veut déborder et élargir. (Voir fig. B.1)

Dans une réflexion sur l'émergence de nouvelles formes en danse contemporaine, « Désobéissance et bricolage », Laurent Goumarre évoque la naissance de Pinocchio, dont la bouche, à peine achevée, rit déjà de son créateur et lui tire la langue : « pas encore terminé et déjà tu commences de manquer de respect à ton père », lui reproche celui-ci (in Goumarre, 2003, p. 18). L'irrespect, l'insolence, la transgression marquent aussi les formes indisciplinaires. Ces attitudes témoignent d'une résistance allant parfois jusqu'à la crise, une crise d'adolescence dans le cas de Pinocchio. En rejetant les modèles établis, la désobéissance stimule une recherche d'alternatives sur le mode de la recomposition et du montage. En effet, l'artiste indisciplinaire est toujours un peu bricoleur⁴ :

[Il] improvise sans mode d'emploi ni recette. C'est quelqu'un sans discipline. En fait, ce qui caractérise le mieux le bricoleur c'est l'*indisciplinarité*, une tactique échappatoire qui s'applique à trouver une solution hors champ ou du moins à croire qu'une telle possibilité existe. (Dubois, 2001, p. 51)

³ « Refuser les règles en vigueur (sans pour autant les nier) en y injectant des modalités et pratiques provenant d'autres champs artistiques – la danse, la performance, le concert, les arts plastiques, l'image animée, le cirque, les marionnettes, » écrit Bruno Tackels (2009, p. 63). Refuser sans nier implique une démarche structurée : sans discipline(s), point d'indiscipline !

⁴ Selon Claude Lévi-Strauss, la pensée bricoleuse procède par analogie et « élabor[e] des ensembles structurés » en « utilisant des résidus et des débris d'événements : "odds and ends", dirait l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société » (*La Pensée sauvage*, 1962, Paris, Plon, p. 32).

Entre les mains du bricoleur, les croisements sont circonstanciels ; le bricolage relève du cas par cas. De même, l'indiscipline est en quelque sorte toujours conjoncturelle. En refusant toute affiliation disciplinaire, elle ne peut pas aspirer à la transmission. Sa définition est donc d'emblée privée de stabilité sémantique : impossible à transmettre, elle est vouée à l'errance. Si l'indiscipline s'enseignait (et s'apprenait), elle deviendrait une discipline parmi d'autres.

L'approche indisciplinaire semble particulièrement adéquate à la réalité fragmentaire de la société occidentale des dernières décennies. La scène contemporaine succombe à l'hybride, au point où l'affirmation se passe d'exemples. Le théâtre emprunte désormais sans hésitation à la musique, à la danse, au cirque, aux nouveaux médias. C'est l'endroit privilégié du mélange :

[L]a scène [est] le lieu de convocations, concertations, unions, fusions, ajustements, entretiens à distance, communications, montages, interactions, de tous les arts qui collaborent à l'œuvre commune, en se transformant ou non, en visant une création de type homogène ou dissonant, en rupture. (Picon-Vallin, 2001, p. 104)

Le théâtre indisciplinaire répond à une volonté d'explorer des « zones de coexistence » entre les arts. Qu'il procède par enchevêtrements, courts-circuits, recyclages ou détournements, ce théâtre de « l'impureté » (Scarpetta, 1985) adopte souvent d'autres modes de composition, d'autres paradigmes que le genre dramatique traditionnel, théâtre « pur » s'il en est. Il se présente comme un art de l'hétérogénéité faisant appel à une perception morcelée. L'activité de synthèse s'effectue alors du côté du spectateur.

L'hybridité envahit les arts vivants ; elle devient aussi une tendance forte. En été 2009, la revue *Mouvement* publie un dossier dont le titre résonne tel un manifeste, « Merde à l'indiscipline ! » Dans l'éditorial, Jean-Marc Adolphe et David Sanson expliquent :

En appelant cette revue « l'indisciplinaire des arts vivants », nous voulions essentiellement manifester une curiosité en éveil, ouverte à tous les champs de la création contemporaine. Que les œuvres qui, ces dernières années, ont prioritairement retenu notre attention, aient été « hybrides », c'est tout simplement qu'elles nous semblaient plus particulièrement répondre à une question complexe, dont la lecture ne saurait être linéaire. [...] Mais de cette « indiscipline » esthétique, nous ne voulons faire une chapelle : ce n'est pas nécessairement parce qu'une œuvre mélange vidéo,

danse, texte, musique, nouvelles technologies, etc., qu'elle est géniale ou tout simplement productrice de sens. (Adolphe et Sanson, 2009)

En effet, devant la multiplication de propositions où la rencontre des arts relève davantage d'un effet de mode que d'une exigence proprement artistique, l'« indiscipline » n'est pas garante de richesse. Car « c'est bien au cœur de la démarche créatrice et au plus profond de l'œuvre (dans sa structure interne) que doivent s'affirmer la nécessité et la pertinence de ces dialogues/échanges entre les arts. » (Lachaud, 1999, p. 11)

Au-delà d'une juxtaposition des pratiques, la rencontre des arts implique des correspondances au sein de l'œuvre. Dans une alliance féconde, les composantes artistiques s'associent par nécessité, mais sans perdre leurs spécificités respectives. Des définitions et des codes divergents s'affrontent inévitablement à la recherche d'un dénominateur commun, d'un élément fédérateur. Cheville ouvrière d'une œuvre indisciplinaire, cet élément permettrait d'organiser les interactions en une structure cohérente où les différences produiraient des tensions constructives. Ainsi, le rythme agirait comme nœud différentiel du spectacle indisciplinaire.

Avant de développer cette hypothèse davantage, il faut bien sûr circonscrire les termes. Quels sont au juste les défis de l'indisciplinarité ? Pourquoi un nœud « différentiel » ? Et, surtout, comment définir le rythme, dans la mesure où il s'agit d'une notion tentaculaire dont les acceptions divergent même à l'intérieur de chacune des pratiques artistiques ? Dans cette optique, est-il possible de trouver une définition opératoire à même de rendre compte des variations sémantiques du terme (en musique, en danse, en poésie, etc.) ? Au théâtre comme en musique, le rythme est souvent réduit aux changements de tempo, au débit, à la mesure. Pourtant, il marque la dynamique entière de l'œuvre en orchestrant l'ensemble de ses éléments. Usant de l'harmonie et du contrepoint, le rythme contribue à articuler les tensions engendrées dans l'interaction entre les arts. En ce sens, il s'approche en effet de la vocation du nœud.

Le « nœud différentiel » est cependant une expression inusitée en études des arts, à l'exception notable de quelques articles de Lesage qui parle tantôt d'une « dynamique relationnelle et différentielle » (2008a, p. 21), tantôt des

« nœuds de relations-écarts » (p. 25), voire des « nouages différentiels » (2008b, p. 136). S'en dégage l'idée d'une tension dynamique dans une toile d'araignée, d'un entrelacement de composantes qui maintiennent une certaine indépendance. Les lignes de tension sont différentielles, explique Lesage, « dans la mesure où regard et sonorité travaillent sur des plans connexes mais séparés » (p. 135). Si le nœud assure une liaison et, par extension, des transitions et des correspondances, son caractère différentiel préserve les différences. La relation relève d'une fédération, non pas d'une assimilation.

Peu d'ouvrages publiés à ce jour traitent en profondeur du rythme au théâtre. Le rythme est toutefois l'objet de nombreuses réflexions en poésie, en musique, en philosophie. Le linguiste Henri Meschonnic en fait ainsi une théorie du discours, alors que Gilles Deleuze l'élève au rang d'« une puissance vitale » (1981, p. 31) qui s'affirme à travers la répétition et la différence. Les idées de l'un comme de l'autre franchissent les barrières disciplinaires et alimentent notre étude, prolongement réflexif du volet pratique de ce mémoire.

Nos recherches sur le rythme au carrefour des arts ont abouti à une « conférence indisciplinée » bricolée à partir de réflexions et d'exercices scéniques. Articulés par un « faux » conférencier (joué par un acteur), les propos de la conférence se trouvent illustrés, appuyés, déplacés ou contredits par l'action de six interprètes venant du théâtre, du cirque, de la danse et de la musique. Sous l'intitulé *Toujours déjà tombé* (TDT dans le texte), cette présentation réunit des « invités », pour reprendre le terme de Peyret (2008), qui élargissent, chacun à sa manière, les territoires connus de l'habitude. Dans le partage des savoir-faire, l'expérience commune conduit ici à une déterritorialisation individuelle. Par ailleurs, une série de laboratoires d'exploration en amont des répétitions de TDT a permis de confronter la pensée à la pratique afin de compléter et de nuancer l'une et l'autre. Nos tentatives de définition se sont frottées à la réalité dont les contraintes ont mis à l'épreuve, voire parfois tourné en dérision certaines prémisses théoriques.

En passant par la scène, la réflexion se heurte à l'imprévu. C'est un des intérêts de la rencontre entre le savoir et sa mise en jeu proposée par la

conférence-performance. Ce n'est pas un choix qui cherche à évacuer la représentation publique ou le travail de répétition, mais une solution adaptée au caractère expérimental de la démarche. La conférence-performance tend à rendre justice aux étapes théoriques de la recherche (hypothèses, définitions) et à exposer un chantier plutôt qu'un résultat. En assumant son caractère performatif, elle revendique un statut voisin de la création. De plus, la conférence-performance soulève nécessairement la question de l'effraction du réel dans la représentation (ou vice versa). Quelle est la part de vérité dans une conférence livrée par des performers ? Certains exemples de la dernière décennie, affiliés surtout à la danse, fournissent des pistes de réponse : mentionnons *Relation publique* (2002), une fausse conférence de presse imaginée par Caterina Sagna ; l'exposé performatif de la théoricienne Laurence Louppe dans *Dispositif 3.1* (2001) d'Alain Buffard ; ou encore *Tout ceci (n')est (pas) vrai* (2003) de Thierry Baë, un petit traité de l'histoire de la danse (re)tracée à l'occasion.

Bien que TDT partage les caractéristiques d'une conférence-performance, il s'agit d'une forme plus théâtrale qui déborde le cadre performatif avec une trame narrative parallèle au discours du conférencier. La conférence devient l'objet d'une fabrique du savoir dont le fonctionnement se dévoile peu à peu au cours de la première partie de la présentation – jusqu'à ce qu'un bris fatal ne vienne rompre la procédure usuelle pour amener les participants à s'exprimer autrement. À travers une multiplication de trames et d'épisodes scéniques, TDT révèle une structure fragmentaire qui obéit à une dramaturgie d'ensemble puisée en grande partie dans *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass*, TLG dans le texte). Alors qu'aucun élément du récit ne participe tel quel à la conférence, l'imagination, l'humour et la logique impeccable de son auteur ont beaucoup alimenté les rouages de la création.

Suite au succès des aventures d'Alice au pays des merveilles, Carroll décide d'envoyer son héroïne dans un nouveau voyage, cette fois de l'autre côté du miroir. Les personnages qu'elle y croise sont certes farfelus, mais souvent familiers au public victorien, car leurs origines remontent au folklore anglais. Les conflits et les dilemmes auxquels sont confrontés Humpty Dumpty, Tweedledee

et Tweedledum, le Lion et la Licorne viennent tout droit des comptines traditionnelles. Carroll anime et complète le parcours de ces créatures sans les dérober à l'histoire. De plus, *De l'autre côté du miroir* est un terrain de jeu où l'auteur éprouve les codes du langage, jusqu'à les réinventer dans le Jabberwocky. Noué sur des rimes, des ricochets et des quiproquos, le texte de Carroll est à la fois musical et théâtral dans ses procédés narratifs.

Autant la réflexion théorique que le travail de laboratoire préalables à TDT se sont nourris de diverses œuvres de la scène contemporaine, de la danse-théâtre à l'installation, du théâtre musical à la conférence-performance. Afin d'éviter l'éparpillement, nous ne retenons que trois inspirations majeures : *Foi* (2003) de Sidi Larbi Cherkaoui, *Basso ostinato* (2006) de Caterina Sagna et *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels. Chacun de ces créateurs mériterait une étude approfondie, tant leur pratique est riche et stimulante – mais tel n'est pas l'objet de ce mémoire. Seuls quelques exemples ponctuels viendront appuyer nos propositions.

Chorégraphe et danseur belge issu des Ballets C. de la B., Sidi Larbi Cherkaoui développe assez rapidement, sinon une signature, au moins une approche de la création qui lui vaut une renommée internationale. D'une façon ou d'une autre, ses spectacles traitent des différences – de race, d'appartenance, de croyance, d'âge – et de leur dialogue. Il travaille avec des interprètes qui viennent des contextes sociaux-culturels variés. Les rapports à l'identité et à l'héritage sont donc au cœur de sa démarche. La personnalité, la spécificité, mais aussi l'expertise artistique de chacun contribuent à tisser des liens inusités : parmi les collaborations de Cherkaoui des quatre dernières années figurent, par exemple, un ensemble vocal de polyphonies corses (*Apocrifu*, 2007), un groupe de moines Shaolin (*Sutra*, 2008), une danseuse de flamenco (María Pagés, dans *Dunas*, 2009) et une danseuse indienne de kuchipudi (Shantala Shivalingappa dans *Play*, 2010). De toute évidence, le défi de la différence est cher au chorégraphe. La place de chacun est taillée sur mesure. Et la rencontre des arts, comme celle des interprètes, se passe dans le respect de leurs particularités.

Foi, qui ouvre une trilogie⁵ sur la quête de soi et de dieu, est un lieu d'échanges et de dialogue où la danse contemporaine se mêle aux gestes quotidiens, les anecdotes personnelles aux citations bibliques, les annonces à l'interphone aux chants médiévaux. La présence de l'ensemble vocal et instrumental *Capilla Flamenca*, sur scène tout au long de la représentation, assure un équilibre entre le geste et la musique. Au-delà d'une alliance heureuse des pratiques, leur interaction est porteuse de sens. Elle interroge la norme et donne une profondeur aux images de la joie, de l'amour et de la guerre.

Le travail de Caterina Sagna s'inscrit, pour sa part, en filiation avec la danse-théâtre de Pina Bausch. Depuis une dizaine d'années, la chorégraphe d'origine italienne se consacre à l'indiscipline artistique qui questionne sans cesse la place de la danse et ses modes de représentation. Avec *Relation publique*, « une opération en équilibre entre une conférence-spectacle, une répétition ouverte et un débat public » (programme du spectacle), Sagna touche à la conférence-performance. Malgré les efforts d'une modératrice hors pair (Viviane De Muynck), la « dérision consentie » (Adolphe, 2003) renverse peu à peu l'équilibre annoncé pour dévoiler les coulisses de la création. À travers l'ironie critique de la chorégraphe, *Relation publique* est une réflexion sur le rapport de l'œuvre au monde : le public, les producteurs, la presse.

Dans *Basso ostinato*, c'est la figure du danseur qui se retrouve dans le vif du sujet. Sagna décline un dialogue quotidien dans une suite de variations où paroles et gestes se complètent, se remplacent, puis s'estompent au fil du temps. La structure de *Basso ostinato* est proprement musicale, fidèle à son titre : la basse obstinée (ou contrainte) désigne la répétition continue d'un court motif du début à la fin de la composition. Pourtant, ici, la répétition dénature ; le même revient chaque fois autrement.

La musique est par ailleurs le domaine de prédilection de Heiner Goebbels. Il est déjà un compositeur confirmé au moment d'aborder la création à titre de metteur en scène. Concerts scéniques, *Hörstücke*, œuvres de théâtre musical,

⁵ Avec *Myth* en 2007, puis *BABEL (words)* en 2010.

ses réalisations engagent une « réflexion sur l'autonomie de la musique face aux arts de la scène » (Bomy, 2011, p. 2). Cela dit, les inspirations du créateur allemand sont souvent littéraires (mais jamais dramatiques). Sa volonté d'explorer les rapports entre texte et musique passe par la multiplicité et la juxtaposition, la fragmentation et le collage, des procédés sans doute consolidés au fil de sa longue collaboration avec Heiner Müller⁶.

Goebbels utilise un large éventail de moyens d'expression artistique. Avec *Stifters Dinge*, il convoque à la fois la littérature, la musique, la peinture et le théâtre, bien que l'expérience se passe d'interprètes en chair et en os. Comme dans ses œuvres antérieures, une confrontation entre différentes pratiques artistiques conduit ici à une composition inusitée qui défie la classification. Des projections, de l'eau, des pianos mécaniques, mais aussi un concerto de Bach et des chants indiens de Colombie se retrouvent réunis à l'occasion d'un inventaire poétique des « choses » (*Dinge*) d'Adalbert Stifter, un écrivain autrichien du XIXe siècle. En l'absence d'acteurs, c'est un paysage musical mouvant qui entraîne le spectateur à travers des descriptions de la nature qui, dans un dialogue inattendu, se mêlent tantôt à la voix de Claude Lévi-Strauss, tantôt à celle de Malcolm X.

À travers quelques exemples de TDT et des spectacles du corpus, le premier chapitre cherche à explorer les modes d'interaction entre les arts en questionnant les enjeux de leur rencontre. Comprendre la nécessité artistique du mélange permet de situer la problématique du rythme dans son contexte. Le second chapitre se prête par conséquent à une étude du phénomène rythmique, avec un survol des définitions et des composantes fondamentales qui permet de développer l'idée du rythme comme modalité de correspondance et de composition. Dans sa fonction structurante, le rythme organise le temps de l'œuvre pour le spectateur. Il s'avère donc porteur de sens et, à ce titre, inséparable du sujet qui l'articule. C'est à travers la figure de Humpty Dumpty du pays du miroir que les questions de sens et de temps de la scène se font écho

⁶ Voir Heiner Goebbels, « Le texte comme paysage », in *De la différence des arts*, dir. par Jean Lauxerois et Peter Szendy, Paris, L'Harmattan, p. 187-197.

dans le dernier chapitre. À la fois maître et victime des mots, pris dans sa comptine, Humpty Dumpty est emblématique de TDT : c'est lui qui a le malheur d'être « toujours déjà tombé ».

CHAPITRE I

ENTRE LES CASES, ENTRE LES ARTS

Une tout autre logique est ici requise : capable de penser un rassemblement disjonctif des langages mobilisés, une polyphonie hétérogène, une esthétique de "catastrophe" (au sens mathématique), une "réunion non synthétique" – fonctionnant par articulation de codes et de vitesses différents, ruptures, déplacements d'intensité, déconstruction des ensembles, déflagrations, transferts d'énergie d'un registre à l'autre.

Guy Scarpetta, *L'impureté*

La rencontre des arts implique naturellement des différences – des disciplines, des pratiques, des catégories –, et donc des frontières. Des frontières qui protègent et délimitent, à la fois nécessaires et dangereuses : trop souples, elles mènent au chaos ; trop rigides, elles figent le mouvement essentiel à tout concept vivant. Les deux extrêmes sont à éviter afin d'assurer une évolution équilibrée des formes circonscrites par ces frontières. Par extension, le raisonnement s'applique aux définitions ; définir est aussi fixer des limites. Parler de l'art sans mentionner les spécificités des pratiques restreint la réflexion aux généralités ontologiques et essentialistes. D'autre part, une nomenclature trop fragmentaire est condamnée à la technicité, à un manque de recul et de profondeur. Le juste milieu est fuyant, toujours, mais il mérite la quête.

« Nous sommes dans une culture de catégorisation, écrit Cherkaoui. Pourtant il suffit de déplacer légèrement ces cloisons, de les élargir ou de les resserrer, pour créer ainsi des espaces mieux définis, plus justes. » (2006, p. 18) Les vraies frontières entre les arts sont poreuses et mouvantes. Elles tiennent à plusieurs facteurs, notamment aux conventions culturelles et sociales ancrées dans l'histoire. En ce sens, elles relèvent de la construction, voire de l'artifice. La répartition des tâches entre les Muses n'aurait pas fait l'unanimité aujourd'hui. En

effet, les catégories de la Grèce antique ne sont plus les nôtres. Pour reprendre l'analogie de Franck Bauchard, les territoires artistiques s'apparentent aux territoires géopolitiques dont les frontières sont constamment remises en question (2003, p. 137).

Comment rendre compte de pratiques artistiques dont les paramètres ne cessent d'évoluer ? L'approximation reste inévitable mais féconde : « Les dénominations sont à prendre comme des approximations riches de sens, non comme des catégories rigides ; elles ouvrent à la discussion [...] » (Boucris, 2004, p. 149). En outre, nommer une chose ne suffit pas à la définir, encore moins à l'analyser – sinon Alice n'aurait pas eu de mal à déchiffrer Jabberwocky, ce grand mystère du pays du miroir dont seul Humpty Dumpty est capable de saisir les nuances.

1.1 Au pays du miroir

And certainly the glass was beginning to melt
away, just like a bright silvery mist.

Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass*

Les jeux de mots et les paradoxes de langage abondants chez Carroll présentent un défi de taille pour quiconque y cherche un (ou des) sens. Même un lecteur averti s'y perd parfois. Et ce n'est pas un hasard si Gilles Deleuze trouve le terrain suffisamment fertile et complexe pour camper sa *Logique du sens* de l'autre côté du miroir. Le non-sens remplace mais n'abolit pas le sens. Tel un reflet dans le miroir, il est « à la fois ce qui n'a pas de sens, mais qui, comme tel, s'oppose à l'absence de sens en opérant la donation de sens. » (Deleuze, 1969, p. 89)

Si Carroll est un virtuose du non-sens, sa prose et ses vers sauvent toutefois les apparences : vus de près, ils sont intelligibles et cohérents. La logique qui régit les relations entre les éléments du récit est souvent impeccable. Pourtant, elle trompe nos habitudes de pensée. Le lecteur des aventures d'Alice reconnaît des objets familiers, mais leur usage sort de l'ordinaire. L'exploit de

Carroll consiste précisément à dévier les choses de leurs trajectoires convenues pour trouver le sens du non-sens. C'est le propre du paradoxe qui « détruit le bon sens comme sens unique, mais ensuite [...] détruit le sens commun comme assignation d'identités fixes » (Deleuze, 1969, p. 12).

Si le *bon sens* est imposition d'une direction et d'un sens fixe (qui est le "bon"), le paradoxe, lui, souligne le caractère *bidirectionnel* de la ligne de sens, comme possibilité d'aller dans deux sens (opposés) à la fois. (Tomiche, 2002, p. 2).

Or, comment Carroll fait-il pour trouver des résonances entre des éléments par ailleurs disparates ? Comment se retrouver dans le paradoxe ? L'échiquier du miroir est muni d'un mode d'emploi, incluant un code de conduite et des lois physiques particulières. Il est certes fantaisiste, mais toujours conséquent, jusqu'à renverser les mondes en projetant Alice dans le rêve du Roi Rouge. Peut-on transposer l'expérience de l'échiquier sur une scène hybride ? Croisant les moyens d'expression – la musique, le mouvement, la parole, le chant, la sculpture, etc. –, comment redéfinir leurs fonctions pour dépasser le sens attendu ?

1.1.1 Glissements à travers l'échiquier

Le pays du miroir est habité et animé par des personnages des plus improbables. Ils n'appartiennent ni à la même famille ni à la même comptine. Alice découvre ainsi plusieurs univers différents au cours de son voyage où les changements de décors sont fréquents et parfois surprenants. Comment Carroll arrive-t-il à enchaîner les épisodes qui ont a priori très peu en commun ? Car les ponts entre les cases ne sont que des faux-semblants. Si les transitions obéissent souvent à des lois imaginaires, elles n'en sont pas moins efficaces pour rapprocher la petite fille de la couronne.

Alice flotte et glisse à travers des métamorphoses : la barbe du Bouc fond (*melt[s] away*) entre ses mains pour nous transporter dans un jardin ; la Reine Blanche se transforme en Brebis – « Much be-etter ! Be-etter ! Be-e-etter ! Be-

e-ehh !¹ » – tricotant désormais dans une boutique ; puis, ses aiguilles deviennent des rames, tout d'un coup dans une barque². Enfin, l'œuf que la petite fille achète à la Brebis grandit pour révéler nul autre que Humpty Dumpty, le grand équilibriste sur son mur. La métamorphose de visages et d'objets entraîne aussi, presque incidemment, des changements de décor d'une scène à l'autre. La forêt s'éparpille en « choses » fuyantes étalées sur les rayons de la boutique qui, à leur tour, redeviennent arbres quand Alice s'avance pour récupérer son œuf.

Alors qu'ils transportent le lecteur au risque de l'égarer, ces glissements assurent la fluidité du récit dans *De l'autre côté du miroir*. Le jeu des cases surprend, mais ne déroute pas : il a un sens, bien que celui-ci soit réfractaire au bon vieux *common sense*, qui est la chose du monde la mieux partagée. Hélène Cixous parle d'un enchaînement d'actions qui subsiste à la logique, d'une « chaîne narrative, dont la succession est ordonnée, non point par quelque nécessité de sens ou d'action, mais par un mécanisme répétitif d'apparition-disparition » (1971, p. 14). Le sens de la lecture serait donc indiqué par la cadence, l'alternance des glissements, aussi inattendus et absurdes soient-ils. Comme si les changements de tableaux battaient le pouls de l'aventure, ponctuant le rêve d'Alice. La cohésion du texte repose ainsi sur des modulations agogiques qui modifient le temps en l'accélérant ou en le ralentissant. Le non-sens de certains passages est atténué par les modalités de leur enchaînement :

[M]ême si au niveau du récit ou du discours ou de la simple péripétie la causalité est escamotée, son escamotage est escamoté par la simple vitesse des échanges et de déplacements qui donne l'illusion d'une telle continuité. Une lecture ralentie disloquerait l'ensemble [...] (Cixous, 1971, p. 16).

¹ « She looked at the Queen, who seemed to have suddenly wrapped herself up in wool. Alice rubbed her eyes, and looked again. [...] Was she in a shop ? And was that really – was it really a sheep that was sitting on the other side of the counter ? » (TLG, p. 47)

² « "Can you row ?" the Sheep asked, handing her a pair of knitting-needles as she spoke. / -"Yes, a little – but not on land – and not with needles –" Alice was beginning to say, when suddenly the needles turned into oars in her hands, and she found they were in a little boat, gliding along between banks : so there was nothing for it but to do her best. » (TLG, p. 48-49)

En effet, le lecteur ne se demande pas pourquoi Alice se retrouve tout d'un coup dans une barque avec la Brebis, ou comment l'œuf de la boutique devient-il Humpty Dumpty. Ces questions semblent superflues dans un contexte où des événements hors du commun se succèdent à toute allure. Il en serait autrement si les transformations étaient rares ou ponctuelles. La vitesse des changements a donc une influence décisive sur le déroulement de l'histoire. Alice a d'ailleurs rarement le temps de saisir les métamorphoses de son entourage.

1.1.2 *Toujours déjà tombé* en relais

Dans une œuvre hybride, l'itinéraire du spectateur dépend, entre autres, des passages entre les arts, comparables aux glissements narratifs qui ne cessent de surprendre Alice dans sa traversée. Les arts sont certes des modalités d'expression, mais aussi des éléments de construction dont l'assemblage détermine la réception. Comme à la lecture du texte de Carroll, l'ordre, la vitesse et la fréquence des passages ont le potentiel de transformer le sens de l'œuvre. Or, quelle est la nature exacte de ces moments privilégiés où les arts se passent le relais ? Comment s'opère le transfert ?

Dans TDT, ces transferts adoptent notamment deux modes distincts : le glissement et la simultanéité. Le premier relève d'un relais, lorsqu'un thème ou un motif provoque la rencontre des arts. Au début de la conférence, alors que la présentation simultanée et chaotique des artistes est subitement suspendue, les interprètes reviennent dans leurs cases respectives pour entamer chacun une histoire (16'19). Assez rapidement, les discours se confondent, d'abord en une matière sonore, puis en un chœur de souffles (19'13) ; les corps se déplacent à l'intérieur d'un rectangle de lumière, de plus en plus petit, dans une sorte de mouvement brownien. Le mouvement se substitue à la parole avant de céder au souffle dans une répartition qui, moyennant quelques précautions, pourrait se réclamer respectivement du théâtre, de la danse et de la musique.

Le glissement opère souvent à travers un point de fuite, un élément scénique précis dont la vocation change en cours de route. Le tricot de la Brebis de l'autre côté du miroir est un point de fuite saillant : en un clin d'œil, ses

aiguilles deviennent une paire de rames, et la boutique se fond entre deux rives. De même, lors de la scène du thé dans TDT, ce sont les tintements de cuillères sur les tasses qui permettent le relais. En effet, les quatre convives sont encore plongés dans une cérémonie théâtrale quand, peu à peu, leurs coups de cuillères distraits amorcent une sonate (42'42), musique reprise aussitôt par la flûte et le hautbois. Plus loin, à la fin de TDT, un glissement entre le discours et le chant vient donner des airs de jazz à la salve de questions adressées au chercheur (1:04'45, fig. E.7). Le passage n'est pas sans rappeler la musicalisation de la Reine Blanche : « Much be-etter ! Be-etter ! Be-e-etter ! Be-e-ehh ! »

Le mode de la simultanété, quant à lui, se passe d'interactions apparentes entre les arts. C'est le cas, par exemple, de l'« exposition » au début de la présentation, lorsque le conférencier et les interprètes s'exécutent dans leurs cases respectives (13'53, fig. E.2). Les parcours – du théâtre, de la danse, du chant, de la musique, du cirque – évoluent en parallèle, séparément, avant de s'accorder sur le décompte « Et... Boum ! » fédérateur. Il s'agit d'une attitude de reconnaissance où les arts dialoguent à distance. Comme le glissement, la simultanété reflète un rapport, une disposition dont l'objectif demeure la cohérence du spectacle.

1.2 Modes d'interaction entre les arts

Le vent, c'est tous les vents.

Victor Hugo

La question du mélange des arts préoccupe plusieurs philosophes et praticiens éminents de la modernité, de Wagner à Nancy, en passant par Kandinsky, Adorno et Souriau. Les modalités de coexistence et la perméabilité des frontières entre les arts ne sont pas étrangères à la prolifération et à l'effritement des domaines artistiques. Reprenons l'interrogation de Jean-Luc Nancy sur la pluralité des Muses : pourquoi y a-t-il plusieurs arts, alors qu'un seul, l'ART en majuscules, aurait suffi pour désigner toute forme d'expression

artistique ? (1994). Car la complexité des rapports entre les arts découle notamment de cette pluralité.

Dans son essai fondateur « L'art et les arts », Theodor Adorno précise et nuance le rôle de l'art face à ses branches. Celui-ci n'est pas juste un « concept subsumant » qui rassemble les catégories artistiques, comme un genre rassemble ses espèces. Il évolue dans une dynamique complexe, à la fois contenu dans les arts – « l'art n'existe que dans les arts » (Adorno, 2002, p. 67) – et puisant à l'extérieur, dans la réalité qui devient le réceptacle des réalisations artistiques³. Adorno exclut une vision hermétique de l'art : « Il faut à l'art, pour qu'il devienne art, quelque chose qui lui est hétérogène. » (p. 54-55) En s'ouvrant sur le monde, l'art reste actuel, à l'écoute de son époque – et donc nécessaire.

Le mélange des arts – synthèse, mais aussi contamination, abrasion, enchevêtrement – renvoie à la naissance de catégories inédites dont la place dans la société est encore incertaine. Définir ces formes émergentes est un exercice laborieux. Le choix des termes engage la responsabilité d'une définition non-limitative capable de rendre compte des enjeux relatifs aux divers modes d'interaction entre les arts. Il s'agit de déterminer les frontières et les moyens de les transgresser – sans tomber pour autant dans le flou d'une « dé-définition ». Nuance et précision sont de mise : les œuvres hybrides, débordant les conventions, appellent souvent un vocabulaire trop vaste et englobant.

³ Adorno évoque la métaphore structurelle de l'orchestre : « On peut, sans forcer, comparer le rapport de l'art aux arts et celui de l'orchestre, tel qu'il s'est formé historiquement, à ses instruments ; l'art est aussi peu le concept des arts que l'orchestre est le spectre des timbres. » (2002, p. 67) Étienne Souriau, pour sa part, propose de « [d]onner aux arts ce qui diffère, à l'art ce qui demeure » (1969, p. 25), faisant de l'art le tronc commun des arts. À première vue attirante, la formule est difficile à mettre en œuvre lorsqu'on en vient à chercher « ce qui demeure » au sein de la variété de manifestations artistiques contemporaines. L'art tiendrait à très peu de choses...

Mixte⁴, hybride⁵ et hétérogène sont parmi les termes les plus sollicités pour classer l'« inclassable ». Quel que soit le mot juste (si tant est qu'il y en ait un) pour désigner ces formes artistiques fuyantes, une notion capable d'évoluer avec son référent semble à propos. Ainsi, l'hétérogénéité est à considérer dans une perspective relationnelle où les paramètres en jeu sont dynamiques, même si leur mouvement s'étend sur des décennies⁶.

1.2.1 Entre séparation et fusion

Faisons certaines mises au point sur la désignation de spectacles « impurs », théâtre de l'hétérogénéité. Ce qu'on cherche à signaler n'est pas tant l'union des arts sur la scène mais, au contraire peut-être, les tensions, les frictions et la contamination issues de la rencontre. (TDT, 21'00)

Bien que Jean-Luc Nancy n'autorise aux arts « ni hiérarchie, ni autre taxinomie » (2000, p. 157), leurs interactions sont souvent soumises aux mêmes modalités. La simultanéité et le glissement évoqués pour TDT sont des exemples voisins. Les liens se font donc dans le temps (par relais) comme dans l'espace (par juxtaposition), tantôt en accord, tantôt dans la discorde. Selon le degré d'imbrication mutuelle, les rapports entre les pratiques artistiques vont du rapprochement à l'éloignement, jusqu'à la division, parfois en l'espace de quelques instants.

Que se passe-t-il au juste entre les arts ? Comment nommer les enjeux sans se perdre dans un système de références croisées ? Jean-Yves Bosseur, auteur d'une étude sur les équivalences structurelles entre musique et arts

⁴ C'est le premier terme à désigner les œuvres hors catégorie dans les arts vivants. Voir Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed-Means*, New York, RK, 1980.

⁵ Paul Valéry a su cerner toute l'anomalie de la rencontre hybride dans sa définition de l'homme d'affaires, « hybride du danseur et du calculateur » (in *Grand Robert*).

⁶ « [L]à où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles. » (Méchoulan, 2003, p. 11)

plastiques au XXe siècle, propose un modèle de classification basé sur trois axes d'intégration (Bosseur, 2006) :

(1) Imitation, analogie, parallélisme, métaphore. C'est notamment le principe de toute musique d'accompagnement, très répandue au cinéma où elle colle à l'image.

(2) Décalage, intervalle – qui unit et sépare à la fois. Bosseur renvoie à *Wozzeck* de Berg où le livret et la musique entretiennent un échange polyphonique (anticipation, mémoire).

(3) Indépendance, autonomie des moyens d'expression. Un axe relativement récent où les liens entre le sonore ou le visuel sont absents, du moins en apparence. C'est le cas, par exemple, dans le travail de Cage et Cunningham.

Le modèle de Bosseur s'applique par extension aux arts du spectacle où tous les croisements sont possibles. Or, les composantes en jeu se multiplient au contact de la scène. Les pages qui suivent tentent une synthèse, une classification parallèle qui reconnaît aux œuvres hybrides quatre modes d'interactions distincts entre les arts : l'éloignement, la différence (en relais ou par juxtaposition), l'« effrangement » et la communauté (Fig. B.1). Ces catégories se placent entre deux pôles : la séparation et la fusion. Dans leur extrême, les deux relèvent de l'utopie, de l'idéal plutôt que de la réalité. En effet, peut-on vraiment évacuer tout lien entre les arts ? Ou, au contraire, effacer leurs spécificités jusqu'à confondre musique, théâtre et danse ? Dans cette optique, les modes mitoyens – la différence et l'effrangement – sont plus délicats et riches de nuances. Sans prétention à l'exhaustivité, cette classification cherche à situer la dynamique relationnelle et différentielle dans un spectre de contextes indisciplinaires.

1.2.2 De la communauté à l'éloignement

La communauté des arts renvoie au rapport de coopération du *Gesamtkunstwerk* wagnérien qui suppose l'interdépendance, le « concours intelligible » des arts sous l'emprise du drame lyrique :

[A]ucun art isolé ne peut se révéler dans le drame au public commun et pour une complète intelligence, que par une communication collective avec les autres arts ; car l'intention de chaque genre d'art isolé n'est réalisée qu'avec le concours intelligible de tous les arts. (Wagner, *L'œuvre d'art de l'avenir* [1850], in Bablet, 1995, p. 25)

Le promoteur de l'œuvre d'art totale (ou commune, selon les traducteurs) parle aussi de la « ronde alternée » où les « les arts frères » – la musique, la danse et la poésie –, se relaient et se complètent. Le modèle est donc à la fois paritaire et hiérarchisé : les arts sont égaux entre eux, mais les choix du relais dans la ronde obéissent aux exigences du drame lyrique seul. La « totalisation » procède plutôt par adjonction que par amalgame indistinct. Adorno suggère les termes de « symbiose » ou d'« agglomérat » (1967, p. 49).

Fondamentale pour la conception du théâtre moderne, la pensée de Wagner a été maintes fois reprise et souvent mal interprétée. L'idée de la fusion des arts, par exemple, ce magma qui efface toute différence, contredit les échanges de la « ronde alternée ». La notion de synthèse, quant à elle, remonte aux commentaires d'Appia. Le metteur en scène suisse l'investit d'une hiérarchie qui commande des transformations dans les arts constitutifs (Picon-Vallin, 2001, p. 104). La synthèse suppose une interpénétration des arts.

À l'opposé du spectre se situe l'éloignement des arts, leur mode d'interaction minimale. Inspiré du montage, il renvoie à la « séparation des éléments » avancée par Bertolt Brecht dans les années 1930. Celui-ci défend une « collaboration à distance » : les arts se rassemblent et se distancient réciproquement⁷ (Brecht, 1978, par. 70, 74). L'entreprise commune n'enlève toutefois pas l'autonomie de chacun ; les limites entre les arts restent ici clairement définies. Il s'agit donc de deux ou plusieurs événements scéniques qui se produisent à travers des médiums différents (théâtre, musique, danse, peinture, etc.) sans relation apparente. C'est la catégorie d'indépendance que

⁷ Sa théorie se développe en réaction à « l'idée de "fusion des arts" qu'il croit saisir, comme beaucoup d'autres, dans le *Gesamtkunstwerk* et qui lui semble corrélative d'un pouvoir hypnotique sur le spectateur. » (Picon-Vallin, 2001, p. 104)

Bosseur illustre dans sa classification par les collaborations de Cage et Cunningham.

1.2.3 La différence

La différence des arts est un mode dérivé des principes de la composition développés par Vassily Kandinsky. Le peintre russe propose une combinaison dans la différenciation qui préserve l'intégrité de chaque art constituant. L'interaction se passe d'hierarchie et évite la fusion : les arts « parlent tous ensemble, mais chacun dans sa propre langue » (Kandinsky, 1998, p. 146). Ainsi, les arts s'approfondissent chacun en lui-même au contact les uns des autres. Comme dans la ronde de Wagner, ils alternent l'écoute et l'expression, cette fois dans une « réciprocité technique » exigé par l'ensemble (Adorno, 2002, p. 49).

Chaque art se place au premier plan quand lui – et précisément lui – peut dire ce qui est nécessaire en une seule minute de la façon la plus forte possible. Un autre, au même moment, ou bien est un arrière-fond favorable ou bien, s'il le faut, il peut se taire. (Kandinsky, 1998, p. 148)

La contamination des arts propre à la synthèse wagnérienne n'est ici ni une préoccupation, ni un résultat souhaitable : si Wagner héritait de la pensée romantique, Kandinsky reste tributaire du credo moderniste.

Quand les arts s'expriment « tous ensemble », chacun profite d'un moment privilégié pour déployer son plein potentiel. Le mode de la différence s'inscrit donc forcément dans la durée. Les pratiques artistiques peuvent partager l'espace-temps de la scène de deux façons : en série, dont les connexions se font par relais ; ou en parallèle, dans la juxtaposition des éléments. Dans la simultanéité ou en décalage, la configuration des arts s'apparente à la structure d'un atome. Les électrons autour du noyau sont certes interdépendants, mais ne se touchent jamais. Malgré la distance, la liaison est forte et indispensable. Pour reprendre Nancy, il s'agit d'un « rapport mutuel de proximité et d'exclusion, d'attraction et de répulsion » (2000, p. 157) qui fait évoluer les arts dans un climat d'émulation où « chacun initie tous les autres et les tient à l'écart de soi. » (Monnier et Nancy, 2005, p. 113)

La simultanéité des arts est récurrente dans le travail de Cherkaoui. Intimement liées, les pratiques convoquées se côtoient souvent dans un foisonnement d'actions et de symboles concomitant. Elles gardent pourtant leurs spécificités, voire leur espace singulier. Ainsi, les musiciens de *Foi*, par ailleurs très présents dans le spectacle, sont isolés des danseurs. Installés sur la passerelle côté jardin, ils maintiennent une distance et une frontière. Un dispositif similaire revient sur le plateau de *Myth*, le volet suivant de la trilogie. Dans les deux œuvres, le clivage physique est emblématique du rapport entre la musique et la danse dont la rencontre survient seulement dans la mise en regard. L'ambivalence de leur interaction atteint son comble dans la scène finale de *Foi* qui présente un archipel d'interprètes dispersés dans l'espace, les uns, debout, sur d'autres, couchés au sol (1'25:20). Ces îlots humains forment une communauté exemplaire, unie dans les différences. Deux musiciens s'immiscent parmi les corps au sol et tournent ensemble tout en jouant une chanson chinoise d'adieu. C'est alors qu'une interprète s'installe sur la poitrine du luthiste. Malgré la proximité, leur rapport est sans domination ; malgré l'entraide, une distance persiste.

À plusieurs reprises, la parole et le geste – la danse et le discours – évoluent ensemble, autonomes et à unis la fois. Ils entretiennent non pas un dialogue mais, pour reprendre Peyret, un « double monologue en hélice » à l'image de l'ADN (2008, p. 96). Cherkaoui s'intéresse beaucoup à la gestuelle quotidienne, inconsciente de son expressivité, qu'il reprend dans *Foi* avec des danseurs qui se font *alter ego* ou doublures des personnages parlants. À travers la reproduction mécanique d'une mimique « naturelle » au discours, ces binômes soulignent le clivage entre le geste et la parole. Loin de la redondance, le procédé pose aussi la question de l'authenticité du mouvement. Le motif est familier à Cherkaoui : des séquences similaires, chorégraphiées à partir de gestes « ordinaires », apparaissent déjà au début de *Zero Degrees* (en duo avec Akram Khan) et dans *Loin* (avec une dizaine d'interprètes en même temps).

Contrairement au travail de Cherkaoui, le théâtre musical de Goebbels s'inscrit dans le mode de différence surtout par un relais entre les arts. Dans un

entretien autour de *Stifters Dinge*, le compositeur exprime le désir d'approfondir le potentiel de chaque art. Son ambition fait écho aux propos de Kandinsky :

Il faut que tous les arts soient forts sur le plateau et qu'il n'y ait pas de hiérarchie. Il faut ouvrir les contenus plutôt que de les multiplier. On peut imaginer un spectacle qui commence par de la musique que l'on doit entendre vraiment pendant un temps suffisant pour qu'elle occupe le plateau, avant l'arrivée du comédien qui fait advenir le texte avant que la lumière ne vienne l'éclairer et qu'on découvre ainsi le décor qui peut comprendre de la vidéo. Ainsi chaque art occupe le plateau dans la plénitude de sa forme avant que n'apparaisse la complexité de ce mélange. (Goebbels, 2008)

Dans *Stifters Dinge*, « féerie pour pianos, robots et arbres⁸ », les différents moyens d'expression scénique conservent leurs lignes de démarcation. Ils évoluent tantôt à tour de rôle, tantôt ensemble, mais sans empiéter les uns sur les autres, tels des états de la nature qui prend une place importante dans l'œuvre de Stifter. À la projection d'un paysage de Jacob van Ruisdael se superpose, sur un fond sonore, la diffusion de « l'histoire de la glace » (14'15), à laquelle succède un extrait de Bach aux pianos mécaniques, dévoilés graduellement derrière l'écran (17'10). Il se met à pleuvoir (21'30), mais la pluie résonne aussitôt à travers les souvenirs d'enfance de Lévi-Strauss que l'ethnologue partage lors d'un entretien radiophonique. « Je ne crois pas qu'il y ait de grandes raisons de faire actuellement confiance à l'homme » (23'50), conclut-il tristement – et pourtant, c'est un sublime coucher du soleil qui vient dissiper la grisaille... Il n'est pas étonnant que Goebbels rejette explicitement le modèle wagnérien : son art puise sa force dans les différences.

Le foisonnement des formes qui défilent devant les sens du spectateur est presque déconcertant. Pourtant, loin du chaos, le déroulement du spectacle est minutieusement ordonné. Le discours, la musique et les arts plastiques prennent place dans un contexte où, comme chez Carroll, le sens émerge dans l'enchaînement, à travers le relais – de la peinture vers la musique, par exemple, avec Van Ruisdael et Bach – et la simultanéité. Le relais compose et signifie.

⁸ Marie-Pierre Genecand, « Féerie pour pianos, robots et arbres », *Le Temps* (Genève), 18 septembre 2007.

1.2.4 L'« effrangement »

L'« effrangement » des arts, terme introduit par Adorno, est un mode d'interaction à mi-chemin entre la différence et la communauté, entre la spécificité et la synthèse. Ce sont les frontières entre les genres qui s'effrangent jusqu'à devenir perméables. Les arts se frottent, se contaminent, « se rongent les uns les autres » (Adorno, 2002, p. 74), mais gardent une identité propre :

Il semble alors d'autant plus fondamental que le mélange des arts ne se fasse pas au détriment de leurs codes et langages particuliers. L'intérêt demeure dans la tension, dans le prolongement d'un art par un autre, le glissement ou l'irruption. (TDT, 21'40)

L'effrangement engage un transfert constructif des codes et des techniques entre les arts. Adorno parle notamment du principe du montage à l'origine d'une panoplie de procédés dérivés : le recyclage, le brassage, le bricolage, l'appropriation, l'interférence, le brouillage, le tissage, l'enchevêtrement ont ainsi trouvé leur place dans l'art moderne. C'est en « apprenant » les uns des autres, par la contamination mutuelle des savoir-faire, que les arts se réinventent continuellement. L'effrangement génère donc des formes nouvelles, hybrides à juste titre, qui ébranlent les arts dans leurs délimitations traditionnelles, et stimule le mouvement des frontières. Il s'agit certes d'un phénomène actuel; or, déjà en 1967, Adorno en saisit le potentiel en évoquant des « symptômes d'une tendance puissante » à interpréter (2002, p. 43).

Le travail de Caterina Sagna tend à l'effrangement, voire à l'effritement des moyens d'expression scénique et des images qui résultent de leur rencontre. Dans *Basso ostinato*, cet effritement des formes dans une interaction de plus en plus étroite entre la parole, le geste et le mouvement va de pair avec l'effilage du tissu narratif. En guise de point de départ, la chorégraphe propose une mise en situation avec deux danseurs. « Fin du repas. Débris de conversation. Bavardage sur eux-mêmes, sur la danse, sur rien. » (Sagna, 2008) Telle est la matrice du

spectacle, le motif qui revient en ostinato⁹, obstinément, au cours d'une décomposition progressive et assumée du dispositif initial.

Basso ostinato se compose de quatre fragments narratifs réitérés avec des variations « dégradantes » (Sagna, 2010). « Et c'est chaque fois pire », annonce le programme. « Les sanglots longs des violons de l'automne / blessent mon cœur d'une langueur monotone », une strophe de Verlaine qui ouvre le spectacle, se transforme ainsi en « Les floraisons sans passion des gazons / sucent la sueur de ces acteurs qui s'en vont » (Sagna, 2008). Alors que ses multiples reprises jouent avec les mots, le substrat rythmique demeure immuable et toujours énoncé : « Tolololon tolololon tololon / tolololon tolololon tololon. » Le texte des dialogues se déforme, remâché, voire avalé au fil des répétitions¹⁰ (les danseurs vont jusqu'à manger leurs textes).

À travers la désarticulation du discours et du mouvement, Sagna provoque une érosion des frontières entre les pratiques artistiques. Tantôt par le relais – une phrase qui devient danse –, tantôt dans la simultanéité, le verbe se frotte sans cesse au geste. Si la gestuelle des danseurs à table paraît d'abord impromptue, ses reprises témoignent du contraire : tout est soigneusement chorégraphié, précis, et l'évolution de la danse se fait toujours en écho à la mutation du texte. De même, l'intégration du troisième danseur qui vient se greffer au duo de départ passe notamment par un apprentissage par imitation, « en miroir ». Il se fait l'ombre de l'un ou l'autre des compagnons, reproduit leurs gestes et double leurs répliques en les prononçant au même moment. L'effrangement est dans la contamination. Les codes du théâtre et de la danse sont ici déjoués parce que re-joués, détournés par le retournement (Després, 2006).

⁹ L'ostinato – répétition obstinée – est un procédé musical commun, notamment à la base de la musique minimaliste, d'Erik Satie à Philip Glass.

¹⁰ Le procédé de réduction « vers le bas » revient aussi dans les notes du programme : (1) « Dans Basso Ostinato, la forme glisse, plus ou moins rapidement, dans ses nombreux trous noirs, dans ses multiples orifices » devient (2) « Dans Basso Ostinato, la norme pisse, plus ou moins tacitement, danse ses ombreux trous noirs, pense les ultimes orifices » et se conclut avec un éloquent (3) « orifice » (Sagna, 2008).

Comme Cherkaoui, la chorégraphe travaille sur la reconstitution du geste « ordinaire ». La première séquence de *Basso ostinato* vient ainsi d'une improvisation sans consignes, captée sur vidéo et minutieusement apprise pour être ensuite répétée et déclinée tout au long du spectacle. Alors que dans *Zero Degrees* ou dans *Loin* le procédé de reconstruction se déploie sur le mode de la simultanéité – deux ou plusieurs personnages reproduisent le fragment narratif en même temps – Sagna l'emploie davantage en relais, dans la durée. Moins immédiat, le parcours du motif est plus subtil, mais aussi virtuose.

Les « mises au point » que les interprètes de TDT livrent au public en reprenant le conférencier (59'20, fig. E.6) empruntent aux expériences mentionnées. Scandés par un chœur de six voix et accompagnés d'une gestuelle partagée, les propos de Nancy et de Lesage deviennent un prétexte aux variations sur le discours. Le même exposé se fait-il plus convaincant ou, au contraire, à peine crédible, prononcé depuis le plan incliné formé par les cubes sur lesquels les interprètes prennent appui dans un exercice d'équilibre¹¹ ? La multiplication de sources dénature autant les mots que les gestes. Le nouveau contexte, désormais chorégraphique, amène le spectateur à changer de perspective. Le discours savant, débité en groupe, est dès lors traité comme une partition à interpréter.

1.3 La partition

Les diverses interactions entre les arts relèvent aussi de la partition, notion proposée en surplomb de notre classification. Elle englobe les catégories sans pour autant les dominer. Il s'agit, à la suite d'une réflexion d'Eliane Escoubas (1997), d'un principe de division de l'œuvre qui prend part à la problématique interartistique à la fois en tant que mode de composition (et d'interaction) et dispositif de notation. Les deux sens du terme s'appliquent à juste titre : « 1) "partition" comme division, séparation, et 2) "partition" au sens musical d'une

¹¹ La question de la déroute du sens (et des sens) est intrinsèque au mode de la conférence-performance. L'action peut appuyer le savoir, mais elle peut aussi le dénoncer.

composition en vue d'une exécution » (Escoubas, 1997, p. 109-110). Qu'il s'agisse de l'architectonique d'une œuvre, de sa dynamique ou de ses composantes, le mode de la partition semble approprié à sa compréhension et à sa réception.

La notion de partition met en évidence plusieurs enjeux spatio-temporels dans la présentation de l'œuvre. Elle la rend aussi accessible aux sens engagés par la perception. À ces principes de présentation et d'accès, Escoubas ajoute celui de délimitation qui établit l'existence d'« un avant, un après, un entour, un dehors » (p. 110). Ainsi, la partition permet de situer et de présenter l'œuvre afin de l'ouvrir aux sens. Elle réunit tous les éléments d'un spectacle, autant les moyens scéniques que les langages artistiques convoqués, notamment dans l'esprit du « *performance score* » proposé par Richard Schechner.

1.3.1 Le modèle musical

Pour évoquer la partition, il est difficile d'échapper à la prégnance du modèle musical et de sa terminologie. Au cours du XXe siècle, la musique se mélange progressivement aux autres « arts du temps » – le théâtre, la danse, le cinéma – qui partagent le même besoin de structurer la représentation. L'idée de partition s'épanouit alors en dehors de la composition musicale pour questionner et enrichir autant le cahier de régie théâtral que les systèmes existants de notation chorégraphique ou le scénario cinématographique. Comme en musique, la partition permet non seulement de transcrire et de transmettre l'œuvre, mais aussi d'organiser les éléments pour en faire un ensemble signifiant. La précision et la distribution des durées déterminent sa temporalité ; la mesure marque une division qui fait ressortir des repères essentiels à son exécution¹².

De plus, la partition articule les intentions de composition et de correspondance entre les moyens d'expression en jeu. Au théâtre, Vsevolod

¹² La division suggérée par la mesure n'est pas unique. En musique, le même ensemble de notes peut donner lieu à une partition alternative exigeant une autre lecture, capable de transformer la pièce jusqu'à la rendre méconnaissable à l'oreille.

Meyerhold est parmi les premiers à reconnaître son importance. La notion de partition « rythmique » du spectacle devient récurrente dans son travail à partir de années vingt. Le rythme, dans son acception musicale, sous-tend pour lui la composition scénique et se présente comme matière de cohésion entre les arts. D'abord à la recherche de l'harmonie¹³, puis en quête du contrepoint, le maître russe montre beaucoup d'admiration pour la musique. Plusieurs de ses notes témoignent d'un désir de transposer les principes de la composition musicale au théâtre. Vers 1925, Meyerhold introduit dans sa pratique un procédé de répétition sur la musique, la mélodéclamation (1975, t. 2, p. 147). Il s'appuie sur la certitude du temps musical, sans pour autant tourner le discours au chant :

Un spectacle organisé de façon musicale n'est pas un spectacle dans lequel on fait de la musique ou bien on chante constamment derrière la scène, c'est un spectacle avec une partition rythmique précise, un spectacle dont le *temps* est organisé avec rigueur. (Meyerhold, 2005, p. 123)

Cette rigueur trouve des échos dans la pratique de plusieurs metteurs en scène contemporains. Giorgio Strehler, par exemple, passait par la partition rythmique pour mesurer avec minutie le temps de ses spectacles¹⁴.

Par ailleurs, pouvoir noter le spectacle dans son ensemble – les répliques des comédiens, leurs gestes, leurs déplacements, la trame sonore, les changements d'éclairage – est le rêve de plus d'un metteur en scène. Toujours sous l'emprise du modèle musical, Meyerhold parle de la partition comme d'un « dessin orchestral ». C'est dans l'air du temps : de 1926 à 1928, Rudolph Laban publie les fondements de la « cinétographie », une méthode de notation similaire pour transcrire la danse ; au même moment, Brecht prépare ses premiers

¹³ L'harmonie a été le point de mire des premières mises en scènes professionnelles (d'opéra) de Meyerhold au théâtre Mariinski. « Pourquoi donc les mouvements et les gestes des acteurs d'opéra ne suivent-ils pas avec une précision mathématique le rythme de la musique, le dessin mélodique de la partition ? », s'exclame-t-il (1973, t. 1, p. 125).

¹⁴ « Une partition rythmique du spectacle a été élaborée, assimilée par les acteurs ou réaffirmée chaque soir à l'intérieur d'une conduite sonore faite de bruitage et de musique. Une sorte de métronome scande le temps de la représentation, de scène en scène et d'acte en acte, avec des *tempi*, des *accelerando*, et des *rallentando* calculés. » (Odette Aslan, « Le travail corporel chez Giorgio Strehler », in *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, 2000 [1993], p. 263)

Modellbuch, des guides détaillés pour une mise en scène « exemplaire ». À la recherche d'outils pratiques pour rassembler les informations, ces initiatives visent aussi à faciliter la reproduction potentielle de l'œuvre. La partition du spectacle devient un moyen d'assurer sa pérennité. Le défi est d'envergure, puisque la transmission exige un système universel (dans une certaine mesure), exhaustif et accessible à la fois.

Dans un autre registre, la partition musicale est souvent sollicitée dans les œuvres indisciplinaires, polyphoniques par nature. Elle est intrinsèque à leur composition. Dans cet esprit, l'affiliation musicale affecte la structure de *Basso ostinato* au-delà de son titre. Avec des « débris de conversation », Sagna compose une véritable partition (dramatique, chorégraphique, musicale), soigneusement orchestrée et décodable dans les tournants de son exécution. La parole et le geste évoluent sur des portées parallèles qui commencent à l'unisson et développent progressivement une interaction complexe pour trois voix et trois corps. Des syncopes, des silences, des contrepoints animent une suite « obstinée » d'épisodes où « le geste perd le verbe qui l'accompagne, des bribes de mots tombent dans des trous de mémoire [...], des silences s'épaississent et résonnent, les langues se fourchent comme les gestes butent. » (Després, 2006)

Par un jeu de décomposition et recomposition, les variations de la partition deviennent en quelque sorte l'objet du spectacle. Le motif s'inscrit dans la partition et la génère à la fois, car le spectacle entier repose sur ses retours. L'échange sur la calvitie, par exemple, revient cinq fois : d'abord en duo, comme une confidence quotidienne accompagnée d'une gestuelle « naturelle » ; ensuite en trio, où les répliques se succèdent alors que les interlocuteurs se jettent par terre à tour de rôle ; puis dans une approche chorale, avec des réponses simultanées à deux ou trois voix. Lorsque la décadence prend des couleurs sombres et que les boissons virent au noir, le texte cède à la dérive. Il s'agit d'« une descente dans la matière-corps » (Després, 2006) : vers la terre, dont les corps se rapprochent de plus en plus ; vers la mort, dont les habits noirs envahissent graduellement la scène. À la cinquième reprise, peu avant la fin, la

conversation est loin de la calvitie, mais ses marques accentuelles, métriques, prosodiques et gestuelles demeurent fidèles au dialogue de départ¹⁵.

De la même manière, le motif en dégradation est récurrent dans la trame de TDT, une conférence qui tombe en panne suivant le détraquement progressif de la machine. « L'effet de la carotte » provoque une reprise accélérée du début de la présentation, de l'« exposition » dans des cases lumineuses jusqu'au mouvement brownien dans un rectangle de lumière (55'44 à 57'07, fig. E.5). Comme chez Sagna, la répétition des éléments déplace le regard. L'accélération escamote les transitions, pourtant essentielles à la première occurrence du motif. Comme chez Carroll, ce sont des modulations agogiques qui viennent combler le manque, de sorte que la séquence reste reconnaissable et cohérente.

1.3.2 Expérimentations

Le mérite d'un impact décisif sur l'émancipation de la notation musicale classique revient à Erik Satie, « seul musicien de son époque qui ait des yeux », pour reprendre la formule de Man Ray (in Bosseur, 2006, p. 166). Il parsème ses œuvres de didascalies poétiques, d'anecdotes, de dessins sans compromettre la rigueur de la notation. « L'hétérogénéité d'une partition de Satie est une brèche pour l'invention, l'excursion », écrit Bosseur ; « sa musique appelle toutes sortes de voies d'approche, à travers le jeu, l'écoute ou la lecture » (Bosseur, 2006, p. 165). Son parcours inspire et nourrit Stravinsky, Cage, Feldman, Ligeti,

¹⁵ Ainsi, le début du dialogue sur la calvitie chez un danseur classique se transforme peu à peu en une histoire funèbre. « Justement » devient « enterrement », « magnifique » cède à « une panique »...

[Première version] – Mais, par exemple, si un danseur classique, tiens, s'il a un problème de calvitie ? / – Ah, tu sais ce que je faisais... / – Justement... / – Moi, je faisais un truc magnifique ! – Magnifique...

[Quatrième version] – Mais, si on te garde, et t'es un danseur classique, tiens, c'est un problème d'hydrophysique ? / – Ah, tu sais comme on roulait ... / – Justement... / – Moi, je faisais un saut magnifique ! / – Magnifique...

[Cinquième version] – Mais, par exemple, si un fossoyeur sans fric, tiens, s'il fait quand même des autopsies ? / – Ah, tu sais ce qu'il faisait... / – Enterrement ! / – Moi, j'avais un trac, une panique. / – Une panique ?

Stockhausen qui, à leur tour, explorent le potentiel « paramusical » de la partition. Des codes novateurs transforment les apparences, parfois jusqu'à oublier la vocation initiale de l'entreprise de notation.

Si la partition est le lieu de la rencontre des arts, son aspect visuel devient une extension de l'organisation qu'elle propose. L'espace plastique de la partition est donc un espace de négociation entre la forme et le propos de l'œuvre. « Le phénomène de la notation est bien évidemment un creuset pour les interactions potentielles entre son, graphisme et espace », constate Bosseur (2006, p. 190). En 1944, John Cage signe *Chess Pieces*, une pièce emblématique en forme de partition-échiquier. Elle devient une des premières œuvres au statut ambigu en raison des difficultés de son interprétation : si son intérêt graphique est indéniable, le potentiel d'exécution demeure incertain¹⁶. C'est aussi le cas de plusieurs compositions postérieures, savamment codées entre l'absurde littéraire et la logique formelle. Leur accessibilité se borne par conséquent à la complexité du décodage. Chacune impose ses règles et ses contraintes¹⁷.

Une considération nouvelle pour l'espace de la page est également à l'origine d'expérimentations formelles en poésie. Avec *Un coup de dés* de Mallarmé ou les calligrammes d'Apollinaire, dont l'écho retentit à travers les œuvres de Breton, de Maïakovski, de Pound, les poètes deviennent de plus en plus attentifs à la présentation graphique de leur œuvre. Entre-temps, un intérêt croissant pour la composition dans les arts visuels amène des peintres tels Kandinsky, Matisse, Klee, Kupka, Delaunay à créer, eux aussi, de véritables partitions plastiques. Comme chez les compositeurs, leur pratique va souvent de pair avec une riche réflexion théorique.

¹⁶ La partition ne se résume plus à un intermédiaire destiné à s'effacer derrière sa réalisation (Bosseur, 2005, p. 125). L'élan de Cage trouve des échos des décennies plus tard dans de véritables monuments de l'« art de la partition » comme *Unity Capsule* (1976) de Brian Ferneyhough ou *Death Waltz* (1980) de John Stump (voir App. C).

¹⁷ Voir le chapitre « La notation à partir des années cinquante » in Jean-Yves Bosseur, *Du son au Signe. Histoire de la notation musicale*, Paris, Alternatives, 2005, p. 102-132 ; et, pour la danse, Rosita Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine : 100 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2008 [nouv. éd.].

L'inspiration de la partition musicale conduit Klee à développer la notion de peinture polyphonique. Kandinsky, pour sa part, s'aventure notamment dans quelques « compositions pour la scène », dont la première et la plus connue, *Sonorité jaune*, date de 1909. Il s'agit d'une suite de didascalies sans dialogues qui touchent au jeu théâtral, à la musique, au ballet, à la peinture. C'est une tentative de réponse au *Gesamtkunstwerk* de Wagner à qui Kandinsky reproche la superficialité des liens entre les arts et leur assimilation excessive. La même année voient le jour *Sonorité verte* et *Noir et blanc*, pièces jugées « impossibles » faute de repères ancrés dans la réalité de la scène.

Ces scénarios abstraits du règne de la couleur sont des amorces de partitions proprement scéniques. La didascalie théâtrale, seule à s'adresser directement aux moyens de la scène, retrouve chez Kandinsky son plein potentiel. L'inspiration est féconde : à la fin des années 1950, Beckett se prête à son tour à l'exercice de la didascalie¹⁸ dans les *Actes sans paroles*, pour leur part tout à fait « possibles ». Cela dit, cent ans après la création de *Sonorité jaune*, les partitions scéniques contemporaines demeurent très hétérogènes, sans tradition ni format établi. Ce sont les fruits de notations artisanales, sur mesure, appelées à répondre aux besoins spécifiques du spectacle.

1.3.3 Partition dans *Toujours déjà tombé*

Lors de la conception de TDT, nous avons cherché à mettre à profit le potentiel fédérateur et différentiel de la partition. Donner à voir la partition matérialisée sur le plateau permettait d'exposer certains enjeux de la conférence, de rendre visible le principe de composition et, métaphoriquement, de mettre à nu la production de la petite fabrique du savoir. De concert avec le compositeur et l'artiste peintre associés au projet, nous avons donc envisagé un dispositif qui pouvait accueillir la partition de la présentation sur des panneaux mobiles

¹⁸ Plus récemment, l'auteur autrichien Peter Handke publie *Le moment où nous ne savions rien les uns des autres* (1992), pièce de soixante-dix pages composée exclusivement de didascalies (pas un mot n'est prononcé).

(Fig. C.5) inspirés par les mobiles musicaux¹⁹ de Morton Feldman (Fig. C.1). La proposition révélait des liens étroits entre l'espace et le temps de la scène, mais sa réalisation s'annonçait plutôt lourde. De cette idée a dérivé l'option retenue d'une partition symbolique étalée au sol où les interprètes évolueraient, d'un mobile à l'autre, en faisant seulement quelques pas. La mezzanine offrait le recul nécessaire pour une lecture musicale en surplomb. La division de l'espace au sol permettait, quant à elle, d'en faire un véritable terrain de jeu, les interprètes s'inscrivant dans la partition au moment même de l'exécuter.

Le départ du compositeur a bouleversé et compromis nos projets. Nous avons toujours pensé le chantier de TDT avec et en fonction de la musique. Poursuivre le projet amorcé à travers une nouvelle collaboration semblait risqué et difficile étant donné nos délais de production. Or, la trame musicale n'était pas assez avancée pour la reprendre. L'entreprise de la partition était en danger. Nous avons tout compte fait décidé de garder les grandes lignes de l'idée dans son abstraction picturale. Des jeux d'éclairage se sont substitués à la peinture pour marquer le sol. Moins imposante et plus malléable, la lumière offrait l'avantage de modifier et de reprendre la composition à volonté, *da capo al fine*. Qui plus est, cette option venait inscrire la lumière dans la partition de la présentation, faire prendre conscience de son incidence comme médium dans la rencontre des arts. Le dispositif des mobiles s'est finalement réduit à un jeu de cases lumineuses au sol, une solution certes symbolique, mais néanmoins fidèle aux intentions de départ. Délimiter les territoires est aussi le propre de la partition.

Par ailleurs, nos recherches graphiques, notamment des essais sur des toiles de grand format, ont abouti à une réalisation somme toute discrète qui accompagne l'épisode de la danse baroque : une partition géante de sept mètres se déroulait sur la longueur de la mezzanine, désormais déserte, alors qu'un faisceau lumineux se déplaçait de cour à jardin en balayant le temps. Avec une

¹⁹ Il s'agit de mesures détachées inscrites dans l'espace de la partition en dehors de toute séquence déterminée. À moins d'indication contraire, l'interprète est donc libre de choisir sa propre séquence au moment de l'exécution.

allusion à l'orgue de barbarie, cette séquence tient lieu de pendant mécanique aux partitions installées à l'avant-scène. Sa taille monumentale renvoie également à l'idée d'une partition d'ensemble. Dans le prolongement de la petite fabrique, elle se présente comme une trame à exécuter par une machine omnisciente. Un éclairage trop faible et les pirouettes concomitantes des danseurs restreignent malheureusement l'accès à cette image aux spectateurs les plus vigilants.

1.3.4 Dramaturgie et genèse des formes

D'un point de vue strictement formel, la partition écrite cherche à définir l'œuvre entièrement et sans ambiguïté. À chaque signe correspond donc un son, un geste, une variation. La réalité s'avère manifestement plus complexe, à moins d'invalider de nombreuses partitions musicales et théâtrales marquées par une grande liberté d'interprétation. Au-delà du signe, la partition permet d'administrer l'espace-temps de la représentation et de déterminer l'accès à l'œuvre. Elle convoque aussi l'entre-deux des éléments du spectacle, ceux-là même qui échappent à la notation.

[L]a partition organise tout. Elle régit les événements principaux et secondaires (leur intensité, leur devenir), les textes abstraits ou porteurs de sens, les éclairages, les gestes. La partition n'ordonne pas seulement le « sonore » mais toutes les composantes de la représentation jusqu'aux comportements, histoires, objets, etc. Elle assure ainsi une certaine dramaturgie de l'indicible. (Aperghis, 1990, p. 62-63)

Outre qu'elle rassemble, aligne et compile des informations parallèles, la partition propose un ordre porteur de sens, à la fois signification et direction du parcours. Tout changement dans l'enchaînement d'une œuvre ou des modalités de son assemblage a un impact sur la réception. Un geste suivi d'un mot ou précédé par celui-ci ne produit pas le même effet sur le spectateur. En dotant l'œuvre de sens, la partition permet de la mettre au monde. Dans cette optique, elle « se confond avec la genèse des formes » (Escoubas, 1997, p. 113).

Escoubas distingue dans la partition des formes tectoniques – « lignes de construction (plis, cassures, charpentes, dislocations, entrelacs, stratification,

etc.) » – et des formes énergétiques, « lignes de forces (pesanteurs, attractions, contractions, élévations, chocs et arrêts ou suspens, etc.) » (p. 114). Elles créent la structure dynamique de l'œuvre, un vecteur qui assure son évolution dans le temps. Ensemble, elles constituent le rythme.

CHAPITRE II

RYTHMES SINGULIERS, RYTHME PLURIEL

Représentant de l'incompréhensible, le rythme est la matière privilégiée de l'aventure. Les visions, les métaphores se font en lui. Il est le laboratoire des sens nouveaux.

Henri Meschonnic, *La critique du rythme*

À la rencontre des arts, lorsque plusieurs éléments hétérogènes sont en jeu, il y a forcément matière à composition – composition au sens large, autant comme configuration dans le temps et dans l'espace que comme gestion des interactions à l'intérieur de l'ensemble. Composer et disposer, n'est-ce pas le défi de l'artiste indiscipliné ? Le relever implique des aptitudes particulières, une vision globale, le sens de l'instant. Donner du souffle, régler le pouls – et voilà le rythme qui revient, à la fois régulier et imprévisible, résolument présent mais fuyant à l'approche. Son potentiel de cohésion dans *De l'autre côté du miroir* est certes inspirant. Pourtant, tout dépend du lecteur qui « exécute » le texte, car il y a aussi matière à interprétation. Enfin, et surtout, qu'est-ce que le rythme ? Un phénomène physique, un instrument de mesure, un principe phénoménologique ? Est-il singulier, sont-ils pluriels ? Et si les acceptions sont multiples, il faudrait bien s'entendre pour en parler.

Le rythme n'est pas le propre de la musique ; son champ d'action dépasse de loin les notions de cadence et de mesure. Depuis l'Antiquité, philosophes, poètes, scientifiques, historiens de l'art et psychologues ont réfléchi au phénomène sans pour autant l'avoir cerné ou démystifié. Le caractère fuyant du rythme semble presque intrinsèque à sa définition. Déjà au temps d'Héraclite, son prototype grec *rhythmos* servait à désigner « une manière particulière de fluer » (Benveniste, 1966, p. 333), alliant la forme et la dynamique du mouvement. « Le rythme ne se laisse pas fixer comme tel ; il semble

insaisissable ; il tient la "frontière du théorique" », écrit Philippe Lacoue-Labarthe (in RR, p. 10).

Depuis la fin du XIXe siècle, le rythme est devenu le foyer d'un grand engouement, d'abord en psychologie¹ et en histoire de l'art, puis chez les artistes et les philosophes qui lui découvrent les propriétés d'un modèle transversal polyvalent. Les recueils d'essais multidisciplinaires de la dernière décennie témoignent de l'enthousiasme renouvelé pour le sujet, notamment au sein des communautés scientifiques germanophone² (dont la barrière linguistique nous éloigne malheureusement) et francophone³. En 2010, une plateforme virtuelle dynamique d'études du rythme, www.rhuthmos.eu, a réuni des dizaines de chercheurs dans l'optique d'échanger et de consolider les savoirs. Le rythme est aussi à la mode.

2.1 Rythmes singuliers : approches et définitions

Immobilise-toi et essaie de te représenter un
rythme. Impossible.

Paul Valéry, *Cahiers*

Si tant de recherches sur le rythme ne parviennent pas à épuiser le sujet, c'est qu'il est complexe. Dans la préface du *Rythme et la raison* (2002, RR dans le texte), avant d'ouvrir une enquête philosophique méthodique et méticuleuse,

¹ À titre de référence, la bibliographie du rythme publiée dans l'*American Journal of Psychology* en 1913 contenait 361 entrées ! (Vasold, 2010, p. 41)

² Dans l'introduction du dernier numéro d'*Intermédialités* consacré au rythme, Michael Cowan cite notamment deux recueils d'essais interdisciplinaires : (1) Christa Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi et Sabine Schouten (dir.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielfeld, Transcript, 2005 ; (2) Barbara Naumann (dir.), *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2005.

³ Depuis 2005, trois recueils importants (fruits de nombreuses tables rondes) ont vu le jour : (1) Cowan et Guido, 2010 ; (2) Christian Doumet et Aliocha Wald Lasowski (dir.), *Rythmes de l'homme, rythmes du monde*, Paris, Hermann, 2010 ; (3) Bonhomme et Symington, 2005.

Pierre Sauvanet souligne une difficulté inhérente à l'étude du rythme : rares sont les artistes ou les philosophes qui n'en parlent pas, or ils ne parlent pas du même phénomène (RR, p. 11). Il s'agit d'un concept tellement vaste que sa définition pose nécessairement le problème de la multiplicité. « Comment rendre raison du divers sans le réduire à l'un ? », s'interroge l'auteur. Car le rythme « apparaît *de fait* comme un problème transversal et interdisciplinaire » (p. 12), avec l'ambition de trouver un dénominateur commun aux vagues de la mer, les battements cardiaques et la section dorée. Les rythmes « collaborent » en s'appuyant les uns sur les autres. Ainsi, le rythme esthétique s'appuie sur les rythmes biologique (le pouls, le souffle, la marche) et cosmologique (l'alternance des saisons, des marées, des jours et des nuits). Le rythme d'une symphonie ou d'un tango renvoie au corps, intermédiaire incontournable dans notre perception du monde. À la fois réguliers et variables, le pouls et la respiration participent activement au rythme d'une œuvre d'art, autant du côté de l'interprète que du spectateur.

Avant de pouvoir décliner le rythme comme un outil de composition ou un critère de perception, tentons sinon une définition, du moins un survol des possibilités. La tâche est fastidieuse – déjà en musique, les sources se contredisent sans gêne –, mais incontournable dans le cadre de ce mémoire. Notre démarche prendra appui sur le travail de recensement et d'analyse monumental d'Henri Meschonnic, poète, linguiste et traducteur. Sa *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage* (1982, CR dans le texte) est sans conteste un pivot pour l'étude du rythme. L'aspiration de Meschonnic à fonder une théorie l'amène à consulter des centaines de sources (en français, anglais, allemand, russe) et à examiner des dizaines de définitions : poétiques, linguistiques, musicales, philosophiques (CR, p. 149-176). Il passe notamment en revue les *Cahiers* de Paul Valéry qui, après avoir consacré au rythme plus de trente ans, finit par s'avouer vaincu : « J'ai lu ou j'ai forgé vingt "définitions" du *Rythme* dont je n'adopte aucune » (in CR, p. 173). D'une grande humilité, son aveu inquiète – tout comme la majuscule et l'italique appliqués au *Rythme*, le mot trouble.

2.1.1 Premières définitions

Le *Grand Robert* (2001) définit le rythme comme « distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers, rendue sensible par le retour d'un repère ». S'y rajoutent des précisions disciplinaires : « [A] Retour périodique des temps forts et des temps faibles, disposition régulière [...] » pour les arts, notamment la musique et la poésie ; « [B] Distribution périodique des phases d'un phénomène » pour le reste. La formule est classique, « traditionnelle » : le retour périodique d'un repère fait l'unanimité jusqu'à la deuxième moitié du XXe siècle, et continue de dominer la conception du rythme aujourd'hui. Répétition, mesure, cadence sont des acceptions convenues. Cela dit, le rythme est aussi associé parfois à une liberté artistique, une pulsion sans contraintes.

L'étymologie permet d'apprécier le potentiel sémantique de « rythme », venu du grec à travers le latin. En 1951, le linguiste Émile Benveniste publie un article intitulé « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » qui retrace l'évolution du terme dans l'Antiquité. Une analyse détaillée de plusieurs sources grecques lui permet de démentir certains préjugés bien établis, notamment l'association du rythme aux « mouvements réguliers des flots » (1966, p. 327). Loin d'être une intuition « naturelle » inspirée par les vagues de la mer, la notion de rythme s'avère profondément « artificielle », ancrée dans une longue réflexion relayée par des générations de penseurs.

L'acception actuelle de *rhythmos* remonte ainsi à la période attique et se réfère à « une configuration des mouvements ordonnés dans la durée » (p. 335). Benveniste lui découvre cependant un sens antérieur, celui de « forme distinctive ; figure proportionnée ; disposition » (p. 332). Il est question d'une configuration non plus temporelle, mais spatiale. Selon les contextes, le mot désigne « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide ». *Rhythmos* reste marqué par la philosophie héraclitienne (*panta rhei*, tout s'écoule). « C'est la forme improvisée, momentanée, modifiable », conclut le linguiste (p. 333). Le sens de l'ordre dans le mouvement apparaît seulement avec Platon. Alors qu'il emploie encore *rhythmos* dans le sens de ses prédécesseurs, le philosophe « innove en l'appliquant à la forme du mouvement

que le corps humain accomplit dans la danse » (p. 334). La forme se soumet désormais à un ordre garant de la mesure. La suite se retrouve autant chez Augustin que dans les grands dictionnaires des Lumières.

D'une certaine façon, l'article de Benveniste « libère » la notion de rythme de sa fixité. Platon rencontre Héraclite ; à l'ordre s'ajoute l'imprévu. La configuration des mouvements « ordonnés dans la durée » n'est que passagère. Cette conclusion est fondamentale pour la théorie critique de Meschonnic qui applique et défend les découvertes de son confrère. Elle remet également en question les nombreuses tentatives d'assimiler le rythme au nombre. Or, c'est l'étymologie même qui brouille les pistes : *rhythmos* partage sa racine grecque avec *arithmos*, l'ancêtre de l'arithmétique, dont le champ sémantique inclut la mesure, la proportion et le nombre pur (Belic, 2002, p. 131).

Par ailleurs, la définition classique adopte implicitement la dialectique du même et de l'autre. Le mouvement s'oppose à l'immobilité, le son au silence, l'altérité à l'identité, la variation à la répétition ; tout se passe entre les pôles du changement et du non-changement. « Le rythme commence dès lors qu'une différence se combine à une ressemblance. » (Collot, 1990, p. 76) Les rythmes les plus simples sont par conséquent binaires, à deux temps, du type inspiration/expiration (à l'origine du geste créateur). C'est aussi une relation de complémentarité qui associe le mouvement à la durée. Uniforme et continue, la durée se présente comme la répétition et la confirmation du même, le degré zéro du mouvement⁴ (Belic, 2002, p. 167). Elle en est le revers – c'est-à-dire autant son contraire que son échec.

Rendre compte de l'ensemble des acceptions du rythme, sans pointer les unes au détriment des autres, est un défi de taille. Sauvanet propose une solution méthodique basée sur trois critères porteurs : S pour structure, P pour périodicité, M pour mouvement. Le rythme en serait une combinaison aux

⁴ Au seuil du mouvement, la durée est sa forme la plus primitive. C'est la seule caractéristique partagée par le son et le silence. Notion ambivalente, elle s'inscrit au cœur de la définition que Cage réserve au rythme : « However, rhythm is duration of any length coexisting in any states of succession and synchronicity. » (1961, p. 15)

modalités variables selon le domaine d'application. Il s'agit d'un système de concepts ouvert qui détermine non pas l'essence, mais les conditions nécessaires à la manifestation du phénomène rythmique : « Tout phénomène perçu, subi ou agi, auquel un sujet peut attribuer au moins deux de critères suivants : structure, périodicité, mouvement. » (RR, p. 195, 211-212) Une combinatoire exhaustive – SP, MS, PM, SPM –, arrive à réunir la plupart des acceptions usuelles. Cela dit, l'intérêt d'une telle démarche reste en grande partie théorique : la décomposition en critères se prête mal à un usage direct (par exemple, pour décrire un rythme), si ce n'est dans son déploiement complet.

Le trio SPM a sans doute ses faiblesses, mais il éclaire bien les enjeux majeurs du rythme. Le S de structure (*skhêma*, système, forme, arrangement) réunit la durée, l'intensité, le timbre et la hauteur. Sauvanet démontre que le rythme s'inscrit clairement dans un modèle organique qui privilégie une structure d'ensemble irréductibles à ses parties. Le P de périodicité (cycle, retour, cadence, répétition) se caractérise par la période, la fréquence et le nombre. Il s'agit du versant « arithmétique » de la notion. Enfin, le M de mouvement (évolution, métamorphose, devenir) est le « principe d'entropie », le souffle vital du phénomène rythmique (RR, p. 168-194). C'est le fluide et le mouvant retrouvé par Benveniste. M est aussi la part du jeu dans le rythme – jeu au sens ludique, musical et mécanique. « Le mouvement, littéralement, *donne du jeu* au rythme. » (p. 192)

2.1.2 Rythme, sens, sujet

8th day of September

f f

d

g

write the birds in their treble scale

Ezra Pound, Canto 82 de *Cantos*

Comprendre le rythme passe inévitablement par le langage. On n'y échappe pas : le raisonnement appartient au discours. La phrase est parsemée de repères

pour faciliter la lecture, de la syntaxe à la ponctuation, de la prosodie à l'intonation. Au-delà des conventions linguistiques et sociales, ces indices formels permettent d'articuler le sens même du discours, jusqu'à le transformer.

Jakobson raconte qu'un acteur du théâtre de Stanislavski devait « tirer quarante messages différents de l'expression *Sevodnja večerom* [Ce soir], en variant les nuances expressives ». Plus que de « nuances expressives », il s'agit de variations de situations, donc de variations *complètes* du sens. (CR, p. 221-222)

L'impact sémantique de l'intonation est aussi frappant que commun. Tout arrangement de mots a en effet un potentiel d'énonciation qui contient plusieurs situations possibles. Ce potentiel est régi par des marques que Meschonnic associe au rythme :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux du langage » : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. (CR, p. 216-217)

La notion de signifiante, héritage de Benveniste au cœur de la réflexion de Meschonnic, permet de personnaliser le discours. C'est grâce à elle que l'acteur de Stanislavski pouvait espérer tirer autant de sens différents de la même paire de mots. Car le privilège du sens revient au sujet émetteur du discours.

Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours. (p. 217)

Le sujet du discours est alors incontournable dans l'étude du rythme. « Comme il n'y a de sens que par et pour des sujets, il n'y a de rythme que par et pour des sujets », affirme Meschonnic (CR, p. 72). Puisque le discours n'existe pas sans locuteur, le rythme dans le langage est nécessairement subjectif, contextuel. À chaque rythme son sens. Et l'ensemble des sens contenus dans une configuration particulière du discours – une phrase, un manifeste, un poème – compose le potentiel rythmique de l'œuvre.

Le rythme est en interaction constante avec le sens. Il peut amplifier, compléter ou contredire le sens des mots. Les jeux du rythme ne sont pas réservés à la poésie, ni même à la littérature en général : le langage quotidien abonde lui aussi d'exemples éloquentes. De plus, en matière de sens, le rythme semble devancer les mots. Il suffit d'examiner le prélangage enfantin, par exemple, ou les onomatopées dont la forme est le seul garant de signification. « Tout se passe comme si le rythme, – disposition, organisation de la signifiante –, était une forme antérieure du sens », conclut Meschonnic (CR, p. 115). En découle l'idée du rythme en tant que degré zéro du signifiant (Belic, 2002, p. 139).

« Le sens fuit les mots, écrit Meschonnic. Les mots ne sont que des passages du sens. » (CR, p. 259) Du haut de son mur, Humpty Dumpty en fait une démonstration exemplaire. À la suite de Benveniste, Meschonnic revendique un langage libéré de l'emprise du signe où chaque mot est indissociable de son contexte. C'est que la théorie des signes considère le rythme comme une catégorie formelle distincte du sens – et inférieure à celui-ci. Pourtant, « [l]e rythme déborde la partition du signe » (CR, p. 715), comme le langage déborde la communication⁵. Bien avant de communiquer, « le propre du langage est d'abord de signifier », souligne déjà Benveniste (in Bourassa, 1997, p. 14-15).

L'extrait du Canto 82 d'Ezra Pound, en exergue ci-dessus, illustre avec élégance la pensée de Meschonnic, ce mariage entre la forme et le sens par le biais de la signifiante. La configuration du discours est ici clairement indissociable de son propos. À la fois langage et musique, les lettres « f f d g » inscrivent les notes⁶ du chant sur les trois lignes de la portée – qui servent aussi de fils pour accueillir les quatre oiseaux chanteurs. La mise en page du poème en oriente la lecture. Le rythme organise le sens sans être distinct de celui-ci : la disposition

⁵ « Parce que le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche. » (CR, p. 72)

⁶ En anglais, la gamme musicale suit l'alphabet. Ainsi, les lettres « f f d g » correspondent aux notes « fa fa ré sol ».

du texte amène des informations autrement absentes. En outre, Pound arrive à doter les deux derniers mots de l'extrait de trois sens parallèles. Littéralement « une triple échelle », le perchoir des oiseaux, *treble scale* désigne aussi la clef de sol et la gamme des aigus (soprano) qui précisent le registre de la partition (Symington, 2005). Voilà un défi pour le traducteur.

Une séparation entre la forme et le contenu méconnaît nécessairement le phénomène rythmique qui se manifeste toujours dans le va-et-vient entre les deux. Or, autant en musique qu'en poésie, le rythme a longtemps été confondu avec une métrique détachée du sens de l'œuvre. La critique de Meschonnic se dresse notamment contre l'emprise traditionnelle de la mesure sur la poésie. Il accuse la musique d'envahir le discours avec une terminologie intransitive. La musique est toutefois elle-même victime d'un abus du nombre. Là aussi, le rythme ne se limite pas à la mesure :

On sait bien que le rythme n'est pas mesure ou cadence, même irrégulière : rien de moins rythmé qu'une marche militaire. Le tam-tam n'est pas 1-2, la valse n'est pas 1, 2, 3, la musique n'est pas binaire ou ternaire, mais plutôt 47 temps premiers, comme chez les Turcs. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 385)

Deleuze et Guattari font allusion à l'*aksak*, du turc « boiteux », qui désigne une famille de rythmes irréguliers et asymétriques répandus dans les Balkans, en Grèce, en Turquie et en Bulgarie. Irréductible à des pulsations isochrones (aux intervalles égaux), l'*aksak* est impossible à penser en termes de mesure. Celle-ci est donc une notion artificielle sans existence propre (Arom, 1992, p. 204). Son concept « n'a de sens que par rapport à la graphie musicale » (p. 195) : la barre de la mesure est un « secours optique, rien de plus » (Maurice Emmanuel in Court, 1992, p. 190).

« La mesure est dogmatique, mais le rythme est critique, il noue des instants critiques, ou se noue au passage d'un milieu dans un autre », poursuivent Deleuze et Guattari (1980, p. 385). Meschonnic reprend et complète l'idée du « passage » en l'appliquant au langage. Le rythme est « le passage du sujet dans le langage, le passage du sens, et plutôt de la signifiante, du faire sens [...] » (CR, p. 225), mais aussi le passage entre les arts, un changement de milieux qui sollicite justement sa faculté critique. Contrairement à la mesure, le

rythme s'adapte, capable de se transformer en fonction des circonstances. Il est conjoncturel, subjectif, sensible au contexte de son éclosion. Incidemment, l'adaptabilité assure la pérennité de la notion.

La mesure reste fondamentalement binaire, entre l'accent et son absence, comme le pied en poésie : frappé puis levé, temps fort suivi de temps faible. Son « dogmatisme », impassible au changement, entraîne la séparation implicite entre la forme et le sens. Peu importe les nuances du discours, le temps fort sera suivi de temps faible. Le mètre, l'étalon de la mesure, est discontinu et chiffrable, mais le rythme est continu-discontinu, métrique ou antimétrique selon le contexte. Il inclut la mesure tout en lui étant irréductible, comme le sens est irréductible à la forme (CR, p. 224-225). En musique, Cage traduit cette inclusion par le rythme apériodique : « Aperiodic rhythm admits of periodic rhythm », écrit-il, tout en notant entre parenthèses que l'inverse est impossible (1967, p. 128).

Sans l'avouer explicitement, Meschonnic est plutôt « héraclitéen » que « platonicien » dans son approche du rythme. Tout s'écoule, mais tout ne se mesure pas. Suivre le courant suppose parfois de sortir du mètre pour renouveler le mouvement. À l'avant-garde de son époque, Meyerhold l'avait déjà bien compris : « Le rythme, c'est ce qui domine le mètre, ce qui entre en conflit avec lui. Le rythme, c'est quand on sait sauter hors du mètre et y revenir. » (2005, p. 150) Revenir parce que l'irrégularité ne vaut pas mieux que la régularité : « elle en est prisonnière » (CR, p. 214). Le rythme trouve son souffle au passage, sans préférences, et déjoue l'attente à travers le changement qu'il provoque. C'est donc l'élément de la surprise qui oppose le rythme au mètre, bien que l'opposition ne soit pas exclusive. « Le rythme est le sens de l'imprévisible », statue Meschonnic (p. 85), et « la matière privilégiée de l'aventure » (p. 102). Il n'y a pas de règle sans exceptions. Tirillé entre la reprise et la syncope, l'attente et sa déception, le rythme participe de l'« esthétique moderne du heurt, de la rupture » (Mazaleyrat in CR, p. 214).

C'est encore Cage qui a su bien cerner l'équilibre précaire entre structure et mouvement qui caractérise fondamentalement le rythme. Il s'agit pour lui d'une

opposition dynamique entre clarté – froide et artificielle – et grâce, chaude et humaine (« Grace and Clarity » [1944] in Cage, 1961). La tension entre les deux permet de concevoir la mesure libérée de son « dogmatisme », juste un peu déroutée, dépassée ou anticipée. « Le rythme, c'est le retard », disait Pablo Casals (in RR, p. 231).

2.1.3 Et... Boum, des points remarquables

En effet, qu'est-ce qu'un coup ? Rien. Ou si peu. Un point. Un point qui suggère cela, cela même que nous vivons entre les coups. Entre les pas. Entre les mots, les lignes, les couleurs, les volumes.

Fernand Schirren,
Le rythme primordial et souverain

Dans ses passages, que ce soit vers l'inconnu ou dans la confirmation du même, le rythme prend appui sur des accents. Ce sont les temps forts, des marqueurs, des connecteurs. Les accents identifient les points saillants du parcours pour établir un ordre dans la durée ou générer une forme dans l'espace. Leur disposition est toujours variable en fonction de la composition souhaitée. Bien qu'ils accompagnent souvent des structures rythmiques régulières, ces repères de navigation ne sont pas des indices de proportion. Deleuze affirme même qu'ils marquent nécessairement une polyrythmie, des intervalles inégaux et incommensurables :

On se tromperait sur la fonction des accents si l'on disait qu'ils se reproduisent à intervalles égaux. Les valeurs toniques et intensives agissent au contraire en créant des inégalités, des incommensurabilités, dans des durées ou des espaces métriquement égaux. Elles créent des points remarquables, des instants privilégiés qui marquent toujours une polyrythmie. (Deleuze, 1968, p. 33)

Ce sont aussi ces « points remarquables » qui permettent de personnaliser le langage, de rendre unique chaque lecture d'un même texte. Rousseau appelait l'accent « l'âme du discours ». Pour Meschonnic, les différentes formes de l'accent sont ces marques du sujet dans le rythme qui constituent la signifiante.

Le linguiste parle notamment de l'accent syntaxique, dans l'ensemble de la phrase ; de l'accent prosodique, qui englobe tous les accents initiaux (d'attaque, d'insistance, etc.) ; et de « l'accent de rhétorique » – oratoire, affectif, émotionnel⁷ (CR, p. 217-220). Par le biais des accents, le rythme comme signifiante se veut le principe générateur de la parole, « ce qui *fait* le discours plus que ce qu'il dit » (Court, 2005, p. 44).

Bien entendu, la notion d'accent est aussi présente en musique, en poésie et en danse. Les Grecs avaient déjà saisi la dynamique des temps forts dans le couple *arsis/thesis* à l'origine de la métrique classique. « Dans la danse, ils appelaient *elevatio (arsis)* le mouvement ascensionnel, l'élan du corps, et *positio, depositio (thesis)* la déposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement », écrit Dom André Mocquereau dans ses travaux sur le chant grégorien (in Court, 1992, p. 187). À travers la chironomie, le tracé d'une main qui monte et descend s'est ensuite implanté dans la battue musicale. Par ailleurs, dans le chant grégorien, terrain glissant des débats musicologiques, la succession de levés et de posés prend appui sur des *ictus*, alors que les inflexions du texte reposent sur des accents. La distinction est pratique et étymologique : *ictus* vient de *icere*, « frapper », et désigne le battement musical – un pouls, un coup, un choc ; l'*accentus* est dérivé de *cano*, « chanter ».

Quoique l'accent marque un point tournant, un temps fort, il ne peut en réalité se trouver à l'origine du mouvement. Il y a une inspiration, un élan qui précède l'appui. Le premier geste du chef d'orchestre avant d'entamer une œuvre est toujours muet. En musique, c'est l'idée de l'anacrouse qui lance le rythme sur le temps faible de la mesure précédente, « avant le début ». Le musicien doit toutefois être déjà dans le rythme pour l'avoir. L'anacrouse expose ainsi une ambiguïté d'origine. « Elle déjoue de la sorte deux difficultés, en situant le rythme à la fois dans et hors la mesure, mais aussi dans et hors l'origine : il y a

⁷ Les travaux de Meschonnic s'appuient sur le modèle des *te'amim*, les accents disjonctifs-conjonctifs dans la cantillation hébraïque dont la signification est à la fois musicale, grammaticale et sémantique.

toujours une anacrouse avant la crouse, un temps faible avant le temps fort qu'on imagine. » (RR, p. 9)

« Et... Boum ! Et... Boum, et Boum, et Boum ! », retentit la voix de l'acrobate dans TDT alors que ses figures s'enchaînent de plus en plus vite. Ses complices – la danseuse, la chanteuse et les musiciennes – tentent de suivre la cadence, chacune dans sa case lumineuse (14'50). Le « et » rassembleur s'étire pendant la préparation, l'élan ; le « boum » vient marquer un arrêt. Il s'agit d'un hommage à Fernand Schirren⁸ dont l'enseignement du rythme s'articule autour de ce binôme révélateur qui s'inscrit dans le sillon de la tradition de l'*arsis/thesis* grec. Un couple inséparable, le « et/boum » lui sert à analyser des séquences rythmique afin d'en dégager le sens. À l'image d'une balle lancée dans l'air et suspendue un instant au sommet de sa trajectoire, toute phrase se compose de mouvement « et » – l'élévation, la continuité – et de non-mouvement « boum », la chute, la répétition (Schirren, 1996). Puisque la balle n'a d'autre choix que retomber, l'élan du « et » aura un aboutissement. Ce « et » ne lie pas, mais introduit un temps pulsé ; il propulse.

Si le système de Schirren est binaire (ou ternaire⁹), comme la métrique classique, il n'exclut pas les dérogations à la règle. La grâce dont parlait Cage est aussi au rendez-vous :

À l'improvisiste, devant l'instant attendu de tous, comme on pose une tuile sur une tuile, il répète la petite phrase avant que les autres ne la terminent. Il provoque la surprise ; une surprise excitatrice ; la surprise qui secoue la sécurité, l'ennemie au travers de laquelle s'infiltré la mort ; une surprise dont la tension le renouvellera, ce rythme [sic] répété sans cesse, et par ainsi, une surprise qui relancera la fête. (Schirren, 1996, s/p)

La métaphore de la fête, présente aussi ailleurs chez Schirren, rejoint l'opposition entre la vie et la mort que l'auteur transpose au mouvement. Le « boum » est donc un point mort, une syncope, dans tout ce qu'elle a de paradoxal : « Le

⁸ Pianiste, percussionniste et compositeur, Fernand Schirren (1920-2001) consacre les trente dernières années de sa vie à l'enseignement du rythme aux futurs danseurs et chorégraphes, notamment à l'École Mudra fondée par Maurice Béjart à Bruxelles en 1970.

⁹ Pour traduire les nuances des rythmes composés, Schirren ajoute au couple « et/boum » un « bim », une sorte de virgule dans la ponctuation musicale.

paradoxe de la syncope est de simuler une mort – comme on dit une "petite mort" – pour mieux exprimer la vie. » (Sauvanet, 2000b, p. 126)

En effet, le temps suspendu du « boum » est générateur de vie et de sens. La phrase est toujours déchiffrée au moment de l'arrêt, quand les mots et les sons reprennent haleine. C'est alors que surgissent des hypothèses de signification, des échos de sens. Schirren précise : « Dans le silence qui précède le début, toute ma phrase est déjà contenue ; et tout le sens de celle-ci, vous le comprenez dans le silence qui succède à son terme. » Le mouvement entre les silences, cette balle en vol, marque ainsi le présent éphémère où « regrets et promesses se confondent ». (1996, s/p)

L'application première du couple *arsis/thesis* au mouvement du corps trouve une résonance intéressante au théâtre dans la biomécanique de Meyerhold¹⁰. Élève de Stanislavski, Meyerhold choisit pourtant de baser sa technique de jeu sur la maîtrise du corps plutôt que la psychologie du personnage. L'acteur doit avant tout s'approprier ses outils physiques : le corps, mais aussi la voix, les expressions faciales (des masques), etc. Aspirant à explorer la « mécanique » de la machine humaine, la biomécanique s'intéresse naturellement au mouvement. Ses principes se résument à la séquence *otkaz, posyl, stoïka* applicable à toute action physique. L'élan « et » y est précédé de l'*otkaz* (littéralement « refus »), un pré-mouvement dans la direction opposée au mouvement. Tel un ressort qu'on comprime pour mieux le faire bondir, l'*otkaz* charge le corps d'une énergie cinétique qui augmente la portée du *posyl*, l'« envoi » imminent. Ce dernier est le vecteur dynamique du mouvement. Le *posyl* implique une ferme « intention » (l'autre sens du mot), et l'acteur doit connaître clairement l'objectif de son action avant de l'entamer. Enfin, le mouvement aboutit à une *stoïka*, une position « de garde » où le corps retrouve

¹⁰ Développée dans les ateliers du maître russe à partir des années 1920, la biomécanique occupe malheureusement peu de place dans ses écrits. Les fondements de la méthode ont résisté au temps à travers quelques études devenues classiques : « L'arc », « La pierre », « La gifle », « Le coup de poignard ».

l'équilibre. Elle marque à la fois une halte « boum » et un prochain départ (Bogdanov, 2007).

Comme chez Schirren, c'est au moment du repos que se décide (avant) ou se révèle (après) le sens du mouvement. Le choix de la destination se fait pendant cet interstice immobile. Puis, à peine atterrie, la balle rebondit : *otkaz*, *posyl*, *stoïka*. Le schéma biomécanique manifeste, à son tour, la dualité fondamentale du principe rythmique renfermée dans une « temporalité vécue qui est toujours *structurée*, c'est-à-dire indivisément *continue* (puisque l'appui et l'élan sont inséparables) et *discontinue* (en tant que scandée par l'alternance de l'élan et du repos). » (Court, 2005, p. 38)

2.2 Rythme pluriel : perception et interactions

Dans le terrain du sens, où tout est toujours déjà du sens dans tous les sens, la multiplicité des rythmes devient la multiplicité interne du rythme.

Henri Meschonnic, *La critique du rythme*

Une des nombreuses définitions que Paul Valéry a données au rythme évoque une « relation particulièrement simple entre le percevoir et le produire – qu'on ne peut faire se correspondre [...] que moyennant une loi ou un régime musculaire-moteur » (in CR, p. 174). L'articulation du rythme passe donc par les lois du corps, objectives et subjectives à la fois : objectives car physiologiques, subjectives car uniques à chacun, dans la mesure où les corps ne sont jamais identiques. Le rythme n'est pas un objet ; il relève plutôt d'une modalité, appliquée à quelque chose par quelqu'un. « Le rythme est en fonction de ce qui doit être rythmé », écrit Jean Mitry (in RR, p. 237). Il lui faut ainsi un champ d'application et un sujet exécutant, même si l'exécution se résume souvent à une écoute active. Le rythme doit être entendu pour retrouver son sens. Aussi le rôle du sujet, émetteur ou récepteur, est-il essentiel pour compléter le tableau. L'arbre qui tombe dans la forêt fait-il du bruit si personne ne l'entend ?

2.2.1 La perception

« Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal and who he stands still withal. »

William Shakespeare,
As You Like It, III:2

Le rythme n'est pas une abstraction objective, car il est inéluctablement lié au sujet qui l'articule. Il est à la fois principe d'organisation et condition de la perception. Même les rythmes « naturels » n'y échappent pas : « Si la vie est rythmique, elle ne se sait pas rythmique. Et il n'y a de rythmes de la nature que par l'esprit qui lui prête sa propre forme et sa propre durée [...] » (Brelet in RR, p. 31). De la même manière, en art, l'œuvre peut difficilement avoir une existence propre en dehors de son rapport avec le spectateur. Son rythme est composé avec et par celui-ci. Le spectateur devient co-auteur de l'œuvre, sans pour autant abandonner son rôle de témoin extérieur. Sauvanet explique ce dédoublement par un déplacement du sujet : « Le phénomène rythmique est en même temps agi et subi. C'est le déplacement du sujet : je saisis le rythme en même temps que je suis saisi par lui. » (2000b, p. 124)

L'opposition apparente entre la perception (passive) et l'articulation (active) s'efface lorsqu'on l'applique au rythme. Il ne s'agit pas d'une structure indépendante, mais plutôt d'une impulsion destinée à configurer l'appareil de perception. Selon Mourey, celui-ci procède par des schèmes, des modèles opératoires qui facilitent l'analyse et l'assimilation des objets artistiques.

La perception esthétique n'est pas seulement immersion dans un rythme. Sans doute, dans l'œuvre d'art, un rythme advient et je l'habite, il m'investit. Mais la perception esthétique n'est pas qu'un *sentir*, un mode pathique et empathique, elle est activité sensitivo-intellectuelle. Elle implique un *construire* et la saisie de l'œuvre à travers des schèmes, des modèles de construction. [...] L'œuvre institue un rythme dans lequel se prendre, s'engager. Le schème, élaboré par le travail de déchiffrement du spectateur aidé par les éléments médiateurs internes à l'œuvre, saisit son ordre. (Mourey, 2000, p. 88-89)

À travers ce déchiffrement, le spectateur participe à une reconstruction de l'œuvre. D'une façon ou d'une autre, il est amené à lui trouver un sens. Mais la donation du sens passe par le langage, même lorsqu'elle n'est pas formalisée dans un discours. Ce qui confirme la thèse de Meschonnic.

La définition du rythme sous-entend un sujet de réception – et une réception avérée. Or, celle-ci est limitée par un seuil de saturation au-delà duquel le spectateur n'arrive plus à reconnaître les configurations inhérentes à l'œuvre. Incapable de déchiffrer les modèles en jeu, il se retrouve dans une impasse de compréhension. Ainsi, les structures rythmiques cessent d'être perçues comme telles ; les rythmes trop complexes, superposés ou simultanés, finissent par s'« annuler » et disparaître¹¹. Le seuil du chaos reste toutefois variable, subjectif, expliquant parfois les divergences dans l'appréciation de certaines pièces de musique contemporaine.

De plus, contrairement à la vision ou à l'ouïe, la perception du rythme est immédiate : « Si la vision procède d'un dualisme, la sensation de rythme est vécue dans un plan d'immanence. Le voyeur s'exclut de l'altérité alors que celui qui écoute battre les rythmes les ressent jusqu'en lui-même. » (Saison, 1998, p. 72) Le rythme efface la frontière entre l'œuvre et le spectateur. Leur rencontre se déroule non pas dans un va-et-vient entre deux structures distinctes, mais à l'intérieur d'une structure commune, celle de l'objet artistique reconstitué par les sens. Le partage du même rythme ne garantit pourtant pas la complicité.

[L]e rythme est la forme commune du regardant et du regardé : ce qui ne veut pas dire qu'il y a nécessairement harmonie, consonance entre le regardant et le regardé. La forme commune du regardant et du regardé peut-être aussi bien dissonante, contradictoire, contrariante. (Escoubas, 1997, p. 114)

Par le mécanisme de perception qu'il déclenche, le rythme réconcilie l'espace avec le temps, jusqu'à transformer l'un en l'autre, notamment dans les arts plastiques. « Et ce Rythme parcourt un tableau comme il parcourt une

¹¹ Jacques Chailley in *Encyclopédie Larousse* en ligne (www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/rythme) définit le rythme comme « la perception consciente ou subconsciente d'un rapport de temps dans la succession des points d'appui ».

musique », écrit Deleuze à la suite de son éloge du rythme dans *Logique de la sensation* (1981, p. 31). En effet, un tableau n'est guère différent d'une symphonie en ce qu'il acquiert son sens dans la durée. Le temps d'exposition varie avec le spectateur, et chaque lecture traverse une séquence visuelle unique. Il y a toutefois des motifs récurrents dans les enchaînements des points d'appui. L'expérience de Grahame Weinbren, pionnier du cinéma interactif, en offre une démonstration probante dans *Petits plaisirs*, un essai documentaire qui cherche à comprendre le regard posé sur l'œuvre¹². Le réalisateur fait appel à la technologie du *eyetracking*¹³ pour tracer les parcours oculaires de cinq sujets placés devant le tableau de Kandinsky. Les trajectoires enregistrées par l'ordinateur sont loin d'être arbitraires. Alors que les sujets choisis par Weinbren ont une sensibilité et une expérience artistiques différentes, les tracés de leurs regards se recoupent souvent. Les lignes de lecture reviennent toujours au centre du tableau, mais la fréquence de ces retours, la vitesse des déplacements et le souci du détail changent sans cesse. Sur l'écran de l'ordinateur, l'organisation des formes dans le temps devient manifeste, presque palpable.

La notion de rythme plastique, qui concerne d'ordinaire la composition visuelle de l'œuvre, correspond par conséquent à une déambulation du sujet dans l'espace, notamment celui d'un tableau. Ses impressions, recueillies à chaque « arrêt » du parcours – l'œil voyage par relais, d'un point d'inflexion à un autre – forment une série d'instantanés dont le sens est révisé au fur et à mesure. Toujours dans l'optique d'une reconstitution, le spectateur « exécute » une peinture, tout comme l'auditeur « interprète » une mélodie. Cela dit, contrairement à la musique où la séquence de lecture est normalement prédéterminée, l'ordre de l'exécution d'une œuvre plastique est largement variable. Le spectateur d'un tableau est libre de choisir les modalités et la durée de son expérience.

¹² *Petits plaisirs* fait partie des trois court-métrages réunis dans *Kandinsky : A Close Look*, commande du musée Guggenheim à New York à l'occasion de la rétrospective du peintre russe en 2009. Voir aussi www.grahamweinbren.net.

¹³ Le *eyetracking*, ou l'oculométrie, est un ensemble de techniques permettant d'enregistrer les mouvements oculaires, notamment à l'aide d'une caméra.

Par ailleurs, la vision du rythme comme organisation interne du sujet compromet la distinction traditionnelle entre les arts du temps et les arts de l'espace. En termes de perception, la séparation n'est pas pertinente. Bien que la durée d'un spectacle de théâtre ou de danse soit normalement à peu près fixe, ces pratiques interrogent souvent leurs cadres temporels. C'est d'autant plus le cas des formes interdisciplinaires, instables. Dans l'infolettre de Needcompany, Jan Lauwers explique sa motivation à faire durer les images scéniques afin de réaliser leur potentiel « intemporel » propre aux arts visuels. Un temps d'exposition suffisant permet de pénétrer la mémoire du spectateur, d'« entrer dans l'histoire ».

« The biggest difference between theatre work and visual work is the use of the observer's time. In theatre, the creator determines the time an image is observed. In a work of visual art, the observer himself determines this time. In my theatre work I use the notion of the « borderline image ». This is an image which, because I extend the normal duration of the observation, has time to penetrate into the observer's brain. This image then makes history for the observer. The image becomes a memory. At this moment the distinction between a borderline image (in the theatre) and a visual work ceases to exist. If art does not penetrate into the observer's memory, it does not exist. » (Lauwers, mai 2011)

L'image limite (« *borderline image* ») utilisée par Lauwers renvoie à une temporalité mitoyenne. La même temporalité marque aussi le paysage de *Stifters Dinge* dont Goebbels affirme ralentir le temps « seconde après seconde, non pas pour provoquer l'ennui mais pour développer de l'attention » (Goebbels, 2008). La dimension plastique du rythme se manifeste à travers cette lenteur dans l'évolution des images qui autorise un ordre de lecture relativement libre, modulable. *Stifters Dinge* est une « forme en formation¹⁴ ». Les temps de suspension encouragent le spectateur à retrouver ses repères dans une banque d'associations personnelles, loin de la représentation. Il complète la mise en scène en résonance avec les propos de Stifter ou Lévi-Strauss, passant par un processus de création analogue à l'écriture :

¹⁴ Henri Maldiney inscrit cette expression dans le sillon de la philosophie d'Héraclite (1967, p. 232-233).

Dans *Stifters Dinge* la crise de la représentation est enlevée dans une écriture audio-visuelle qui demande au spectateur de tisser son propre rapport à l'imaginaire et au symbolique selon le mode d'une théâtralisation : c'est lui qui fonde en créant – *stiftet* – la relation des choses, comme le font l'écriture ou la poésie [...] (Finter, 2011, s/p)

Le spectacle de Goebbels témoigne en outre d'une réflexion sur le rapport entre le fond et la forme, relatif à la source littéraire de son inspiration¹⁵. Comme dans *Eraritjaritjaka*, le créateur allemand cherche à rendre signifiante l'interaction entre les moyens d'expression et les thèmes convoqués. Par exemple, le thème de la nature au cœur des écrits de Stifter trouve des résonances autant dans le choix de matériaux (l'eau, le bois) et le dispositif scénique (les arbres, une surface d'eau, la « forêt » de pianos) que dans les éléments de la trame sonore (les chants aborigènes, des bruits de la mer) et les peintures projetées (un paysage et une scène de chasse).

Si l'œuvre d'art peut aspirer à l'éternité, son spectateur ne saurait en faire autant. Les limites du regard imposent un rapport équivoque au temps. Linéaire ou circulaire, parfois arrêté ou élastique, le temps est difficile à cerner. Sa relation fondamentale avec le rythme se décline en fonction de la question des origines : le temps serait-il antérieur au rythme, ou est-ce l'inverse ? Soit le temps précède et accueille le rythme dans « une série continue d'instantanés en devenir » (à la suite d'Augustin et de Kant), soit il en est l'essence, l'expérience même (RR, p. 104). Pour échapper à cette dialectique, Sauvanet suggère une piste intermédiaire qui rejoint la théorie critique de Meschonnic. Il s'agit du rythme comme sens du temps – au sens de signification, mais aussi en termes d'orientation et de sensation – ou, pour reprendre Meschonnic, du rythme comme forme-sens¹⁶. « Le rythme n'est pas *dans* le temps, il n'est pas non plus *le*

¹⁵ « Les écrivains que j'apprécie sont toujours ceux qui travaillent à la fois le fond et la forme, comme Gertrude Stein, Elias Canetti, Alain Robbe-Grillet, qui modifient la forme de leurs récits en fonction du contenu développé », confie-t-il dans le programme du spectacle (Goebbels, 2008).

¹⁶ « Le rythme d'un texte fait du temps de ce texte une forme-sens qui devient la forme-sens du temps pour le lecteur. » (Meschonnic in RR, p. 109)

temps, il est *du* temps, précise Sauvanet, au sens où il le produit [...] en lui donnant un sens. Fondamentalement, le rythme temporalise. » (p. 105)

Or, la perception unit les dimensions sensibles. La formule s'étend alors à l'espace-temps dans son ensemble : le rythme spatialise autant qu'il situe dans le temps. À ceci près que l'œuvre d'art est une forme intransposable, puisqu'elle « apporte et emporte avec elle son espace » et son temps (Escoubas, 1997, p. 118). Dans l'immanence de la durée, le rythme provoque une mutation continue des formes assumées par l'espace-temps (Belic, 2002, p. 145).

En effet, le rythme « inscrit le temps dans l'espace et l'espace dans le temps », écrit Patrice Pavis (2002, p. 312). Faisant écho à la thèse de Meschonnic, il proclame la « séquence signifiante » comme le nouveau paradigme de la représentation théâtrale¹⁷ (p. 309). La formule englobe mais déborde le texte dramatique traditionnel. Pavis évoque l'influence de Brecht dont les théories préparent le terrain à l'idée d'un sens en dehors du discours, avec le gestus et le souci de la disposition des acteurs « en tableaux ou en sous-tableaux » (p. 311). Les déplacements des comédiens, la musique, les changements de décor et d'éclairage sont autant de « milieux » à faire vivre dans un spectacle - et autant de mouvements à ordonner dans la durée. L'enjeu de la mise en scène est donc essentiellement rythmique, car le rythme « constitue et destitue les unités, opère rapprochements et distorsions entre les systèmes scéniques, dynamise les rapports entre les unités variables de la représentation [...] » (p. 312).

Ces systèmes scéniques évoluent en parallèle, selon une logique interne et un rythme propre à chacun. Une fois de plus, c'est au spectateur qu'il incombe de compléter l'ensemble : « la perception des différences de vitesse, des déphasages, des embrayages, des hiérarchies [...] est proprement le travail de mise en ordre (logique et narratif) de la mise en scène par le spectateur. » Celui-ci devient donc le foyer de ce que Pavis appelle le *méta-rythme* (p. 311). Il

¹⁷ Bernard Dort introduit, pour sa part, la notion de « polyphonie signifiante » (in *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, 1988).

contribue à la recherche du signifiant à travers une énonciation unique des matériaux textuels et paratextuels. Le méta-rythme remplit ainsi un rôle dramaturgique important.

2.2.2 Polyrythmie

En 1962, György Ligeti compose le *Poème symphonique pour 100 métronomes*. Il s'agit d'un ensemble de cent métronomes mécaniques remontés à l'identique et ajustés à des *tempi* différents, entre 50 et 144 battements par minute. Les métronomes sont tous déclenchés en même temps, mais s'arrêtent progressivement à des moments différents, selon leur vitesse respective : les plus fougues s'épuisent en premier. Il y a donc un effet de ralentissement et un diminuendo continu tout au long de la pièce. Les cadences individuelles, partant de cent, deviennent de moins en moins nombreuses – et de plus en plus perceptibles :

Plus le nombre d'instruments qui s'arrêtent croît, plus les structures rythmiques se distinguent : un décroissement de la complexité amène une plus grande différenciation rythmique. [...] L'idée formelle de la pièce est celle d'une interaction entre les rythmes individuels périodiques déterminés et une structure polyrythmique générale très complexe. (Ligeti in Féron, 2010, p. 152)

Le *Poème* de Ligeti explore, d'une manière assez brute¹⁸, les interactions des rythmes primitifs dans une structure plurielle où leur coprésence fait l'objet d'une coordination, du moins par les sens à la réception (l'ouïe en particulier). Si les relations entre les arts au sein d'une œuvre indisciplinaire sont peut-être plus complexes que celles des métronomes de Ligeti, toujours est-il que son dispositif illustre bien les enjeux d'une structure polyrythmique. S'agit-il d'un ensemble de rythmes singuliers ou d'un seul rythme, pluriel ? Sont-ils mutuellement exclusifs ou complémentaires ?

¹⁸ Le métronome n'est-il pas l'incarnation même de la métrique, un cliché simpliste à l'égard du rythme comme mesure de temps ?

Qu'entend Meschonnic par la multiplicité interne du rythme ? D'un point de vue structurel, il y a deux façons d'aborder la question. D'une part, la polyrythmie reflète une multiplicité de rythmes singuliers transformés en un rythme pluriel, un rythme maître, dont les données changent à chaque instant. Une telle transformation suppose l'existence de cellules rythmiques primitives, des unités de base communes à tous les rythmes. Le rythme maître serait alors le résultat d'un réarrangement continu de ces cellules à partir de plusieurs sources. Par ailleurs, le fait d'avoir des composantes communes ouvre la porte aux transferts et aux correspondances : entre les rythmes, entre les voix, entre les arts. La multiplicité interne du rythme aboutit à un rythme de correspondance.

D'autre part, la polyrythmie préserve l'intégrité des rythmes singuliers dans une fédération dirigée par un rythme de second degré, le rythme des rythmes. Son rôle consiste à organiser les sources dans une entité collective. Ce méta-rythme relève de la composition (arranger, assembler, disposer). Bien entendu, son champ d'application est différent de ceux des rythmes singuliers. Si les rythmes de la musique et de la danse (co)ordonnent respectivement les sons et les mouvements, le méta-rythme touche invariablement à d'autres rythmes. Il dirige une partition à plusieurs voix. La multiplicité interne du rythme indique donc aussi un rythme de composition

Le rythme d'une œuvre indisciplinaire est a fortiori polyphonique, ce qui rend la quête d'une définition convenable d'autant plus désespérée. Celle-ci relève d'une utopie – à moins de consentir à perdre les spécificités propres à la musique, à la danse, à la poésie, à la peinture, etc. Le tronc commun de leurs acceptions respectives est trop mince. Ainsi, toute tentative d'universaliser le rythme finirait par dénaturer le concept. Selon Meschonnic, une définition commune à la poésie et à la musique serait ruineuse pour le langage. Le transfert de l'une à l'autre étant voué à l'échec¹⁹, le discours et la musique « ne

¹⁹ « Inégales dans leurs effets, la donation de rythme par la musique au discours, la donation de sens par le discours à la musique, toutes deux sont impossibles. » (CR, p. 135)

peuvent que *s'accompagner* » (CR, p. 135). La mise en garde est d'autant plus valable qu'elle relève de l'expérience, car le linguiste réagit à quantité de tentatives infructueuses d'harmoniser les rythmes en jeu.

2.2.3 Correspondances et composition

Si l'envie de définir le rythme en art s'avère peut-être trop ambitieuse, tentons quand même d'examiner son potentiel d'intégration et de médiation entre les arts, certes, mais aussi entre l'œuvre et son spectateur. Selon Deleuze et Guattari, « il y a rythme dès qu'il y a passage transcodé d'un milieu à un autre, communication de milieux, coordination d'espaces-temps hétérogènes²⁰ » (1980, p. 385). Or, n'est-ce pas la mécanique d'une œuvre indisciplinaire, un système complexe de transcodage perpétuel ? Le rythme s'y manifeste comme un moyen de transitivité, c'est-à-dire comme la capacité de l'œuvre de passer au-delà, d'atteindre le spectateur, de changer de genre. Le grand défi de l'artiste consiste donc précisément à composer avec ces espaces-temps pour les rendre compatibles (entre eux) et accessibles (pour le spectateur).

Le rythme de correspondance est avant tout un rythme de transformation. Dans les arts comme ailleurs, il s'agit d'un processus au cours duquel les cellules rythmiques primitives, dont la nature exacte varie selon le contexte de l'œuvre, se réorganisent dans une nouvelle configuration. Celle-ci devient une mesure commune entre les disciplines artistiques en jeu sans cesser d'évoluer à chaque instant, comme le soulignent Deleuze et Guattari. Le rythme de correspondance est donc le lieu propre de la « métaphore vive » (Paul Ricoeur), une transcription mouvante des codes d'un art dans le langage d'un autre. Et Belic ne manque pas l'occasion d'insister sur le rôle du rythme, seul à permettre « une vraie correspondance et concordance entre les arts » en tant que « mesure commune entre les différents modes d'expression » (2002, p. 136).

²⁰ « Chaque milieu est codé, un code se définissant par la répétition périodique ; mais chaque code est en état perpétuel de transcodage ou de transduction » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 384).

Il n'est pas étonnant que le rythme fédérateur relève d'un relais entre les impulsions appartenant aux rythmes constitutifs. Les disciplines artistiques s'alimentent et se dominent à tour de rôle. Leur confrontation est a priori féconde, à condition que le pouvoir puisse « changer de camp » (Thierry De Mey in Adolphe et Imbault, 2011, p. 22). Ainsi, l'usurpation du rythme par la musique détruit le potentiel interartistique de l'œuvre. En s'opposant à cette tradition, plusieurs artistes du XXe siècle ont développé et défendu des rythmes propres à la danse, ou bien des modes de composition mixtes²¹.

Dans *Eraritjaritjaka - Musée des phrases*, un spectacle de Goebbels qui précède *Stifters Dinge*, la démarche de composition passe justement par un dialogue entre la musique, le geste (par le biais de la vidéo) et le discours. Le rythme des transitions est assuré tantôt par la trame musicale, tantôt par les nuances du jeu et les paroles d'André Wilms, porteur des aphorismes d'Elias Canetti. Environ à la moitié du spectacle, le comédien quitte la scène et rentre « chez lui ». Son parcours, suivi par une caméra ambulante jusqu'à l'intérieur de l'appartement, est projeté sur le dispositif scénique. Entre-temps, les musiciens du Mondriaan Quartet poursuivent leur « concert » assis côté jardin, en bordure du plateau. Malgré l'éloignement apparent, les gestes du comédien et la musique sont coordonnés dans une partition d'ensemble précise. Ils s'accompagnent sans se suivre. Et lorsqu'André Wilms bat les œufs et découpe un oignon pour se faire une omelette, les bruits de son quotidien intègrent la trame sonore sur le mode de la différence. À cet effet, Lesage souligne que les connexions entre les langages hétérogènes convoqués par Goebbels sont assurées par le rythme :

Le spectateur est mis aux aguets par cette multiplicité en dialogue tout en vivant une expérience concrète, celle d'une composition nouvelle, inusitée, fondée sur l'hétérogénéité des langages que le rythme et la musique interconnectent. (Lesage, 2008b, p. 140).

Les résonances du batteur à travers le *Quatuor à cordes* de Ravel qui accompagne André Wilms dans sa cuisine relèvent-elles de la correspondance ou

²¹ C'est notamment le cas de Cage qui, déjà dans les années 1930, prône une composition simultanée en musique et en danse (« Goal : New Music, New Dance » [1938] in 1967, p. 87).

de la composition ? Confrontés à la réalité, les deux notions finissent rapidement par se croiser. Il y a une correspondance manifeste entre les gestes du comédien et la cadence musicale. Or, la superposition des trames qui permet le dialogue n'est pas fortuite. L'interaction des deux sources rythmiques est aussi une composition. Peu importe sa nature exacte, le rythme assure la transition entre deux milieux. Son entité ne change pas avec le point de vue – car la distinction entre correspondance et composition se résume à un angle d'approche. Ce sont deux façons de voir la même chose : si l'une procède de l'intérieur, cherchant à identifier les points de contact et de croisement entre les disciplines, l'autre se situe en surplomb par rapport à la configuration de l'ensemble où l'accent est mis davantage sur l'arrangement des parties.

Dans les deux cas, le rythme remplit la fonction de médiation entre les éléments d'un ensemble esthétique, qu'il s'agisse d'un rapport d'interaction (entre les parties) ou d'intégration (dans l'ensemble lui-même). Chaque élément évolue cependant selon une trajectoire individuelle. Sa forme assumée dans l'instant est unique, tout comme l'instant lui-même – du moins dans une conception chronologique du temps. Le rythme devient donc « une dynamique d'individualisation de la forme » (Marchand, 1996, p. 217) inscrite fermement dans le contexte de l'ensemble auquel elle appartient. « Il y a rythme quand la partie d'un tout tend vers l'affirmation de son individualité sans ignorer sa relation aux autres parties et au tout qu'elle forme avec elles », précise Marchand (p. 226). La formule n'est pas sans rappeler le scénario idéal que Kandinsky souhaite retrouver sur la scène, un consensus responsable où chaque art s'exprimerait au bon moment, mais se plierait par ailleurs aux besoins de l'ensemble. Les éléments du spectacle se trouvent réunis en une partition dont la gestion relève du méta-rythme que pointe Pavis (2002, p. 311). C'est la clé de voûte d'une œuvre indisciplinaire.

CHAPITRE III

HUMPTY DUMPTY ET LES SENS DU TEMPS

Le rythme a un rapport étroit avec le présent. Les hypothèses sont multiples : il le fragmente, il l'articule, il le génère. Tous ces modes d'interaction engagent des relations complexes avec le temps auquel le rythme donne forme et sens. Cioran parlait du rythme comme temps devenu palpable... (RR, p. 123) Le rythme définit les liens entre le sujet et son présent. Il donne un sens à l'instant. Autre donateur de sens, Humpty Dumpty, maître du langage, incarne un paradoxe du temps qui mérite d'être exploré pour sa parenté avec le temps de la scène.

3.1 Polysémie et problèmes de sens

Humpty Dumpty sat on a wall
Humpty Dumpty had a great fall
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again

Comptine anglaise

Selon Meschonnic, le rythme fait partie de l'inconscient du langage. Il précède le discours et se manifeste dans les articulations entre les mots. Les phrases, et non les mots, sont donc l'élément premier du langage. Dans cette optique, une virgule peut être décisive au sens de la phrase. Rappelons la fameuse sentence du général Fairfax pour l'exécution du roi d'Angleterre Charles I (1649) : « *Si omnes consentiunt ego non dissentio*¹ ». Le général avait volontairement omis la ponctuation afin de laisser une marge d'interprétation à son consentement. Alors qu'une virgule avant *ego* approuvait l'exécution, une

¹ L'exemple est rapporté par Beauzée dans son article « Ponctuation » de l'*Encyclopédie* de Diderot (1765).

deuxième, avant *dissentio*, impliquait le contraire. De la même manière, l'étude des textes fondateurs, dont la Bible, se heurte souvent à une ponctuation ambiguë qui ouvre la porte à des interprétations contradictoires.

3.1.1 Humpty Dumpty, maître du langage

Lorsque le contexte d'un mot – sa position dans la phrase – a un impact sur son sens, la polysémie devient une question de rythme. Or, l'œuvre de Carroll est, à sa façon, une ode à la polysémie. Et c'est indéniablement Humpty Dumpty qui vole la vedette. Sa figure est emblématique du traitement que Carroll réserve au langage. Elle permet d'accéder au plus profond des secrets de l'autre côté du miroir et, par conséquent, lève le voile sur les rythmes internes du récit. Comprendre Humpty Dumpty revient aussi à entrevoir la genèse du sens, notamment à la lumière de la théorie de Meschonnic. Car l'œuf prétentieux s'approprie les mots sans se soucier de leur réception.

Posé sur le mur comme la tête sur le corps, Humpty Dumpty est « l'ombilic » du livre (Cixous, 1971, p. 17). Il est à la fois le Maître des mots et un œuf, « [...] image du signifiant où les signifiés ne sont qu'en germe, virtuellement, l'œuf, corps indifférencié où cravate et ceinture se confondent, corps indifférencié du langage avant que ne s'y introduisent les distinctions du sens, l'œuf, corps polysème » (Martin, 1971, p. 56). Pour ce qui est de la forme, le virtuose du sens a un nom révélateur. Les indices étymologiques renvoient le lecteur à *humpy* (bossu), *dumpy* (courtaud), et éventuellement au verbe *to dump* (jeter, déverser) (Tomiche, 2002, p. 134). « [M]y name means the shape I am² », avoue le principal intéressé (TLG, p. 54), alors que son destin est déjà tout tracé : il est voué à une chute fatale...

² Une piste curieuse s'ouvre en suivant l'onomatopée fatidique dans son voyage à travers les langues. Humpty Dumpty est aussi Gros Coco (traduction de Jacques Papy), Dodu Mafflu (traduction d'Antonin Artaud), Boule-Boule, Bœuf Lœuf, Humpelken-Pumpelken (en allemand), Tentetieso (en espagnol), Lille Trille (en suédois), Chaltai-Boltaï (en russe). Lors d'un atelier pour TDT, les interprètes ont allongé la liste de quelques propositions officieuses : Pappu-Tappu (en indien, « petit homme gros et boudeur »),

En attendant, Humpty Dumpty s'occupe de miner le terrain du sens et brouille les pistes. Si Alice cherche des repères fiables, bien mal lui en prend, car son interlocuteur est un libertin. La diversité des sens assumée par les mots qui lui échappent est soumise uniquement à la volonté du locuteur. Celle-ci devient déterminante : « "The question is," said Alice, "whether you *can* make words mean so many different things". / -"The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master – that's all". » (TLG, p. 57) Possiblement rhétorique – Humpty Dumpty semble plutôt confiant de son autorité –, la question détruit la convention du langage comme code. Qu'advient-il à la communication lorsque le sens des mots ne dépend que d'un usage individuel ?

Le sujet qui a le pouvoir absolu sur le signifiant – en l'occurrence, un œuf – lui réserve un triste sort. « "When *I* use a word," Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, "it means just what I choose it to mean – neither more nor less". » (TLG, p. 57) Rien d'étonnant, donc, si *glory* devient « a nice knock-down argument », alors que *impenetrability* signifie « we've had enough of that subject³ ». Les mots se commentent eux-mêmes et prennent le lecteur dans un cercle vicieux de renvois où, pour reprendre Meschonnic, « la vérité des noms » se substitue à la « vérité des choses » (1990, p. 7). « Passer de l'autre côté du miroir, écrit Deleuze, c'est passer du rapport de désignation [de choses] au rapport d'expression [de sens] » (1969, p. 38). Humpty Dumpty a l'avantage de maîtriser les deux.

Enfin, c'est avec le Jabberwocky que Carroll expose l'imagination fertile de son protégé à son meilleur jour. La seule explication des *toves*⁴ suffit pour perdre

Boccia-Boccia (en italien), Chouli-Buka (du japonais inventé), Namaspamousseilroule, Schtroum-Lou, Shim-shim, Flim-Mli, Crochnu-rond-pachrochnu, Mouliroula, etc.

³ « -"I meant by 'impenetrability' that we've had enough of that subject, and it would be just as well if you'd mention what you mean to do next, as I suppose you don't mean to stop here all the rest of your life." / -"That's a great deal to make one word mean," Alice said in a thoughtful tone. » (TLG, p. 57-58)

⁴ « -"Well, 'toves' are something like badgers – they're something like lizards – and they're something like corkscrews." / -"They must be very curious looking creatures." / -"They are that," said Humpty Dumpty : "also they make their nests under sun-dials – also they live on cheese." » (TLG, p. 58)

le plus audacieux des experts dans cette « énorme ponte textuelle » (l'expression est de Cixous, 1971, p. 14). Devenu une référence classique, le poème interroge notamment le fonctionnement du langage dans une « multiplication infinie de possibles sémantiques » (Tomiche, 2002, p. 140). Comment se fait-il que le sens commun, ce dénominateur partagé de l'usage collectif d'une langue, reste accessible, alors que tous les mots du récit sont inventés ? Incidemment, se pose la question de la traduction, le défi de trouver des équivalents syntaxiques en d'autres langues⁵, et, de fil en aiguille, l'interrogation philosophique sur la maîtrise (absolue) du langage par l'écrivain⁶.

Carroll est fidèle à lui-même, et sa recette est déjà éprouvée au pays des merveilles : « Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves », dit la Duchesse à Alice pendant la partie de croquet (Carroll in Deleuze, 1969, p. 44). Contrairement à la jeune fille, Humpty Dumpty prend la morale de la Duchesse au pied de la lettre – et met Saussure au défi⁷. En effet, la polysémie, dont il est à la fois le maître et l'incarnation, implique l'instabilité des signes (chaque mot peut désigner ou exprimer plusieurs choses, notamment celles qui n'existent pas). Pour Deleuze, il s'agit de l'absence du sens commun :

[...] Humpty Dumpty est la simplicité royale, le Maître des mots, le Donateur du sens, qui détruit l'exercice du sens commun, distribuant les différences de telle manière qu'aucune qualité fixe, aucun temps mesuré ne se rapportent à un objet identifiable ou reconnaissable : lui, dont la taille et le cou, la cravate et la ceinture se confondent – manquant autant de sens commun que d'organes différenciés, uniquement fait de singularités mouvantes et « déconcertantes ». (Deleuze, 1969, p. 98)

⁵ Pour une étude comparative des traductions françaises de *Jabberwocky*, voir Bernard Cerquiglini, *Le Jabberwocky de Lewis Carroll : onze mots-valises dans huit traductions*, Pantin, Le Castor Astral, 1997.

⁶ Antonin Artaud, dont l'adaptation audacieuse du chapitre sur Humpty Dumpty fait l'objet d'une (psych)analyse dans la treizième série de *Logique du sens* (« Du schizophrène et de la petite fille »), a été envahi d'incertitudes à propos de la portée du sens qu'il donnait aux mots en tant qu'écrivain. « [J]usqu'à quel point l'écrivain a[-t-il] le droit de se croire le Maître du langage ? » (Artaud in Tomiche, p. 137).

⁷ « [...] il n'est pas au pouvoir de l'individu de rien changer à un signe une fois établi dans un groupe linguistique. » (Saussure in Martin, 1971, p. 55)

3.1.2 La chute

Le donateur du sens est lui-même un grand paradoxe. Assis à la turque sur un mur très étroit – « such a narrow one that Alice quite wondered how he could keep his balance » (TLG, p. 53) –, Humpty Dumpty n'a aucune chance de rester à son poste longtemps. Sa position est explicite au-delà des mots : il est fatalement l'œuf tombant du mur, tel que le rappelle la comptine. Cixous souligne que « *wall* n'est pas sans *fall* qu'il promet et qui l'accomplit dans un cruel glissement de la lettre de tête » (1971, p. 18). Le pouvoir a la coquille mince : le maître des signifiants est loin de maîtriser son histoire. Il contient sa chute et son fracas.

La référence à la comptine brouille les rapports au temps. Si Humpty Dumpty est déjà tombé, comment se fait-il qu'Alice passe tout un chapitre en sa compagnie ? Il s'agit donc d'un temps circulaire, en boucle, à recommencer. L'Œuf prodige contient son passé et son futur. Il est en quelque sorte « toujours déjà tombé » (Cixous, 1971). Selon Deleuze, le mur qu'il domine est la mince frontière entre la certitude des codes établis et le devenir du récit. C'est aussi le mur de l'impénétrabilité qui sépare les deux côtés du sens – et les deux côtés du miroir. En puisant indifféremment dans l'un comme dans l'autre, Humpty Dumpty réalise une utopie de communication, un retour au langage universel antérieur à Babel.

Si la métaphore biblique rapproche l'œuf de dieu, tout-puissant et éternel, la communication qu'il célèbre n'en est pas moins éphémère. Que se passe-t-il après la chute ? Il y a éclatement et perte de sens. Désormais, impossible de communiquer. Le voyage d'Alice se poursuit toutefois sans encombre, et rien ne trahit l'incompréhension qui aurait frappé les habitants de Babel après la punition divine – du moins à l'échelle locale, car les conventions du miroir sont parfois trompeuses. Aurait-on exagéré l'importance de Humpty Dumpty ? Quoi qu'il en soit, son personnage a certes reçu beaucoup d'attention dans la composition et le propos de TDT. Au-delà des inspirations, il est rapidement devenu l'emblème de la conférence.

Ce n'est pas un hasard si la conférence indisciplinée emprunte son titre à l'article de Cixous : elle aussi, à sa manière, est vouée à une chute. Alors que les pistes de réflexion se multiplient, les mots s'affrontent dans une saturation de signes pour éclater enfin dans un cri d'impuissance qui marque une rupture dans le déroulement de la conférence. La petite fabrique du savoir déclare faillite. Pourtant, comme chez Beckett, « quelque chose suit son cours⁸ ». Le conférencier, maître du sens, tente de reprendre les rênes après un égarement baroque, mais son emprise ne dure pas : sous l'effet de la carotte⁹, le discours savant perd définitivement sa saveur. En reste un tas de questions auxquelles il n'a pas su répondre...

L'échec du discours tient ici aux limites de la communication verbale. Quelle est la portée réelle des mots ? Et si le langage n'arrive pas à tout exprimer, comment lui venir en aide, quitte à le remplacer ? Lorsque les mots manquent, la conférence assume de manière théâtrale l'impasse qui la guette. Cette mise en échec de la conférence est un artifice. Le discours disparaît mais n'échoue pas, tout comme la chute de Humpty Dumpty n'arrête pas l'histoire. Dans un éclatement délibéré, il est repris au vol, ou au rebond ; en dehors du verbe, la scène dispose de nombreux moyens pour « relancer la fête ». Le geste, la danse, la musique sont autant de langages artistiques capables de traiter du rythme. Mieux encore, ils se révèlent parfois plus probants que les circonvolutions de la parole.

Quand la fabrique du savoir tombe en panne – et son cerveau tombe en bas de la galerie, heureusement rattrapé par les deux hommes (33'00) –, c'est un point de non-retour aux modalités de la conférence traditionnelle. La table du conférencier trahit sa vocation en laissant apparaître une nappe et un service de thé. Elle annonce ainsi la deuxième partie de la présentation qui confond les

⁸ C'est la réplique récurrente de Clov dans *Fin de partie* (1957).

⁹ Un clin d'œil aux aventures d'Alice au pays de merveilles, la carotte rivalise avec les champignons magiques qui transforment la petite fille à tant de reprises. C'est aussi la fantaisie d'un lapin qui, en écho au Lapin Blanc, traverse le spectacle comme un fil conducteur.

codes dans une suite d'événements difficilement attendus. Jusqu'alors subordonnés au discours du conférencier, les interprètes s'émancipent peu à peu dans leur mode d'expression respectif. Pourtant, l'expérience continue, rigoureuse malgré la désinvolture. Et les artistes en sont à la fois sujets et objets, laborantins et cobayes.

Le matériau humain surprend, évolue, échappe à la catégorisation. Comment figer ses traits dans une hypothèse scientifique ? C'est un clin d'œil au paradoxe des études savantes dans les arts vivants. Si la recherche académique tient, dans une certaine mesure, à dégager des lois objectives, comment composer avec les subjectivités en jeu ? Les interprètes et les créateurs biaisent inévitablement les résultats de toute étude de terrain. Avec la chute de la conférence, TDT questionne donc la pertinence d'un discours savant et, par extension, joue sur l'écart entre sa propre forme, volontairement compromise, et son propos, qui ne peut se passer du vivant. Peut-on parler du rythme sans taper des mains ?

Rappelons que la conversation entre Alice et l'Œuf est difficile à suivre dès le début : à partir du moment où le Maître des mots instaure ses propres conventions, le potentiel de communication se trouve réduit aux définitions et aux aléas de leur usage. De la même manière, un discours savant peine parfois à se rendre à l'auditeur, pris dans ses références spécifiques qui résistent au partage. L'échec du langage n'implique toutefois pas la fin de tout échange ; l'absence de définition n'est pas fatale. Les choses existent aussi sans nom, comme Alice le constate dans le bois où les choses n'ont pas de nom au pays du miroir. Car la langue agit elle-même en miroir : elle réfléchit plutôt qu'elle ne signifie (Cixous, 1971, p. 16).

Par ailleurs, la chute de Humpty Dumpty entraîne d'autres chutes : l'effondrement de la petite ouvrière du savoir, elle aussi perchée sur un mur, mais également le cours de chute administré par Harmonie (25'39). Il faut d'abord apprendre à tomber, car « dans la vie, ça risque de vous arriver souvent » (TDT, 25'50). Alice elle-même aurait pu profiter de pareille technique pour adoucir ses atterrissages. En effet, son tout premier voyage commence par

une longue descente dans le terrier du lapin, au fond duquel se trouve la porte du pays des merveilles¹⁰. Cette chute initiatique amène la petite fille dans l'univers que Carroll dote d'un temps imaginaire, le temps d'un livre. Et le cas de Humpty Dumpty trouve aussi sa source dans le fait littéraire : en dehors d'une chronologie linéaire, il appartient à un « toujours déjà » cyclique, toujours déjà sur son mur et toujours déjà tombé, immortel dans la répétition de la comptine.

3.2 Le temps de la scène

Donc, le temps du rythme est un temps de présence et non pas un temps d'univers.

Henri Maldiney, « L'Esthétique des rythmes »

Selon Augustin, le temps est affaire de conscience. C'est un concept éphémère dont les états se réduisent au triple présent : le présent de l'attente (futur), le présent de l'attention (présent) et le présent du souvenir (passé) (Confessions XI:20). Il n'y a que l'instant. Cette idée d'un présent fédérateur ouvre les portes à d'autres conceptions non linéaires du temps. Comme une partition musicale, le temps peut avoir des motifs, telle une ritournelle, dont le cas du « toujours déjà » est un exemple limite. Il importe d'en signaler l'artifice. Inspiré par le grand physicien Niels Bohr, Claude Régy écrit :

La notion du temps propre à nos actions, le temps de nos horloges, est tout autre. Il est, en fait, parfaitement artificiel. Notre sensation de la durée est variable et subjective. « Je trouve le temps long ». « Le temps passe vite ». Éphémères, nous passons, mais le temps, lui, ne passe pas. Il est imperturbable. On ne tue pas le temps.¹¹

Le Chapelier du pays des merveilles ne saurait mieux dire. Et si le temps est une question de perception, le sujet devient un élément primordial de l'équation. Dans un présent multiple, en devenir, le sujet se définit (entre autres)

¹⁰ Carroll avait d'ailleurs intitulé la première version du livre « Alice's Adventures under Ground ».

¹¹ Claude Régy, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1997, p. 33.

par la motivation de ses actions, cette « nécessité intérieure » que Kandinsky, à la suite de Schoenberg, place à l'origine du geste créateur. Pour Meschonnic, elle relève du rythme et permet d'inscrire le sujet dans son histoire (CR, p. 85). Le rythme apparaît aussi comme une pulsion originelle, à la fois primitive et essentielle. « Il se peut que les rythmes et que les durées vitales ne soient pas organisées et mesurées par une forme spirituelle mais tiennent leur articulation du dedans, de processus moléculaires qui les traversent », spéculait Deleuze (1978).

Le primat du rythme est perceptible sur une scène de théâtre ou au cinéma, où la manipulation du temps fait partie des conventions assumées par le spectateur. « Il me semble que c'est Scriabine qui avait appelé le rythme "le temps enchanté", écrit Meyerhold. C'est génialement dit ! » (2005, p. 102) Tel un charmeur de serpents, le rythme enchante, et le temps prend des plis inattendus dans le présent de la scène. C'est un présent particulier, marqué par la répétition – celle qui précède la première, mais aussi celle qui la suit. Le spectateur partage la posture d'Alice devant le mur : curieux et attentif, il a le privilège de connaître la fin de l'histoire avant même qu'elle n'ait commencé. Le temps de la scène est aussi artificiel que celui de la comptine, véritable ritournelle qui se redécouvre chaque soir. Serait-il, lui aussi, de l'ordre du « toujours déjà » ?

3.2.1 Le temps du « toujours déjà »

Deleuze situe les aventures d'Alice dans un devenir « dont le propre est d'esquiver le présent », comme la confiture que la Reine Blanche offre à Alice¹² (Deleuze, 1969, p. 9-11). C'est un paradoxe du temps de l'autre côté du miroir. Il avance et recule à la fois, toujours dans les deux sens, en éliminant la distinction entre les souvenirs du passé et du futur. Même la mémoire s'étend dans les deux directions. Le renversement du temps va de pair avec celui de la cause et de l'effet : le messager du roi est en prison pour le crime qu'il n'a pas

¹² « The rule is, jam to-morrow and jam yesterday – but never jam today » (TLG, p. 44)

encore commis, alors que la Reine Blanche crie et saigne avant de se piquer le doigt (p. 11).

Le miroir déforme le présent, et l'histoire de Humpty Dumpty refait surface dans un temps déchiré, toujours à venir et déjà passé. L'expression « toujours déjà », chère à Jacques Derrida¹³ – c'était sa signature secrète (dé-jà dans Derrida Ja-cques) –, et reprise par Cixous, revient à Maurice Blanchot qui la développe surtout dans sa réflexion sur l'expérience de l'écriture. Il s'agit d'un temps fondateur de l'instance scripturale. Entre un perpétuel devenir et « un temps qui tente de remonter son propre cours » (Lamnaoui, 2006, p. 64), le « toujours déjà » blanchotien repose sur la répétition et la réécriture comme source de renouvellement : « Ce qui importe, ce n'est pas de dire, c'est de redire et dans cette redite de dire chaque fois encore une première fois » (Blanchot, 1969, p. 459). Il y a donc une lueur d'espoir dans la fatalité de la reprise, espoir d'inscription, espoir de laisser une trace. La répétition du « toujours déjà » n'est pas seulement reproductive, mais aussi productive, prête à transformer.

Blanchot s'éloigne de la perspective chronologique du temps linéaire et vectoriel en la substituant par un modèle cyclique (le présent rattrapé par le passé) qui s'apparente à la doctrine nietzschéenne de l'Éternel Retour. « Au commencement était le recommencement », écrit-il. « [...] Le recommencement comme commencement, la désappropriation comme authenticité, la répétition comme différence » (Blanchot, 1973, p. 62). S'ensuit un certain rejet du futur, futur réduit à un palimpseste du passé. D'ailleurs, Blanchot est très proche du palimpseste dans sa conception de l'écriture : « Écrire, en ce sens, c'est toujours d'abord récrire, et récrire ne renvoie à aucune écriture préalable [...] » (p. 48). Carroll tombe-t-il dans une boucle de réécriture infinie en reprenant la comptine de Humpty Dumpty ? Si oui, la chute du donateur du sens en devient-elle moins fatale ?

¹³ Expression puisée chez Martin Heidegger (*immer schon*) (Derrida, 1992, p. 312-314).

Hiatus temporel entre « avant » et « après », le temps du « toujours déjà » est un temps-frontière qui échappe aux catégories communes (présent, passé, futur). Il n'a ni commencement, ni fin. C'est un hors-temps, un présent absolu. Or, n'est-ce pas aussi la niche privilégiée de l'œuvre d'art ? Lorsqu'une œuvre parvient à toucher juste, le spectateur s'avoue souvent perdu, ne serait-ce qu'un moment, en dehors de ses repères chronologiques. Pourquoi a-t-il du mal à évaluer le temps passé devant un tableau ou un roman passionnant ? La réponse est sans doute complexe, d'autant plus que le cerveau humain est largement capable de garder l'heure juste. Toujours est-il que la perception de l'œuvre mobilise les sens dans un temps parallèle, et que son présent est différent du présent quotidien. Il y a un écart entre le temps des horloges et le temps de la conscience.

Au théâtre, le présent de la scène est aussi un hors-temps. Malgré une dynamique interne importante, l'objet scénique est figé dans les repères du quotidien. Son cadre est déterminé par la convention, son cycle temporel est régulier (à heure fixe, d'une durée donnée, etc.). Pourtant, le spectacle se renouvelle sans cesse, soir après soir, à travers la répétition du même. « Il n'y a que [...] la différence qui se répète », affirme Deleuze (1968, p. 145). Dans le présent de la scène, la répétition est paradoxalement porteuse de changement. Comme chez Blanchot, la redite amène du souffle. Deleuze, pour sa part, parle du renouvellement par la répétition à travers la notion de ritournelle, « la forme a priori du temps » qui produit chaque fois des temps différents (Deleuze et Guattari, 1980, p. 431). On imagine une spirale dont l'axe vertical est le temps : alors que les coordonnées du refrain sont fixes, sa position absolue varie d'une spire à l'autre. La ritournelle, toujours la même, revient chaque fois autrement.

Le théâtre [...] produit à l'évidence l'art dans son événementialité, c'est-à-dire à la fois dans la nécessité de sa réitération et dans l'impossibilité radicale d'une réitération à l'identique ; la reprise, au théâtre, est monstration du même et mise en évidence de l'infini de ses virtualités, c'est-à-dire de sa caractéristique d'être sur le mode de la partition et non sur le mode du fétiche. (Saison, 1999, p. 7-8)

3.2.2 Le thé des fous

Ce présent de la scène a aussi quelque chose d'un déjà-vu. La répétition au cœur du déjà-vu est apparente, mais illusoire : il s'agit d'un souvenir du présent *au présent*. Dans un essai intitulé justement *Le souvenir du présent*, Paolo Virno reprend les recherches de Bergson pour analyser ce phénomène dans une optique plus large du temps historique. Pour une victime du déjà-vu, écrit-il, le devenir est prescrit par un présent qui « se montre sous les traits d'un passé irrévocable ». De plus, « le rythme historique des événements est suspendu ou figé ; la distinction entre "avant" et "après", entre cause et effet, lui semble futile et même dérisoire. » (Virno, 1999, p. 14) Le temps du déjà-vu est donc suspendu dans une répétition qui n'en est pas une. Est-ce une conjoncture familière ? Bien sûr, du moins pour un lecteur de Carroll, qui n'aurait pas de peine à se souvenir de la fameuse Mad Tea-Party, le thé des fous au pays des merveilles.

Rappelons le contexte : assis à une grande table, le Chapelier fou, le Lièvre de mars et le Loir sont condamnés à un *five o'clock* perpétuel. Depuis que le temps s'est brouillé avec eux, c'est toujours l'heure du thé. En bons Anglais, ils assument le rituel jusqu'au bout et se décalent d'une place pour avoir des tasses propres (manœuvre d'ailleurs douteuse, puisque seul le premier en ligne gagne le privilège d'un nouveau service). Officiellement arrêté, le temps de la Mad Tea-Party n'en est pas moins vivant dans la répétition, à travers le cycle des tasses à remplir. Comme dans la spirale de la ritournelle, chaque reprise s'inscrit ici dans un dispositif sans cesse modifié. Le tour de table assure du nouveau dans le même – mais attention, est-ce vraiment le même ? Le passage d'Alice à cette table est, par exemple, tout à fait unique. Du reste, que sait-on du passé et du futur immédiats de la cérémonie ?

Si la répétition s'avère illusoire, le diagnostic du déjà-vu est concluant. Le présent de la Mad Tea-Party est alors masqué par l'extension d'un passé lourd de conséquences, le moment où les flèches de l'horloge ont suspendu leur cours. « Ils ont tué le présent », souligne Deleuze.

[Le présent] ne survit plus entre eux que dans l'image endormie du loir, leur compagnon supplicié, mais aussi qui ne subsiste plus que dans le moment abstrait, l'heure du thé, indéfiniment subdivisible en passé et en futur. (1969, p. 97)

Une réplique ouvertement inspirée par le thé des fous se retrouve au cœur de TDT, juste après la chute de la fabrique du savoir. Sans paroles et chorégraphié avec un artifice assumé, cet intermède annonce un changement de régime : le mode de la conférence est chose du passé. Une tasse à la main, le conférencier se détache peu à peu du propos scientifique dont il est porteur. Par ailleurs, la séance du thé est une réflexion sur le temps, autant dans le clin d'œil à l'horloge arrêté du pays des merveilles que par son emplacement stratégique dans la trame de la présentation. Elle se veut comme une parenthèse, une pause syndicale pour les uns et un temps de respiration pour les autres. Le public, jusqu'alors bombardé d'informations verbales, gagne un moment de répit¹⁴. Enfin, les six coups de l'horloge – l'heure fatidique du thé – déclenchent un temps d'arrêt local, une parenthèse dans la parenthèse (40'08, fig. E.4).

Quand tous les regards se figent sur le gâteau le « responsable du laboratoire » fait un passage éclair avec un bréguet dans la main. Il trempe sa montre dans le thé – en hommage au Lièvre de mars¹⁵, mais aussi comme pour expliquer la suspension. Son heure est-elle la bonne ? Pourquoi le temps des interprètes s'arrête-t-il à son arrivée ? Le phénomène s'est déjà produit une fois à la culmination des « et/boum » dans la première moitié de la présentation. Le chercheur intervient alors pour désamorcer le chaos imminent, et tout s'arrête d'un coup. Le responsable du laboratoire semble échapper à la chronologie de la conférence au profit d'un présent extérieur, celui du public. Pourtant, lui aussi est

¹⁴ « Faites une petite pause !, disait Meyerhold. Pour le spectateur, elle signifie la fin d'un morceau. Qu'il reprenne son souffle en même temps que vous. Ensuite commencera un nouveau morceau. Il faut sentir la respiration du spectateur et savoir où il doit reprendre souffle. Quand vous jouez bien, le spectateur respire en même temps que vous. » (2005, p. 86-87)

¹⁵ « The March Hare took the watch and looked at it gloomily : then he dipped it into his cup of tea, and looked at it again. » (*Alice's Adventures in Wonderland*, in Carroll, 1995, p. 30)

un personnage : son rôle relève de l'autofiction, mais n'en reste pas moins un rôle. L'ambiguïté temporelle des deux moments de suspension découle du rapprochement entre le présent de la scène et celui de la salle. Tel un maître de cérémonie, le chercheur est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du récit.

Il emprunte ses manières au Lapin Blanc du pays des merveilles. Toujours pressé et fuyant, celui-ci est essentiel au périple d'Alice qui tente de le rattraper depuis le début de l'histoire. Carroll introduit une sorte de navigateur dynamique en la figure du Lapin, un guide dont les apparitions incitent la petite fille à passer aux épisodes suivants. Le chercheur creuse aussi ses souterrains : sa dernière entrée se fait par un tunnel formé de cubes noirs, alors que le discours sur les sens commence en-dessous des gradins, d'où il émerge avec une lampe de mineur sur la tête. Le choix de la carotte comme « racine des choses » et « polyphonie des sens » (TDT, 53'03 et 53'33) est par ailleurs une fantaisie sur le même thème. À supposer que le chercheur connaisse la suite de l'histoire, son temps s'apparente à celui de l'écrivain que Blanchot situe dans un « toujours déjà » ambivalent.

Entre le déjà-vu et le « toujours déjà » – un présent qui se croit passé (un leurre) et un passé qui se fait présent (une reprise) –, la place réservée au futur est pour le moins incertaine. Il est en quelque sorte exclu de l'équation, réduit à la répétition d'un canevas familier. Pourquoi le passé a-t-il autant d'impact sur le présent de la scène ? La réponse se trouve notamment chez le spectateur qui a besoin de repères pour apprécier le spectacle. Il est toujours à la recherche des références reconnaissables, points d'ancrage, repères pour situer l'action scénique. Meschonnic parle du savoir comme le présent du passé (1990, p. 7). La même idée surgit chez Blanchot : l'intelligence est profondément réactionnaire, connaître est d'abord reconnaître. La réception du public est donc conditionnelle à une reconnaissance ancrée dans le passé, ritournelle inévitable.

3.2.3 Parenthèses

La scène admet toutefois des temps superposés, croisés ou parallèles. La variété des configurations potentielles est notamment responsable de la richesse de ses moyens : amener le spectateur ailleurs exige une autre temporalité. Les univers imaginaires se dressent souvent en dehors des repères chronologiques quotidiens. Manipuler la conscience du temps devient alors un privilège précieux et un outil de prédilection pour les arts de la scène. Sous les feux de la rampe, les lois du présent absolu sont plutôt souples. Elles permettent de nombreux motifs dans le canevas temporel : certes la répétition, sous tous ses masques, mais aussi le ralentissement, l'accélération, l'arrêt, l'inversion. Un temps étiré, comprimé, suspendu ; un temps cyclique, en spirale, à rebours ; anticipé ou impromptu, construit ou improvisé. « Car vous savez qu'au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés », écrit Claudel¹⁶.

À travers des configurations particulières ces motifs génèrent des rythmes. Comme en peinture, le rapport entre le motif et le fond régit en grande partie le rythme de l'œuvre. Matisse déclare : « Je donne un fragment et j'entraîne le spectateur, par le rythme, je l'entraîne à poursuivre le mouvement de la fraction qu'il voit, de façon à ce qu'il ait le sentiment de la totalité. » (in Bosseur, 2006, p. 64) De même, la séance du thé dans TDT tire son impact de la composition en entraînant le spectateur dans une autre temporalité. La parenthèse ouvre à un dépaysement rythmique.

Dans *Foi*, par exemple, la scène du baiser, à la fois liaison et rupture au milieu du spectacle, a l'enchantement d'une digression bien placée. L'homme en noir (Nicolas Vladyslav) et la femme en rouge (Ulrika Kinn) se retrouvent enfin, après une série de maladresses, dans un baiser originel, moment de suspension. Cette brèche dans le présent permet d'accéder à un autre temps, parallèle ou anachronique. Une allusion à Adam et Ève est clairement soutenue par un couple

¹⁶ Paul Claudel, *Le soulier de satin*, Paris, Gallimard, 1972, p. 129.

nu sur la galerie du côté jardin – c'est l'Éden, le sexe de l'homme couvert par une feuille verte, la nudité de la femme dissimulée sous ses longs cheveux. Une autre nue (Alexandra Gilbert) prend le relais sur la scène en suivant l'homme en noir, désormais séparé de sa dulcinée. Sa nudité évoque l'innocence ; lui aussi est un « nouveau-né » mis au monde à peine dix minutes plus tôt¹⁷.

Leur duo est pourtant loin de la première danse de la Genèse. Alors que la femme, une sorte de fée, grimpe sur ses épaules et s'enroule autour de son cou, l'homme ne la remarque même pas. Le chant des musiciens, serein et triste, devine sa peine : c'est le chagrin d'amour. « Quant ma dame me het [hait] et je l'aour [l'adore]¹⁸ », persiste le refrain. Le malheur est cependant relayé par le bonheur avec une série de mots et de courtes phrases, des sensations et des souvenirs marquants. « Smelling the back of a baby's neck », « feeling old wooden furniture », « coffee » – autant de répliques et de moments forts qui ramènent les joies de la vie. Du péché originel au plaisir du café, ces cinq minutes forment donc un épisode à part entière, un motif authentique dans le canevas du spectacle.

Les parenthèses comme celle-ci s'avèrent indispensables pour la respiration du spectacle, soit pour moduler l'attention du public. Il ne s'agit pas nécessairement de temps morts, quoique une halte en bonne et due forme soit parfois salutaire à l'ensemble. La scène du baiser dans *Foi* et la cérémonie du thé dans *TDT* sont, au contraire, bien animées. Il importe cependant que la parenthèse détonne de son environnement immédiat. Son sujet, sa forme, sa cadence doivent produire un changement. (Dans un texte dramatique, des pauses bien placées permettent souvent d'indiquer les passages importants.) Pris par surprise, le spectateur peut perdre la notion du temps et se laisser absorber par le présent de la scène.

¹⁷ La deuxième partie du spectacle s'ouvre sur un accouchement impossible : la femme noire, gardienne des bonnes mœurs et de la foi (jouée par un homme, Darryl E. Woods) donne naissance à un homme blanc.

¹⁸ « Riches d'amour », chanson de Guillaume de Machaut, écrivain et compositeur français du 14^e siècle.

Enfin, la parenthèse n'a pas besoin d'être longue. Dans TDT, après la culmination des « et/boum », le conférencier s'arrête sur une phrase qu'il répète en boucle plusieurs fois : « Afin d'éviter la saturation, il faut que des trous, des appels d'air, creusent l'expérience esthétique pour permettre la respiration. » (19'50) La forme correspond ici au propos, car le changement de mode d'énonciation est une parenthèse en soi. La répétition sonne déjà comme une alerte. Entre-temps, les interprètes, essouffés par leur course, se réunissent derrière la chaise du conférencier (Fig. E.3). En cadence avec la phrase-ritournelle, ils respirent. Les souffles vont en decrescendo, sans disparaître, toujours audibles. Quand le conférencier tourne la page, les interprètes se remplissent les poumons d'air et se figent sur place. Cet arrêt complet, pose parfaite pour une photo de famille, dure à peine quinze secondes, mais son impact est considérable. Ayant eu le temps de « changer d'air », le spectateur est désormais disponible pour la suite.

CONCLUSION

DÉNOUER LES TENSIONS

Toute âme est un nœud rythmique.

Stéphane Mallarmé

L'idée du rythme comme nœud implique un double rapport entre les éléments : le nœud enlace et attache, mais il suppose aussi une force de résistance. Le nœud met en tension. « Tension, ton, *tonos* en grec, c'est-à-dire *rythme*. Le rythme comme "degrés" des tensions sensibles, comme mouvement sans déplacement », écrit Escoubas (1997, p. 112). La tension caractérise donc à la fois le nœud et le rythme ; en ce sens, tout nœud est rythmique. Pourtant, Mallarmé n'est pas coupable de pléonasme : le rythme ne se réduit pas à la tension, même si celle-ci en est constitutive, et le nœud qu'il découvre de toute âme est sans doute complexe, voire gordien.

Dans la tension, le rythme marque un battement, une répétition, l'éternel retour. Le mouvement lui est fondamental, même dans l'acception platonicienne, aussi ordonnée et « fixe » soit-elle. Le rythme est « la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide », démontre Benveniste (1966, p. 333). Le mouvement « sans déplacement » indique un état d'équilibre sans pour autant impliquer la fixité. En effet, l'œuvre d'art est soumise à des forces opposées dont les actions simultanées s'annulent : contractions, vibrations, tremblements. Reste pourtant une énergie de l'opposition, potentielle plutôt que cinétique, prête à se transformer le moment venu. Car la tension se résout au passage, au changement de configuration. La transition déplace la tension ailleurs, ou bien la relâche, au risque de la perdre complètement.

Il y a donc une force dans le nœud, ou plutôt des lignes de force qui génèrent les formes au même titre que les lignes tectoniques de construction (Escoubas, 1997, p. 114). La problématique interartistique s'appuie principalement sur une dynamique de tension, d'attraction et de répulsion. Ce

sont toujours des forces aux vecteurs variables qui interagissent au sein de l'œuvre. Dans *Logique de la sensation*, Deleuze va plus loin :

[L]a question de la séparation des arts, de leur autonomie respective, de leur hiérarchie éventuelle, perd toute importance. Car il y a une communauté des arts, un problème commun. En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. (Deleuze, 1981, p. 39)

Entre les pôles de la séparation et de la fusion, toute œuvre hétérogène cherche un équilibre de forces qui se trouve précisément dans cette « logique des sens » que le philosophe attribue quelques pages plus tôt au Rythme, avec une majuscule de puissance (p. 31). Mobiliser les sens dans un ordre particulier, tantôt ensemble, tantôt à tour de rôle, permet d'organiser les lignes d'énergie de manière à en dégager le mouvement – celui de la vie, celui de la fête.

Par ailleurs, Escoubas propose une piste parallèle pour échapper à la question des catégories artistiques et leurs débordements. En retournant le débat d'Adorno sur l'art et les arts, elle avance l'idée que l'art est dans l'œuvre¹ (1997, p. 109). « Ou encore : ni l'art au singulier, ni les arts au pluriel ; mais, avant tout, l'infinie multiplicité des œuvres, qui est constitutive de leur absolue singularité ? » (p. 123) Escoubas abonde ainsi dans le sens de la réflexion de Meschonnic sur le langage au-delà des signes qui n'existe véritablement que par l'individualisation du discours.

La « logique des sens » est a fortiori valide au théâtre, art « impur » par excellence. Deleuze en fait un terrain d'application aux réflexions de son ouvrage précédent, *Différence et répétition* (1968). Si le théâtre élu par le philosophe est surtout celui de la pensée, ses métaphores n'en sont pas moins pertinentes à la scène. La qualité principale que Deleuze reconnaît au théâtre est celle du mouvement, de l'évolution dans la différence : « Le théâtre, c'est le mouvement

¹ Lorsque Benveniste définit la signifiante, il en distingue deux types : celle des langues, « systèmes à unités signifiantes », et celle des systèmes artistiques, par exemple, où les termes du sens sont toujours à découvrir, « illimités en nombre, imprévisibles en nature, donc à réinventer pour chaque œuvre » (Benveniste in Bourassa, 1997, p. 15). Les unités de signification sont alors à redéfinir à chaque usage dans une convention circonstancielle, unique, éphémère. L'œuvre devient un système signifiant autonome.

réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel.² » (p. 18) Ce mouvement, poursuit Deleuze, c'est la répétition qui « se tisse d'un point remarquable à un autre en comprenant en soi les différences » (p. 19).

La répétition, « l'essence et l'intériorité du mouvement », est à son tour caractéristique du rythme, notamment au théâtre. C'est elle qui définit le mouvement réel – « *non pas l'opposition, non pas la médiation* », précise Deleuze (p. 18). Les forces de l'opposition (tension) et de la médiation (liaison) réunies dans le nœud sont ainsi complémentaires à celles de la répétition.

Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages [...] (Deleuze, 1969, p. 19)

Dans ce théâtre, l'expérience précède la représentation³. C'est une forme immédiate, qui « parle avant les mots⁴ », – et profondément rythmique dans la mesure où le présent de la scène se construit en direct, sans médiation du langage.

Chez Deleuze, la répétition est différentielle, inévitablement transformatrice, même lors d'une reproduction « à l'identique ». Comme chez Blanchot, c'est une source de renouvellement qui assure une évolution perpétuelle à l'œuvre. Car l'œuvre d'art est une forme ouverte, « [n]on pas inachevée, mais dont justement l'achèvement réside dans son inachèvement, dans l'*ouverture* », souligne Escoubas (1997, p. 117).

² Le théâtre chercherait avant tout à (é)mouvoir l'âme. Tel est « le plus haut problème théâtral, le problème d'un mouvement qui atteindrait directement l'âme, et qui serait celui de l'âme », écrit Deleuze en reprenant Kierkegaard (1968, p. 17).

³ Deleuze oppose le théâtre de la répétition qu'il trouve dans la pensée de Nietzsche et de Kierkegaard au théâtre de la représentation propre à l'esthétique hégélienne. Le rapport de représentation ramène le mouvement au concept, à l'abstraction, plutôt qu'à l'expérience sensible de la réalité (1968, p. 18).

⁴ Rappelons Meschonnic, pour qui le rythme est antérieur au langage dans la genèse du sens. « Les rythmes sont la part la plus archaïque dans le langage. Ils sont dans le discours un mode linguistique pré-individuel, inconscient comme tout le fonctionnement du langage. » (CR, p. 100)

Le rythme se présente en effet comme un nœud différentiel dans sa capacité d'articuler – de livrer aux sens et à la raison – une forme ouverte. Les tensions qu'il produit et maintient, autant dans sa fonction structurante qu'à titre de pulsion énergétique, sont essentielles à la cohésion de l'œuvre. Dans un contexte indisciplinaire, celle-ci passe par une médiation entre les pratiques artistiques dont chacune a un rythme propre. Le rythme fédérateur n'est toutefois pas un dérivé ou un mélange des rythmes individuels. Exposés les uns aux autres, les rythmes subissent un changement d'état – un passage – qui déplace les tensions sur un terrain désormais indisciplinaire. D'une certaine manière, ils cessent d'exister. La confrontation d'une tension musicale à une tension plastique fait disparaître les deux au profit d'une troisième – par exemple, entre le geste et le son. Dès lors le rythme devient aussi un principe de (re)composition, traduit notamment par le mode de la partition qui permet d'inscrire les tensions entre les arts dans un contexte signifiant, lui-même renouvelé en ces « points remarquables », les accents, jalons de la répétition.

C'est par l'inscription dans un contexte toujours différent qu'opère la donation du sens caractéristique du rythme comme nœud. Au cœur des échanges, que Deleuze rapporte au transcodage ou à la transduction⁵ entre des milieux, le rythme remplit une fonction dramaturgique importante en situant chaque moment du spectacle par rapport à ses diverses composantes, notamment le temps et l'espace de la scène. Pour les arts comme moyens d'expression, il y a donc une « raison » rythmique qui préside la rencontre. Autrement dit, le nœud est une « clé de convergence », un « facteur de réconciliation » (Cowan et Guido, 2010, p. 21).

Si Deleuze ancre sa vision du rythme dans la répétition – et la différence implicite à celle-ci –, c'est que, malgré la complexité de la notion, le rythme reste à la base une « parabole de l'altérité » (Meschonnic, 1995, p. 156), un éternel retour à soi-même à travers l'autre.

⁵ « Le transcodage ou transduction, c'est la manière dont un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre. » (Deleuze, 1980, p. 384)

Le rythme est ce qui survient quand le même et l'autre, n'étant pas indifférents l'un à l'autre, se rencontrent. [...] Est rythme ce par quoi le même et l'autre accordent leurs moments relatifs d'ouverture et de fermeture. Il est la modulation de ce battement. Le rythme, supposant le commun d'une rencontre, est la ligne temporelle, comportant arrêts, accélérations, répétitions, monnayages et variations des énergies échangées. (Marchand, 1996, p. 222)

Or, la rencontre des arts a nécessairement lieu à travers celle des sujets, autant artistes que spectateurs. « Chaque œuvre a des matériaux qui, hétérogènes, font face au sujet, et des procédés qui dérivent autant des matériaux que de la subjectivité », admet Adorno (2002, p. 55). Le rythme est donc la modulation d'un jeu d'ouvertures et de fermetures au rendez-vous des sujets. En nouant des tensions, il rend possible le transfert de sensations et de sens, même si le sens investi (par l'artiste, ou dans les codes d'un art) et le sens perçu (par le spectateur, ou dans les codes d'un autre) divergent inévitablement. Tel est l'attribut différentiel du nœud rythmique.

L'idée du transcodage propre à tout transfert se retrouve dans la notion d'interprète. En effet, l'interprète décode, adapte, traduit, incarne. Pourtant, dans les nouvelles formes « inclassables », émergeant surtout du côté de la danse, les interprètes cèdent la place aux performers⁶ (Adolphe, 2003). Il ne s'agit pas seulement d'un effet de mode, ni d'un caprice sémantique. Alors que la notion d'interprète s'appuie sur une multitude des possibles en représentation, celle de performer est davantage centrée sur l'authenticité de l'expérience. L'opposition entre la représentation et l'expérience n'est pas sans rappeler le clivage entre le rapport de désignation (des choses) et celui d'expression (de leur sens) évoqué par Deleuze. Dans le théâtre de la répétition, l'artiste serait donc davantage performer dans l'immédiateté de l'expérience scénique, tandis que le théâtre de la représentation l'emploie plutôt comme interprète.

L'expérience et la représentation se complètent dans l'idéal de l'artiste polyvalent, performer et interprète à la fois, capable de réviser sa pratique selon

⁶ « Le mot de "performer" s'est désormais infiltré dans le jargon usuel du "spectacle vivant", remplaçant dans les génériques comme dans les médias les obsolètes "danseurs", "acteurs", et plus encore "interprètes" – un mot quasiment banni. » (Adolphe, 2003)

les exigences de l'œuvre. Ici surgit l'image de Humpty Dumpty. Pour affirmer son hégémonie sur le langage, le maître des mots puise des deux côtés du mur, tantôt dans l'expression, tantôt dans la désignation. Il est à la fois lui-même – un œuf, symbole de la genèse – et son personnage, celui de la comptine. Humpty Dumpty exerce l'art du langage dont il n'hésite pas à redéfinir les termes. En ce sens, il réalise l'idéal de l'artiste indisciplinaire, lui aussi en équilibre précaire sur une frontière, lui aussi voué à basculer tôt ou tard. Le rapprochement s'arrête à la chute : seul Humpty Dumpty a la promesse royale d'être relevé.

APPENDICE A

LISTE DES EXTRAITS VIDÉO

Les extraits vidéo suivants sont disponibles en ligne :
www.kapostroff.com/tdt/mm.

- *Toujours déjà tombé* (2009)
 - Histoires, marches, souffles (les relais)
 - Parenthèse des halètements
 - Cours de chute
 - Scène du thé
 - Reprise de l'« exposition »
 - « Mises au point » (montage)
 - Passages du chercheur (montage)

- *Foi* (2003) de Sidi Larbi Cherkaoui
 - Doublures
 - Parenthèse du baiser
 - Chant d'adieu

- *Basso ostinato* (2006) de Caterina Sagna
 - Calvitie (montage)

- *Stifters Dinge* (2007) de Heiner Goebbels
 - Transitions (du paysage de Van Ruysdael au concerto de Bach, puis à la voix de Lévi-Strauss dans la pluie)

- *Eraritjaritjaka* (2003) de Heiner Goebbels
 - Omelette (vue du spectateur)
 - Omelette (vue de la caméra)

- *Loin* (2005) de Sidi Larbi Cherkaoui
 - Récit en groupe

- *Zero Degrees* (2005) de Sidi Larbi Cherkaoui et Akhram Khan
 - Histoire du passeport

APPENDICE B

CARTE HEURISTIQUE

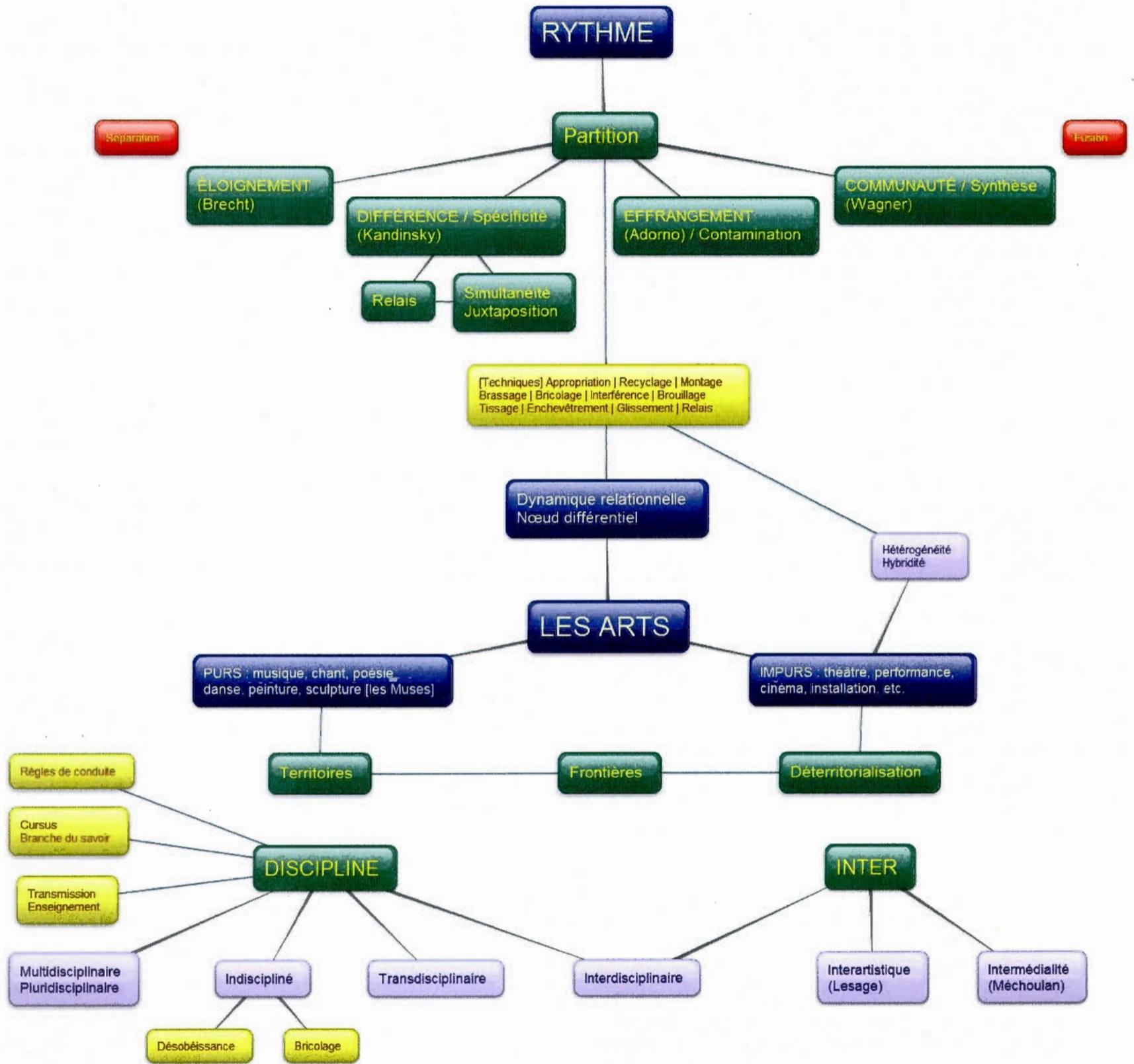


Fig. B.1 | L'indiscipline artistique : une dynamique du mélange

APPENDICE C

PARTITIONS DANS *TOUJOURS DÉJÀ TOMBÉ*

Intermission 6
(for 1 or 2 Pianos)

Morton Feldman
(1953)

Composition begins with any sound and proceeds to any other. With a minimum of attack, hold each sound until barely audible. Grace notes are not played too quickly. All sounds are to be

Copyright © 1963 by C.F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10015
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Fig. C.1 | *Intermission 6* de Morton Feldman (1955)

Voir www.kapostroff.com/tdt/mm pour d'autres exemples de partitions musicales, graphiques et scéniques (John Cage, Karlheinz Stockhausen, Brian Ferneyhough ; Henri Matisse, Robert Delaunay, František Kupka ; Thierry De Mey, José Montalvo, Caterina Sagna).

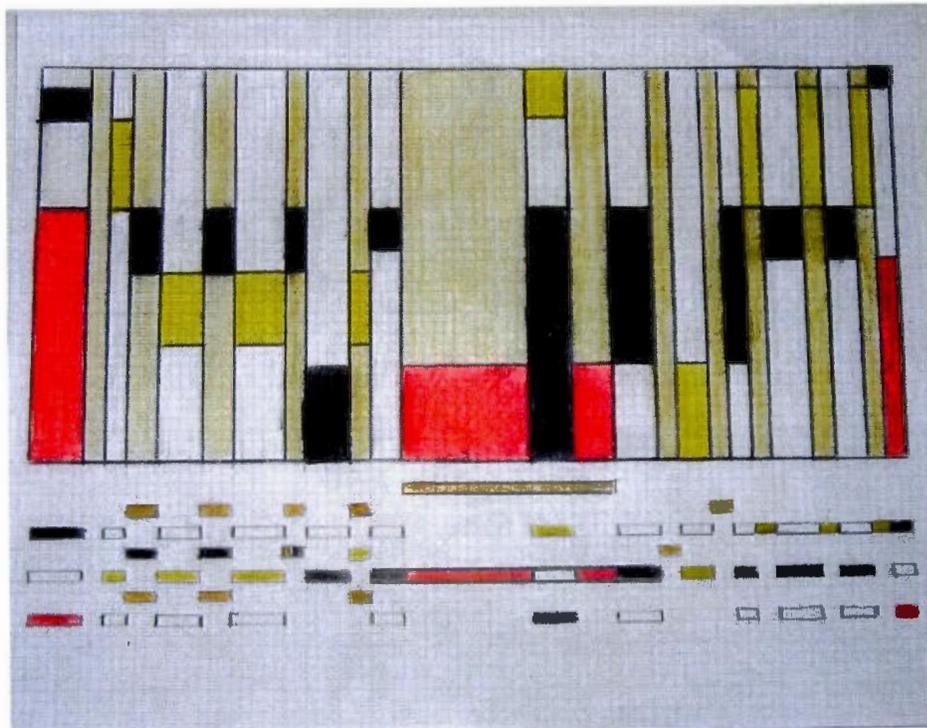


Fig. C.2 | Esquisse de travail (Franck Vignal, 2009)



Fig. C.3 | Esquisse de travail (Franck Vignal, 2009)

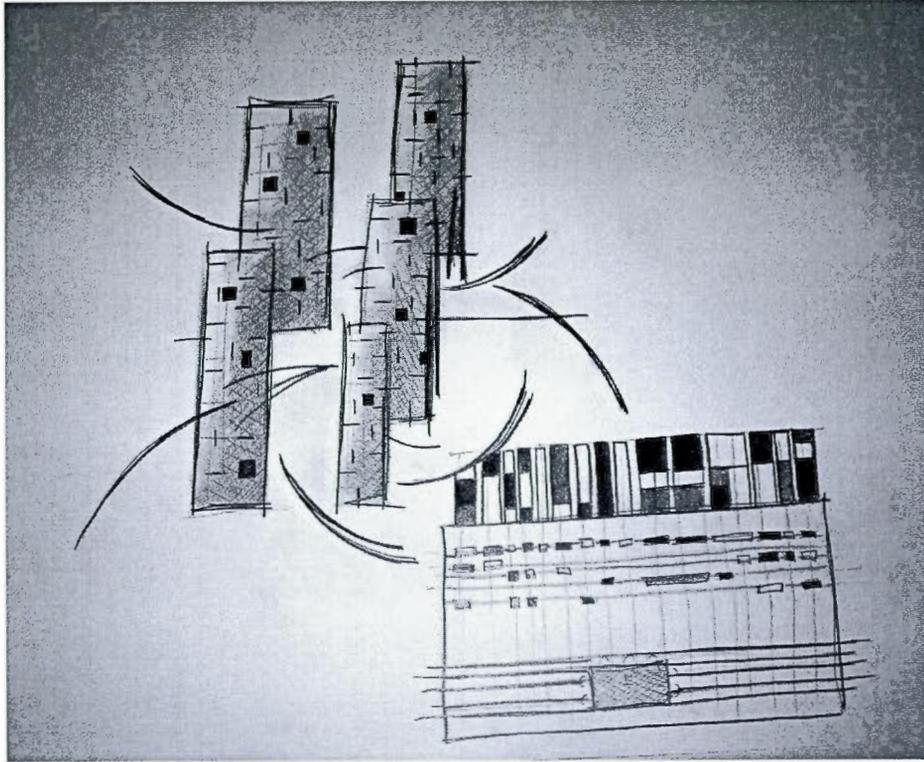


Fig. C.4 | Esquisse de dispositif scénique (Franck Vignal, 2009)

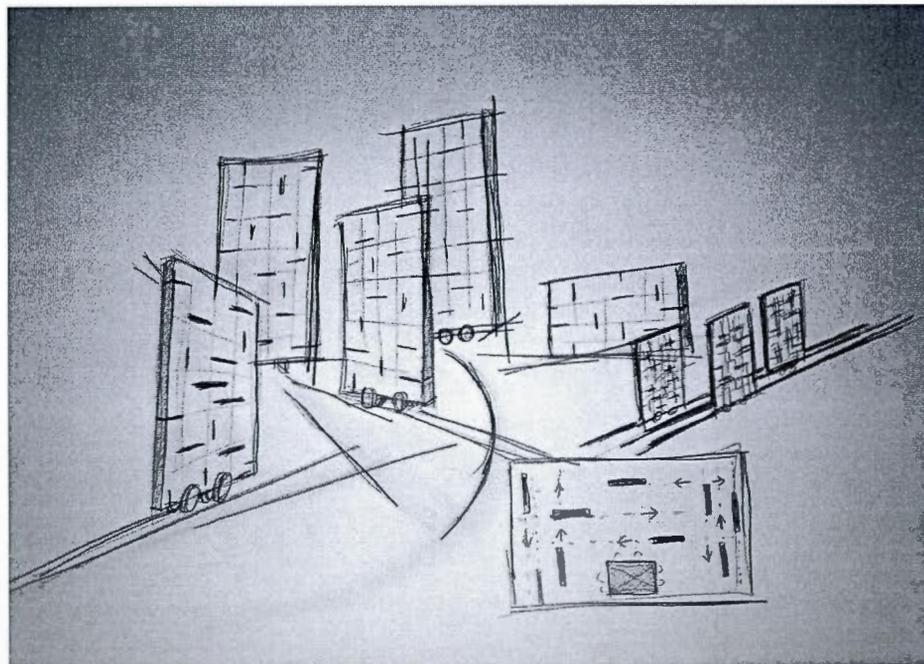


Fig. C.5 | Esquisse de dispositif scénique (Franck Vignal, 2009)

APPENDICE D

SPECTACLES DU CORPUS

Foi [1h30]

créé en mars 2003

Les Ballets C. de la B. / Ensemble Capilla Flamenca

Conception et chorégraphie	Sidi Larbi Cherkaoui
Direction musicale	Dirk Snellings
Décors	Rufus Didwizsus
Lumière	Jeroen Wuyts
Costumes	Isabelle Lhoas
Avec (les Ballets C. de la B.)	Christine Leboutte, Joanna Dudley, Alexandra Gilbert, Erna Ómarsdóttir, Ulrika Kinn Svensson, Laura Neyskens, Darryl E. Woods, Damien Jalet, Nicolas Vladyslav, Nam Jin Kim, Marc Wagemans
Avec (Capilla Flamenca)	Gunther Vandeven, Jan Caals, Lieven Termont, Dirk Snellings, Liam Fennelly, Jan Van Outryve

www.lesballetscdela.be

Basso ostinato [1h05]

créé en novembre 2006

Compagnie Caterina Sagna

Conception et chorégraphie	Caterina Sagna
Dramaturgie et texte	Roberto Fratini Serafide
Lumière	Philippe Gladieux
Conseiller musical	Luca Berni
Régie plateau	Frank Condat
Avec	Alessandro Bernardeschi, Antonio Montanile, Mauro Paccagnella

<http://caterina-carlotta-sagna.org>
Stifters Dinge [1h10]

créé en septembre 2007

Théâtre Vidy-Lausanne

Composition, musique et mise en scène	Heiner Goebbels
Scénographie, lumière et vidéo	Klaus Grünberg
Programmation	Hubert Machnik
Espace sonore	Willi Bopp
Assistance, régie musicale	Matthias Mohr
Régie générale	Marc Moureaux
Robotique	Thierry Kaltenrieder

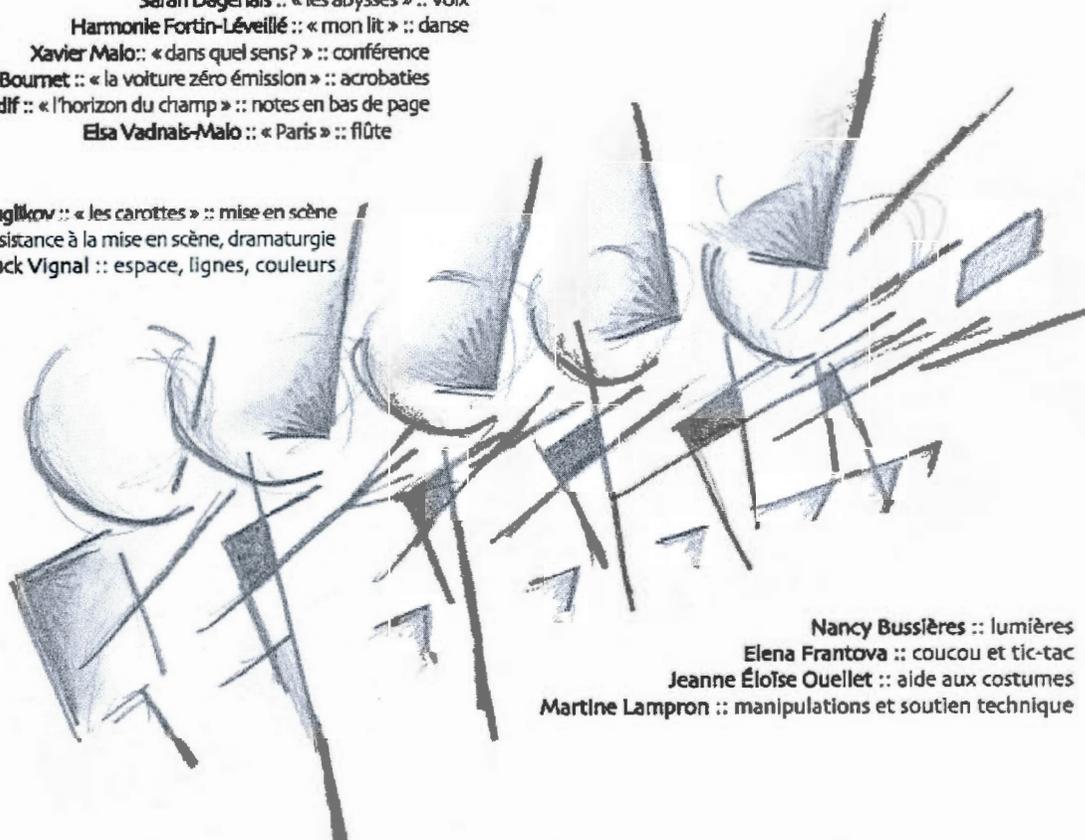
www.heinergoebbels.com

APPENDICE E

TOUJOURS DÉJÀ TOMBÉ

Florence Blain :: « mes appartements » :: hautbois
Sarah Dagenais :: « les abysses » :: voix
Harmonie Fortin-Léveillé :: « mon lit » :: danse
Xavier Malo :: « dans quel sens? » :: conférence
Hugues Sarra-Bourmet :: « la voiture zéro émission » :: acrobaties
Mélanie Tardif :: « l'horizon du champ » :: notes en bas de page
Elsa Vadnais-Malo :: « Paris » :: flûte

Ilya Krouglikov :: « les carottes » :: mise en scène
Jessie Mill :: assistance à la mise en scène, dramaturgie
Franck Vignal :: espace, lignes, couleurs



Nancy Bussières :: lumières
Elena Frantova :: coucou et tic-tac
Jeanne Éloïse Ouellet :: aide aux costumes
Martine Lampron :: manipulations et soutien technique

Fig. E.1 | Extrait du programme de la conférence (dessin de Franck Vignal)



Fig. E.2 | « Exposition » : le conférencier et les interprètes s'exécutent dans leurs cases respectives (photo de Marc-André Goulet)



Fig. E.3 | Essoufflés par leur course, les interprètes se réunissent derrière la chaise du conférencier (photo de Marc-André Goulet)



Fig. E.4 | Six coups de l'horloge, l'heure fatidique du thé, une parenthèse dans la parenthèse (photo de Marc-André Goulet)

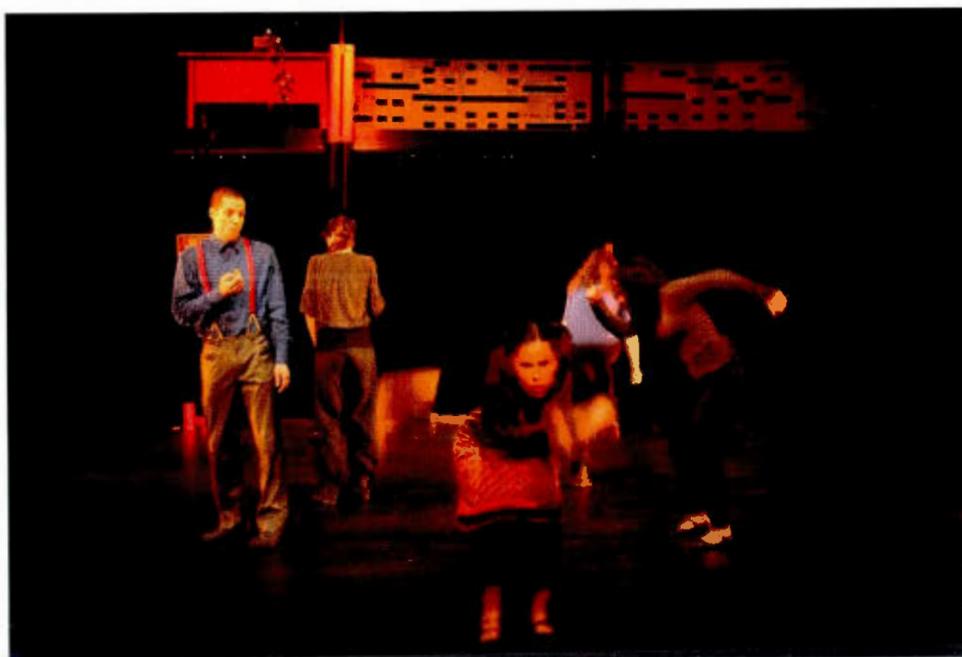


Fig. E.5 | « L'effet de la carotte » (photo de Marc-André Goulet)



Fig. E.6 | « Mises au point » (photo de Marc-André Goulet)



Fig. E.7 | Salve de questions adressées au chercheur
(photo de Marc-André Goulet)

RÉFÉRENCES

La rencontre des arts

- Adorno, Theodor. 2002 [1967 pour le texte original]. *L'art et les arts*. Trad. de l'allemand par Jean Lauxerois. Paris : Desclée de Brouwer.
- Adolphe, Jean-Marc. 2003. « Tout le monde, il performe ». *Mouvement*, no 22 (mai/juin), p. 28.
- , et David Sanson. 2009. « Merde à l'indiscipline ». *Mouvement*, no 52 (juillet/septembre), p. 13.
- , et Charlotte Imbault. 2011. « Au cœur des choses ». Dossier « Thierry de Mey ». Un cahier spécial de *Mouvement*, no 59 (avril/juin), p. 19-26.
- Aperghis, Georges. 1990. « Quelques réflexions sur le théâtre musical ». In *Georges Aperghis, le corps musical*, dir. par Antoine Gindt, p. 61-63. Arles : Actes Sud.
- Bablet, Denis. 1995. « L'œuvre d'art totale et Richard Wagner ». In *L'Œuvre d'art totale*, dir. par Denis Bablet et Elie Konigson, p. 19-38. Coll. « Arts du spectacle ». Paris : CNRS.
- Bauchard, Franck. 2003. « Esthétiques des mutations scéniques ». Dossier « Brouillages de frontières : une approche par la singularité ». *Études théâtrales*, no 28-29 (hiver), p. 131-138.
- Bosseur, Jean-Yves. 2005. *Du son au Signe. Histoire de la notation musicale*. Paris : Alternatives.
- . 2006. *Musique et arts plastiques : Interactions au XXe siècle*. Paris : Minerve.
- Boucris, Luc. 2004. « Traité du bon voisinage ». Dossier « Formes hybrides : vers de nouvelles identités », dir. par Luc Boucris et Marcel Freydefont. *Études théâtrales*, no 30 (juin), p. 146-152.
- , et Marcel Freydefont (dir.). 2003-2004. *Arts de la scène, scène des arts. Singularités nouvelles, nouvelles identités*. Actes du colloque en 3 volumes publiés dans *Études théâtrales*, no 27, 28-29, 30.
- Brecht, Bertolt. 1978 [1948 pour le texte original]. *Petit organon pour le théâtre*. Trad. de l'allemand par Jean Tailleur. Coll. « Scène ouverte ». Paris : L'Arche.

- Caullier, Joëlle (dir.). 1998. *La synthèse des arts* (actes de colloque). Coll. « Ateliers », no 16. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Goumarre, Laurent. 2003. « Désobéissance et bricolage ». *Alternatives théâtrales*, no 80 (octobre), p. 18-20.
- Hughes, Lynn, et Marie-Josée Lafortune (dir.). 2001. *Penser l'indiscipline : Recherches interdisciplinaires en art contemporain*. Montréal : Optica.
- > Clark, Tim. « Libri IX Disciplinarium. Disciplina and Disciplinary Research », p. 72-85.
 - > Dubois, Jean. « Le mythe du bricoleur, un modèle de résistance à la standardisation technologique », p. 49-51.
 - > Loubier, Patrice. « Du moderne au contemporain : deux versions de l'interdisciplinarité », p. 22-29.
- Kandinsky, Vassily. 1998. *Du théâtre*. Éd. par Jessica Boissel. Trad. par Jean-Claude Marcadé et al. Paris : Adam Biro.
- Lachaud, Jean-Marc. 1999. « Notes sur le mélange des arts et les arts du mélange ». In *Hybridation, métissage, mélange des arts*, dir. par Dominique Berthet. *Recherches en esthétique*, no 5, p. 35-40.
- Lesage, Marie-Christine. 1995. « Le théâtre et les autres arts : Matériaux composites ». In *Le théâtre québécois 1975-1995*, dir. par Dominique Lafon, p. 335-360. Montréal : Fides.
- . 2008a. « L'interartistique : une dynamique de la complexité ». *Registres*, no 13, p. 11-26. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- . 2008b. « Une théâtralité déterritorisée et réinventée : à propos d'*Eraritjaritjaka - Le musée des phrases* de Heiner Goebbels ». *Ligeia*, no 81-84 (janvier-juin), p. 133-141.
- Méchoulan, Éric. 2003. « Intermédialités : le temps des illusions perdues ». *Intermédialités*, no 1, p. 9-27.
- Meyerhold, Vsevolod. 1973, 1975, 1980, 1992. *Écrits sur le théâtre*, 4 t. Trad. du russe et éd. par Béatrice Picon-Vallin. Coll. « Th 20 ». Lausanne : L'Âge d'homme.
- . 2005. *Vsevolod Meyerhold*. Trad. du russe et éd. par Béatrice Picon-Vallin. Coll. « Mettre en scène ». Arles et Paris : Actes Sud-Papiers / CNSAD.
- Monnier, Mathilde, et Jean-Luc Nancy. 2005. *Allitérations : Conversations sur la danse*. Paris : Galilée.

- Nancy, Jean-Luc. 1994. *Les muses*. Paris : Galilée.
- . 2000. « Les arts se font les uns contre les autres ». In *Art, regard, écoute : La perception à l'œuvre*, dir. par Christian Doumet, Michèle Lagny, Marie-Clair Ropars et Pierre Sorlin, p. 157-166. Coll. « Esthétiques hors cadre ». Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Pavis, Patrice. 2001. « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité ». Dossier « Méthodes en question ». *L'annuaire théâtral*, no 29 (printemps), p. 13-27.
- Peyret, Jean-François, et Valero, Julie. « Jean-François Peyret, ou la stratégie de l'invitation ». *Registres*, no 13, p. 93-99. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Picon-Vallin, Béatrice. 2001. « La mise en scène et le texte ». In *L'art et l'hybride*, dir. par Christian Doumet, Michèle Lagny, Marie-Clair Ropars et Pierre Sorlin, p. 103-117. Coll. « Esthétiques hors cadre ». Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- . 2004. *Meyerhold*. Coll. « Arts du spectacle / Les voies de la création théâtrale », t. 17. Paris : CNRS.
- Scarpetta, Guy. 1985. *L'impureté*. Paris : Grasset.
- Souriau, Étienne. 1969 [1947, nouv. éd.]. *La correspondance des arts*. Paris : Flammarion.
- Tackels, Bruno. 2009. « Faire scandale de tout ». *Mouvement*, no 52 (juillet/septembre), p. 62-65.

Le rythme

- Arom, Simha. 1992. « "À la recherche du temps perdu" : métrique et rythme en musique ». In *Les rythmes : lectures et théories* dir. par Jean-Jacques Wunenburger, p. 195-205. Paris : L'Harmattan.
- Belic, Milija. 2002. *Apologie du rythme : Le rythme plastique : prolégomènes à un méta-art*. Coll. « L'ouverture philosophique ». Paris : L'Harmattan.
- Benveniste, Émile. 1966 [1951]. « La notion de "rythme" dans son expression linguistique ». *Problèmes de linguistique générale*, t. 1, ch. 27, p. 327-335. Paris : Gallimard.
- Bonhomme, Béatrice, et Micéala Symington (dir.). 2005. *Le rythme dans la poésie et les arts : Interrogation philosophique et réalité artistique*. Paris : Champion.

- > Court, Raymond. « Pour une phénoménologie du rythme », p. 33-44.
- > Symington, Micéala. « Le rythme absolu. Poésie, musique et spatialité chez Mallarmé et Pound. », p. 215-238.

Bourassa, Lucie. 1997. *Henri Meschonnic : pour une poétique du rythme*. Paris : Bertrand Lacoste.

Cage, John. 1961. *Silence : Lectures and writings*. Middletown : Wesleyan University Press.

———. 1967. « Rhythm Etc. » In *A Year from Monday : New Lecture and Writings*, p. 120-132. Middletown : Wesleyan University Press.

Collot, Michel. 1990. « Rythme et mètre : entre identité et différence ». *Protée*, vol. 18, no 1 (hiver), Dossier « Rythmes » dir. par Lucie Bourassa, p. 75-80.

Court, Raymond. 1992. « Rythme musical et forme esthétique ». In *Les rythmes : lectures et théories* dir. par Jean-Jacques Wunenburger, p. 183-194. Paris : L'Harmattan.

Cowan, Michael, et Laurent Guido (dir.). 2010. Dossier « Rythmer/Rhythmize ». *Intermédialités*, no 16 (automne).

- > Féron, François-Xavier. « L'art du *trompe-l'oreille* rythmique », p. 145-165.

- > Vasold, Georg. « Optique ou haptique : le rythme dans les études sur l'art au début du 20^e siècle », p. 35-55. Trad. de l'allemand par Héléne Sicard-Cowan.

Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : PUF.

———. 1969. *Logique du sens*. Paris : Minuit.

———. 1978. « Le temps musical ». Une conférence à l'IRCAM. [www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=109&groupe=Conf%E9rences&langue=1]

———. 1981. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Différence.

———, et Félix Guattari. 1980. *Capitalisme et schizophrénie*, t. 2 : *Mille plateaux*. Coll. « Critique ». Paris : Minuit.

Escoubas, Éliane. 1997. « La partition du visible : plasticité, rythme, œuvre ». In *De la différence des arts*, dir. par Jean Lauxerois et Peter Szendy, p. 109-123. Coll. « Les cahiers de l'Ircam ». Paris : L'Harmattan.

- García Martínez, Manuel. 2001. « Le temps et le rythme au théâtre ». Dossier « Méthodes en question », dir. par Patrice Pavis. *L'annuaire théâtral*, no 29 (printemps), p. 69-81. [<http://id.erudit.org/iderudit/041456ar>]
- Maldiney, Henri. 1967. « L'esthétique des rythmes ». In *Les rythmes : Conférences présentées au colloque sur les rythmes à Lyon en décembre 1967*, dir. par Pierre Mounier-Kuhn et Jean-Claude Lafon, p. 225-245. Lyon : Simep.
- Marchand, Jean-Pierre. 1996. « Pas vers une théorie de la commotion ». In *Rythmes et philosophie*, dir. par Pierre Sauvanet et Jean-Jacques Wunenburger, p. 215-235. Paris : Kimé.
- Meschonnic, Henri. 1982. *Critique du rythme : Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier. [CR dans le texte]
- . 1990. « L'écriture, le rythme et le langage ordinaire ». *Protée*, vol. 18, no 1 (hiver), Dossier « Rythmes » dir. par Lucie Bourassa, p. 7-9.
- . 1995. *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse : Verdier.
- , et Gérard Dessons. 1998. *Traité du rythme : Des vers et des proses*. Paris : Dunod.
- Mourey, Jean-Pierre. 2000. « Rythme, schème et règle ». In *Art, regard, écoute : La perception à l'œuvre*, dir. par Christian Doumet, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars et Pierre Sorlin, p. 81-92. Coll. « Esthétiques hors cadre ». Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- Pavis, Patrice. 2002. « Rythme ». *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, p. 209-212.
- Sauvanet, Pierre. 2000a. *Le rythme et la raison*, t. 1, *Rythmologiques*. Paris : Kimé. [RR dans le texte]
- . 2000b. *Le rythme et la raison*, t. 2, *Rythmanalyses*. Paris : Kimé.
- Schirren, Fernand. 1996. *Le rythme primordial et souverain*. Coll. « Pensée du mouvement ». Bruxelles : Contredanse.

Les spectacles du corpus

- Adolphe, Jean-Marc. 2003a. « Sur le fil d'une dérision consentie ». *Mouvement.net* (7 mai). [www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=2e74b19a4497cae3&fiche_alias=mouvement]
- Bomy, Charlotte. 2011. « "Là-bas, les dieux restent petits, tandis que les hommes se développent." Heiner Goebbels et les nouveaux territoires du théâtre musical ». Dossier « Utopies de la scène, scènes de l'utopie. Représenter l'utopie sur les scènes contemporaines ». *Agôn* [en ligne], no 3 (mis à jour le 4 mars 2011). [<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1384>]
- Cherkaoui, Sidi Larbi. 2003. *Foi*. Captation du spectacle. ARTE / ZDF-Theaterkanal (2004). 1h30. [Vu en juin 2010 à la Grande halle de la Villette à Paris]
- . 2006. *Pèlerinage sur soi*. Entretien avec Justin Morin. Arles : Actes Sud.
- Després, Aurore. 2006. « Consistances chorégraphiques ». *Mouvement.net* (14 décembre). [www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=11510]
- Finter, Helga. 2011 [sous presse]. « La voix atopique : présences de l'absence ». In *Pratiques performatives, Body Remix* dir. par Josette Féral. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Goebbels, Heiner. 2004. *Eraritjaritjaka - Musée des phrases*. Captation du spectacle. Archives du Théâtre Vidy Lausanne. 1h25. [Vu en mai 2006 au Festival de Théâtre des Amériques à Montréal.]
- . 2007. *Stifters Dinge*. Captation du spectacle. Marc Perroud (2008). Archives de Heiner Goebbels. 0h40 [1h10 pour le spectacle en entier]. [Vu en juillet 2008 au Festival d'Avignon]
- . 2008. Programme de *Stifters Dinge* au Festival d'Avignon (du 6 au 14 juillet). Propos recueillis par Jean-François Perrier.
- Sagna, Catarina. 2006. *Basso ostinato*. Captation du spectacle. Archives de la compagnie Caterina et Carlotta Sagna. 1h05. [Vu en octobre 2008 à la Cinquième Salle de la Place des arts à Montréal]
- . 2008. Programme de *Basso ostinato* à la 5^e salle de la Place des Arts à Montréal (du 1 au 4 octobre). [<http://caterina-carlotta-sagna.org/MainFrame-Sagna/contMain/Spec/fbasso.htm>]
- . 2010. Entretien. Émission *Affinités électives* animée par Francesca Isidori. France Culture (11 décembre). [www.franceculture.com/emission-affinites-electives-caterina-sagna-2010-12-11.html]

- Weinbren, Grahame. 2009. *Kandinsky : A Close Look*. New York : Solomon R. Guggenheim Museum. 0h33. [Vu en mai 2011 au Festival International des Films sur l'Art à Montréal.]
- Wynants, Jean-Marie. 2008. « Entre les mots et les corps, une danse en décomposition ». Entretien avec Caterina Sagna sur *lesoir.be* (12 février). [<http://blogs.lesoir.be/tousenscenes/2008/02/12/entre-les-mots-et-les-corps-une-danse-en-decomposition/>]

Autres sources

- Blanchot, Maurice. 1969. *L'entretien infini*. Coll. « NRF ». Paris : Gallimard.
- . 1973. *Le pas au-delà*. Paris : Gallimard
- Bogdanov, Gennadi. 2007. Notes de l'atelier sur la biomécanique à l'Université Concordia à Montréal.
- Carroll, Lewis. 1999 [1871]. *Through the Looking-Glass*. Mineola (NY) : Dover. [TLG dans le texte]
- . 2005. *The Complete Works*. London : CRW.
- Cixous, Hélène. 1971. « Au sujet de Humpty Dumpty toujours déjà tombé ». In *Lewis Carroll* (Cahier de l'Herne no 17), dir. par Henri Parisot, p. 11-16. Paris : L'Herne.
- Derrida, Jacques. 1992. *Points de suspension*. Entretiens éd. par Elisabeth Weber. Paris : Galilée.
- Lamnaoui, Slimane. 2006. « Le temps du "Toujours déjà" dans l'œuvre de Blanchot ». In *L'épreuve du temps chez Maurice Blanchot*, dir. par Éric Hoppenot, p. 51-65. Coll. « Compagnie de Maurice Blanchot ». Paris : Complicités.
- Martin, Jean Paul. 1971. « Alice chez Polysème ». *Lewis Carroll* (Cahier de l'Herne no 17), p. 51-56. Paris : L'Herne.
- Tomiche, Anne. 2002. « Penser le (non)sens : Gilles Deleuze, Lewis Carroll et Antonin Artaud ». In *Littérature et philosophie* dir. par Anne Tomiche et Philippe Zard, p. 123-145. Coll. « Cahiers scientifiques ». Arras : Presses Universitaires d'Artois.
- Virno, Paolo. 1999. *Le Souvenir du présent : essai sur le temps historique*. Trad. de l'italien par Michel Valensi. Paris : Éclat.