

De la notion de médium au continuum de l'art

Résumé

Cet article présente plusieurs travaux de l'auteur qui ont cherché à articuler le texte avec un autre médium que lui-même. Il soutient l'hypothèse selon laquelle une telle articulation ne peut fonctionner que si le texte et le médium auquel il est confronté sont décomposés selon l'ensemble de leurs propriétés possibles, puis reliés sur celles qui leur sont communes. Il s'appuie sur les exemples du récit plastique *Un plan tramé*, de l'œuvre musicale *Mobiles*, écrite en collaboration avec le compositeur Marc-André Dalbavie, et du roman in situ *Le Stade*, qui a pour projet d'intégrer la dimension du livre au sein d'un continuum textuel évolutif.

Abstract

This article presents some pieces of works where text is articulated with other mediums. My hypothesis is that kind of articulation can only happen when the following conditions are fulfilled : text and medium are decomposed according to their possible properties as a whole and then linked based on what is common to them. The demonstration will rely upon the art/narrative *Un plan tramé*, the musical piece *Mobiles* and *Le Stade* (a novel in situ), which intends to consider and integrate the book-style dimension in a textual and evolutive continuum.

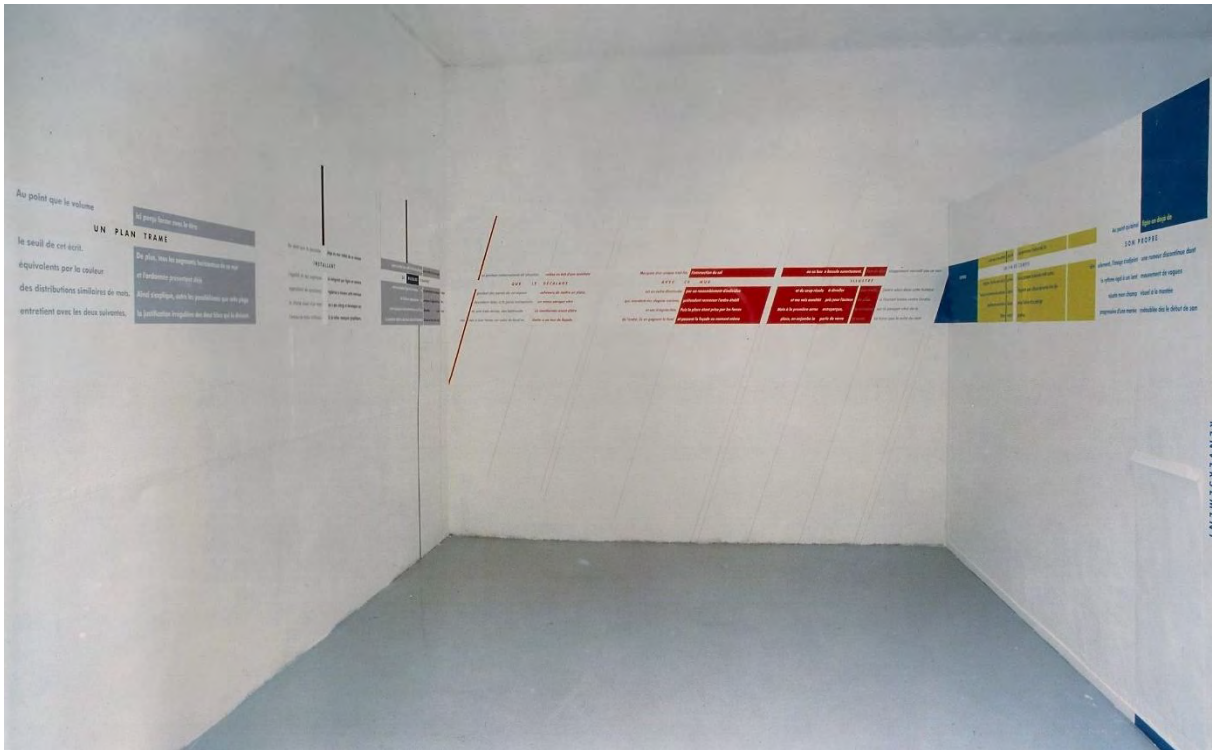
Mots clés : médium, continuum, le lieu de l'écrit, le temps du son, le volume unifié.

Il était impossible dans les années 1980 de faire éditer la moindre fiction de recherche que ce soit. Mais la revue *conséquences*, à laquelle je participais depuis sa fondation en 1983 et qui s'intéressait à l'ensemble des domaines artistiques, m'a fait me rapprocher des domaines des arts plastiques et de la musique. C'est grâce à cette conjonction que j'en suis venu à décliner l'écriture suivant différents supports et les espaces qui les concrétisent : visuel, sonore, radiophonique et finalement livresque. Les outils théoriques dont je disposais alors étaient issus des travaux de Jean Ricardou et de ceux, menés en narratologie, par Gérard Genette. Ils m'avaient fait comprendre que l'articulation d'un texte avec un autre médium que lui-même ne pouvait fonctionner que s'ils étaient décomposés selon l'ensemble de leurs propriétés possibles, puis reliés sur celles qui leur sont communes. Faute de quoi la liaison ne peut relever que de la juxtaposition, selon un principe dont la « bulle » en bande dessinée me semble être souvent le modèle. C'est sur cette base que j'ai élaboré les quelques travaux que je vais brièvement vous présenter.

Le lieu de l'écrit : Un plan tramé, récit plastique

Le récit plastique *Un plan tramé* (1981-1999) a pour lieu d'accueil un volume « théorique » constitué d'un demi-cube faisant deux mètres de haut sur une base de quatre mètres par quatre. Ce demi-cube n'est concrétisé que par trois de ses parois verticales, la quatrième étant laissée libre pour permettre l'accès à l'intérieur de ce volume.

Dans la réalisation que j'en ai faite en 2000, les dimensions ont été adaptées au lieu d'exposition et réduites à une base de trois mètres sur trois, mais en conservant la même hauteur, ce qui a entraîné une modification de tout le dessin par rapport à celui du demi-cube.



[FIGURE 1]

Un plan tramé, vue d'ensemble, espace J & J Donguy, 2000.

© Guy Lelong. Tous droits réservés.

Le texte du premier mur, autodescriptif, se contente d'énoncer ses règles génératives et de faire assister à l'entrée progressive des traits qui prolongent les interventions plastiques effectuées à même son support. Le texte du deuxième mur se transforme progressivement en une fiction : une manifestation se développe au milieu d'une place bordée de bâtiments sur seulement trois de ses côtés. Si les manifestants parviennent à échapper à l'intervention des forces de l'ordre qui s'ensuit, le narrateur, qui entre alors dans cette histoire, est pris pour l'auteur du plan ainsi tramé contre l'ordre. Profitant du fait qu'avec le troisième mur tout l'espace textuel bascule, il y bascule également pour accéder à un tout autre rivage.



[FIGURE 2]

Un plan tramé, mur 1. © Guy Lelong. Tous droits réservés.

Au point que le volume	ici parcouru forme avec le titre
UN PLAN TRAMÉ	
le seuil de cet écrit. équivalents par la couleur des distributions similaires de mots. entretient avec les deux suivantes,	De plus, tous les segments horizontaux de ce mur et l'ordonnée présentent déjà Ainsi s'explique, outre les parallélismes que cette plage la justification irrégulière des deux blocs qui la divisent.

[FIGURE 2.1]

Un plan tramé, mur 1, page 1.

Au point que la deuxième	plage du mur initial de ce volume
INSTALLANT	
l'égalité de ses segments approchant de caractères) le champ visuel d'un texte l'entrée de traits verticaux.	(ou intégrant par ligne un nombre régularise à travers cette métrique peu à peu élargi et développé par Or de telles marques graphiques,

[FIGURE 2.2]

Un plan tramé, mur 1, page 2. © Guy Lelong. Tous droits réservés.

parce qu'elles form	ulent selon des pliages	des bandes et des coupes	
DE VISIBLES		ÉCHANGES	
entre les dessins figurant sur chaque de l'écriture, apparaissent déjà ainsi s'explique le décrochement de ce pliage les positions relatives des deux mots qu'il dédouble.	mur déjà age	et contraignent au passage partagées à l'égard de leurs discontinu ou dév Or sous un tout autre angle,	la ligne fins : ié par

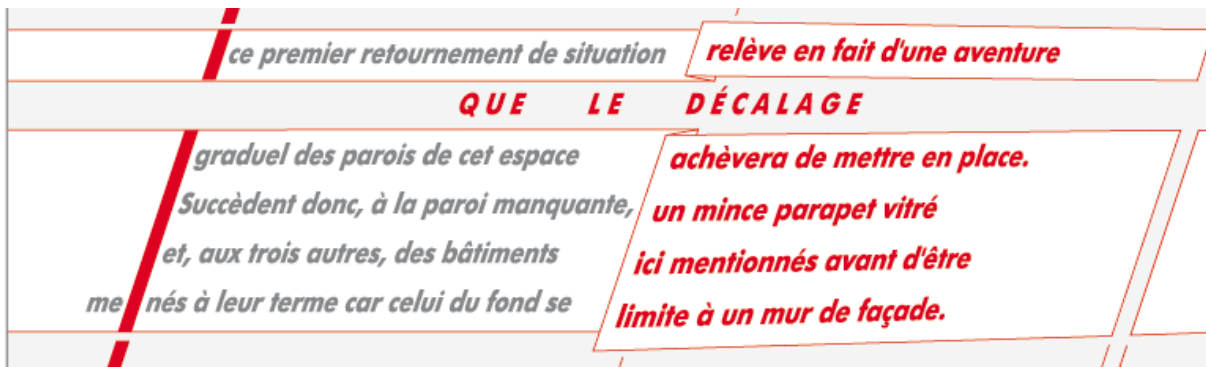
[FIGURE 2.3]

Un plan tramé, mur 1, page 3. © Guy Lelong. Tous droits réservés.



[FIGURE 3]

Un plan tramé, mur 2. © Guy Lelong. Tous droits réservés.



[FIGURE 3.1]

Un plan tramé, mur 2, page 1. © Guy Lelong. Tous droits réservés.



[FIGURE 3.2]

Un plan tramé, mur 2, page 2. © Guy Lelong. Tous droits réservés.



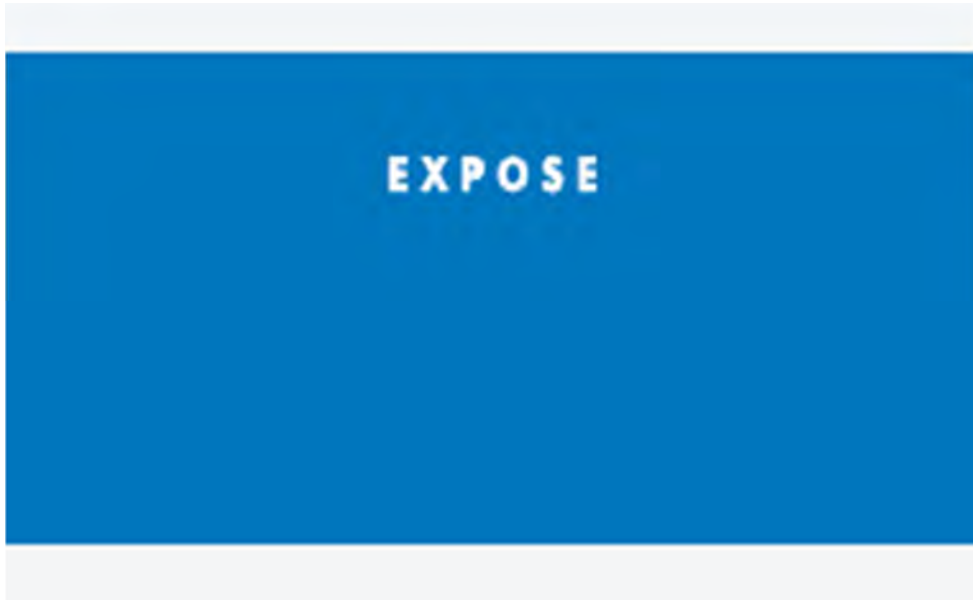
[FIGURE 3.3]

Un plan tramé, mur 2, page 3. © Guy Lelong. Tous droits réservés.



[FIGURE 4]

Un plan tramé, mur 3. © Guy Lelong. Tous droits réservés.



[FIGURE 4.1]

Un plan tramé, mur 3, demi-plage de transition.



[FIGURE 4.2]

Un plan tramé, mur 3, page 1. © Guy Lelong. Tous droits réservés.

	Au point qu'ainsi	figée en deçà de	
S O N P R O P R E			
dév	oilement, l'image s'adjoit le rythme égal à un lent ajuste mon champ progressive d'une marée	une rumeur discontinue dont mouvement de vagues visuel à la montée redoublée dès le début de son	

[RENVERSEMENT]

[FIGURE 4.3]

Un plan tramé, mur 3, page 2. © Guy Lelong. Tous droits réservés.

Ce travail est conçu de façon que le lien général du récit avec son support plastique et son espace d'exposition puisse être repéré au fur et à mesure de la lecture. Ainsi la place architecturale qui sert de décor aux événements relatés dans le deuxième mur a-t-elle pour maquette le dispositif lui-même, constitué de trois parois verticales, la quatrième étant ouverte sur le dehors : esplanade vide ou bord d'un terrain élevé brusquement arrêté. Les manifestants qui font irruption sur cette place haute correspondent aux spectateurs qui entrent dans le volume de ce dispositif plastique. Autrement dit, la fiction est principalement déduite de son lieu d'accueil et, de ce point de vue, ce sont les travaux *in situ* de Daniel Buren qui m'ont influencé.¹

En revanche, comme l'indique d'ailleurs explicitement le premier mur autodescriptif, certains réglages de ce récit plastique ne peuvent être saisis qu'à l'analyse. La bande horizontale de papier mi-souple mi-rigide, haute de 33 cm (soit 1/6 de la hauteur des murs), qui est placée à hauteur des yeux, est divisée dans le sens de sa longueur à raison de trois plages par mur, pour les deux premiers, et de deux seulement pour le troisième, puisque le renversement final du dispositif modifie la répartition du texte. À l'exception de la phrase-titre en capitales, qui est appliquée directement sur les murs, cinq lignes de texte sont inscrites les unes au-dessus des autres à intervalles réguliers sur chacune de ces plages. Les lignes et les fonds sur lesquels elles se détachent sont imprimés selon trois gammes de couleur : blanc, gris, noir pour le mur 1, blanc, rouge, gris pour le mur 2, blanc, jaune, bleu

pour le mur 3. Et la distribution de ces couleurs divise chaque plage en deux blocs, si bien que chacune des cinq lignes de chaque plage est divisée en deux segments. Cette division a pour but de mieux faire percevoir que ces segments (ou demi-lignes) sont réglés dans leur écriture par des parallélismes horizontaux qui les rendent donc équivalents par la couleur et l'ordonnée. Plus précisément, ces parallélismes horizontaux, qui règlent tous les segments (ou demi-lignes) des huit plages de texte, portent successivement sur les mots (parallélismes syntaxiques du mur 1), les syllabes (parallélismes métriques du mur 2), les lettres (parallélismes littéraux du mur 3). Leur perception, qui diffère, comme on va voir, en fonction du choix de l'unité (mot, syllabe ou lettre), se distingue d'autant plus que ces parallélismes se font d'abord à distance pour progressivement se rapprocher.

1. Le repérage des parallélismes syntaxiques passe par l'analyse grammaticale. J'en donne seulement deux exemples (figures 2.1 et 2.3) :

ó mur 1, plage 1, bloc 2, ligne 4 : ainsi s'explique, outre les parallélismes que cette plage

ó mur 1, plage 3, bloc 1, ligne 4 : ainsi s'explique le décrochement de ce pliage
&

ó mur 1, plage 1, bloc 2, ligne 5 : la justification irrégulière des deux blocs qui la divisent

ó mur 1, plage 3, bloc 1, ligne 5 : les positions relatives des deux mots qu'il dédouble

Puisque le repérage de ces parallélismes joue sur la mémoire du lecteur, deux d'entre eux, dont le premier, commencent même de façon identique (Au point que, Ainsi s'explique), pour mieux l'activer.

2. Les parallélismes métriques fonctionnent différemment car ils s'appuient sur la base de seulement trois mètres, pour qu'ils puissent accéder plus aisément à la perception. Aussi, si les échanges portent toujours sur des segments de même ordonnée (situés à la même hauteur), ils s'étendent en fait à des blocs entiers (ou demi-plages) reliés par l'identité de couleurs des lettres et des fonds :

ó mur 2, plage 1, bloc 1, lignes 1 à 5 (figure 3.1) & mur 2, plage 3, bloc 2, lignes 1 à 5 (figure 3.3) : métriques irrégulières (« vers libres »).

ó mur 2, plage 1, bloc 2, lignes 1 à 5 (figure 3.1) & mur 2, plage 2, bloc 1, lignes 1 à 5 (figure 3.2) : octosyllabes ; exemple (ligne 1) :

relève en fait d'une aventure
Marquée d'un unique trait fin

ó mur 2, plage 2, bloc 2, lignes 1 à 5 (figure 3.2) & mur 2, plage 3, bloc 1, lignes 1 à 5 (figure 3.3) : décasyllabes (6-4) ; exemple (ligne 2) :

par un rassemblement / d'individus
et du coup résolu / à dévoiler.

3. Quant aux parallélismes littéraux du mur 3, ils se perçoivent avant même d'être lus, car l'identité de longueur que tout segment des quatre blocs de ce mur entretient avec celui qui lui est équivalent par la couleur et l'ordonnée, accède d'autant mieux à la perception qu'ils sont placés en vis-à-vis (figures 4.2 et 4.3).

À ces parallélismes horizontaux s'ajoutent des parallélismes verticaux qui opèrent différemment. Ils ne régissent en effet qu'une seule plage par mur, mais sur toute la longueur de leurs lignes, et non sur des demi-lignes. Ils portent sur les mêmes unités linguistiques que les parallélismes horizontaux ó lettres, syllabes, mots ó mais en ordre inverse.

Le parallélisme vertical littéral du mur 1 (plage 2) se perçoit donc avant même qu'on ait lu que son texte autodescriptif se contente de le désigner (figure 2.2).

Le parallélisme vertical métrique du mur 2 (plage 2) raccorde un bloc d'octosyllabes à un bloc de décasyllabes (6-4), ce qui produit une combinaison déjà essayée par Baudelaire dans « Le Chat »² et Verlaine dans « Un pouacre »,³ même si elle est ici malmenée par un rejet intempestif à la Rimbaud (figure 3.2).

Enfin, le parallélisme vertical syntaxique du mur 3 (plage 2) ne peut être saisi qu'à l'analyse grammaticale susceptible de faire remarquer que le texte fait se succéder plusieurs fois le même module syntaxique composé d'un premier élément (1) réduit à un seul mot (alternativement adjectif ou verbe), d'un deuxième (2) combinant principalement un substantif avec un adjectif épithète, et d'un troisième

(3) formé à partir d'un substantif. Il n'est de plus pleinement obtenu qu'avec ses deux dernières lignes (figure 4.3) :

[Au point qu'ainsi] (1) figée (2) en deçà de
S O N PROPRES

dévoilement, (3) l'image (1) s'adjoint (2) une rumeur discontinue (3) dont
le rythme (1) égal (2) à un lent mouvement (3) de vagues
(1) ajuste (2) mon champ visuel (3) à la montée
(1) progressive (2) d'une marée redoublée (3) dès le début [de son]

Quoi qu'il en soit de ce décalage final, ces parallélismes verticaux portent sur des unités linguistiques s'enchaînant dans l'ordre inverse de celui des parallélismes horizontaux. Il s'ensuit que, du mur 1 au mur 3, les parallélismes établis sur les enchaînements de lettres passent de la verticale à l'horizontale, tandis que ceux qui portent sur les enchaînements de mots effectuent le mouvement contraire. Bref, les horizontales et les verticales de cet espace s'échangent doublement les unes avec les autres. Outre les conséquences que cet échange des verticales et des horizontales induit sur la fiction, avec la chute du personnage à la fin du deuxième mur, il explique pourquoi le troisième mur se termine en renversant partiellement, suivant une rotation de 90 degrés, l'image agrandie deux fois du premier qui vient se superposer à lui. La phrase titre écrite en capitales qui court tout au long des trois murs sous les premières lignes de chaque plage l'énonce d'ailleurs précisément : UN PLAN TRAMÉ INSTALLANT DE VISIBLES ÉCHANGES QUE LE DÉCALAGE AVEC CE MUR ILLUSTRE EXPOSE EN FIN DE COMPTE SON PROPRES RENVERSEMENT. Ce renversement est préparé par le basculement du dessin du deuxième mur, dont l'inclinaison qui raye toute sa surface détermine aussi celle des italiques, si bien que la typographie s'articule avec le dessin lui-même, contrairement au principe de la « bulle » en bande dessinée. Quant au rectangle en partie virtuel dessiné par ces traits obliques, il est égal à celui du mur lui-même et esquisse donc son mouvement virtuel qui permet aux manifestants de la fiction de passer sous lui en échappant aux forces de l'ordre. Enfin, si les couleurs de l'ensemble ó blanc, gris, noir, rouge, bleu, jaune ó semblent d'abord empruntées, disons, à Mondrian, la lecture du texte les fait percevoir différemment. En raison de la manifestation qui s'y déroule, le rouge du mur central devient celui de drapeaux. Et dès que l'on comprend que le récit du troisième mur se passe sur

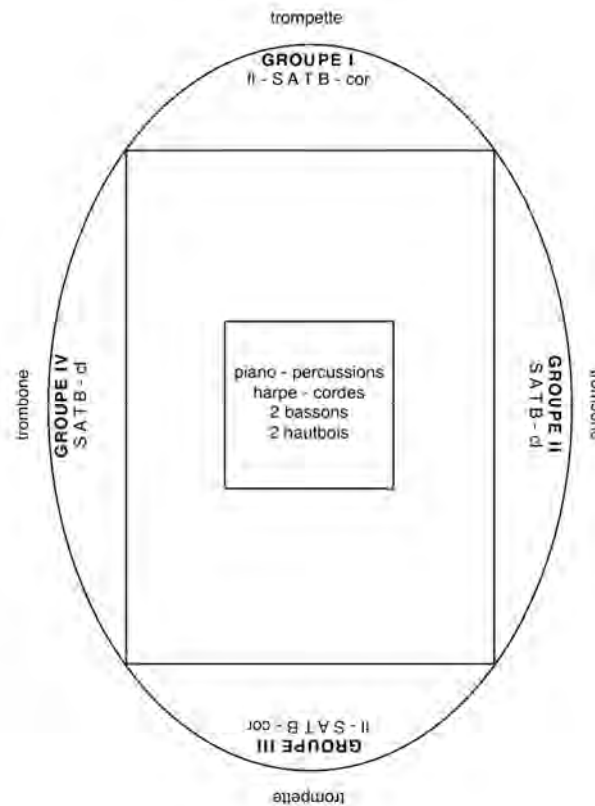
une plage, le jaune et le bleu deviennent les couleurs du sable et de la mer. J'ai poussé ce détournement illustratif jusqu'à faire affleurer en haut à droite du troisième mur (figure 4.3) un peu de sable sous l'eau, pouvant être perçu comme une figure sur un fond ou une figure sous un fond, voire les deux.

Par ailleurs, la bande horizontale de papier sur laquelle le texte est inscrit est interceptée par des marques graphiques du support qui sont de trois types : des pliages du papier, des coupes permettant de raccorder des fonds de couleur distinctes, de fines bandes verticales agissant comme des « zips ». Si certaines de ces marques ont pour fonction de dessiner la séparation des plages et des blocs, d'autres interceptent la ligne d'écriture elle-même en plusieurs endroits de son trajet, en jouant sur certains mots de façon à en faire apparaître un autre détectable ailleurs. Comme ces marques sont prolongées à même les trois murs par des traits de couleur d'épaisseur variable, le dessin qui en résulte dépend donc pour une part de la position des mots dans la ligne d'écriture et non d'une « composition » plastique déterminée de façon indépendante. Quant aux mots interceptés, la recherche des mots apparentés qu'ils produisent suppose que le lecteur se lance dans une enquête dont on le dispensera ici, car il est en mesure de l'effectuer par lui-même. Quoi qu'il en soit, le type d'enquête que cela suppose induit une disjonction entre lecture linéaire et analyse tabulaire que la découverte de la musique dite « spectrale » m'a fait abandonner pour réaliser des textes dont l'analyse peut bien plutôt se faire en temps réel, ainsi que nous allons le voir maintenant.

Le temps du son : Textes pour la musique & Plan libre

Dans cette série de travaux sonores, les questions du support et de l'espace demeurent centrales. Cependant l'articulation du texte avec le médium auquel il est relié ne se fait plus sur les constituants de l'écrit mais sur les différentes unités selon lesquelles la chaîne parlée peut être décomposée, au premier rang desquelles se trouve évidemment le phonème. J'ai longuement expliqué les principes de cette articulation musique / texte dans mon essai *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale, une théorie des rapports texte / musique / contexte* (Paris : Éditions MF, coll. « Répercussions », 2010). Je n'en donnerai donc ici qu'un exemple.

C'est la pièce *Mobiles* pour seize voix et ensemble (2001) du compositeur Marc-André Dalbavie, dont j'ai écrit le texte, et qui a été conçue par rapport aux caractéristiques de la salle de la Cité de la musique à Paris, où l'œuvre devait être créée. Au niveau bas, un groupe instrumental est installé sur une scène placée en plein centre, autour de laquelle le public est réparti. Au niveau des balcons, quatre groupes de quatre chanteurs sont disposés derrière les rangées de sièges du public. Enfin, au niveau supérieur, se trouvent quatre cuivres.



[FIGURE 5]

Mobiles, schéma d'implantation des quatre groupes de chanteurs et de l'effectif instrumental par rapport à la configuration de la salle de la Cité de la musique à Paris. © Guy Lelong. Tous droits réservés.

Mobiles a pour projet de transformer graduellement la rumeur de la salle en « musique pure ». Cette rumeur s'appuie à la fois sur les conversations du public en

train de s'installer et les sonorités de l'orchestre en train de s'accorder. Au fur et à mesure de cette évolution, les couches de texte diminuent si bien que du brouhaha initial (où quatre conversations superposées les unes aux autres ne sont pas comprises à deux exceptions près) émerge le sens du texte qui ne cesse alors de bifurquer d'une conversation à l'autre (et donc d'un groupe de chanteurs à un autre) par le biais de mots communs ou de phrases s'enchaînant logiquement. Puis le texte est distribué de telle manière qu'il donne l'impression, selon le principe du mouvement apparent, de tourner autour du public. Cette impression de rotations très rapides est d'autant plus forte que le matériau textuel s'est parallèlement réduit de façon à n'enchaîner que des groupes de mots de trois syllabes, énoncés sur un tempo très rapide. Cette métrique trisyllabique, auquel tout le texte est ainsi assujéti, transforme tout l'espace sonore en espace rythmique rotatif. Voici un bref extrait de cette séquence dont l'effet rythmique est renforcé par le fait que la syllabe initiale de chaque groupe est affectée d'un accent d'insistance :

DOUBLE ROTATION ENTRE LES GROUPES I, II, III, IV, SUIVIE DE LA ROTATION INVERSE :

chanteur du groupe I :

B : des propos

chanteur du groupe II :

B : qui à cause

chanteur du groupe III :

S : des valeurs

chanteur du groupe IV :

A : définies

chanteur du groupe I :

B : par leurs lieux / de prov(e)nance

chanteur du groupe II :

T : de nouveau / décalés

chanteurs du groupe III :

B : compt(e)nt en fait

A : assez de / points communs

chanteur du groupe IV :

A : en semblant

chanteur du groupe III :

T : de nouveau

chanteurs du groupe II :

A : toujours plus

S : coupés de

chanteur du groupe I :

B : leur niveau / supérieur

chanteur du groupe III :

S : qui commande

chanteur du groupe I :

A : tout l'ensemble

De même qu'en raison de l'agencement qui la fait émerger, la partie métrique de *Un plan tramé* se réfère à la poésie de la fin du XIX^e siècle, de même, en raison des accents d'insistance placés au début de ces courts segments métriques, ce passage de *Mobiles* se réfère au rap, et ces références qui adviennent sans avoir été recherchées entrent en interaction avec des processus de transformations qui s'en trouvent d'une certaine façon comme dédoublés.

Un autre exemple d'articulation du texte à un support et à un espace appartenant à un médium d'ordre sonore est la pièce radiophonique *Plan libre* (2003), que j'ai réalisée pour un Atelier de création radiophonique de France Culture. *Plan libre* est un texte à quatre voix, qui propose une représentation radiophonique de la villa Savoye de Le Corbusier. En fait, ce sont seulement les aspects de la villa susceptibles de trouver un équivalent radiophonique qui ont été effectivement

représentés. Ainsi, le parcours de la rampe donne lieu à un traitement stéréophonique, le mouvement du texte d'un haut-parleur à l'autre simulant le déplacement du visiteur arpentant cette rampe. Le principe du plan libre, théorisé par Le Corbusier, avec lequel le cloisonnement de l'espace est indépendant des contraintes de la construction, est, lui, pris en charge par le montage, car les découpes du texte s'émancipent progressivement de la segmentation usuelle de la langue parlée. Enfin, l'ambiguïté entre espaces intérieur et extérieur, particulièrement manifeste à la villa Savoye, est également prise en compte. Des commentateurs successifs, toujours entendus au premier plan, critiquent en effet ces représentations radiophoniques, censées prendre place dans l'architecture de la villa. Mais piégés par l'objet de leur écoute, ils quittent chacun à leur tour cette position extérieure pour rejoindre ce qui leur apparaîtra, finalement, comme le lieu interne d'une fiction.

Je vais seulement m'attarder ici sur la deuxième équivalence. Elle met en correspondance le principe du plan libre, c'est-à-dire la découpe de l'espace, indépendante des contraintes de la construction, avec un principe de montage analogue, c'est-à-dire une découpe du flux textuel qui s'émancipe progressivement de la segmentation usuelle de la langue parlée.

Si, avec l'exemple précédent, il n'y a plus disjonction entre perception immédiate et analyse des opérations, c'est plus encore le cas avec cet exemple-ci. Pour assez sophistiquée que soit cette construction, son résultat est pourtant immédiatement perceptible, car, en respectant les automatismes de la perception, il permet à l'auditeur de faire de l'analyse en temps réel. Ce parti pris me semble absolument nécessaire dans les travaux qui sont assujettis à un temps imposé. Certes, on peut réécouter infiniment une musique, revoir indéfiniment un film (et aujourd'hui multiplier les arrêts sur image), mais la vitesse de lecture reste quand même imposée, contrairement à l'écrit qu'on lit à la vitesse qu'on veut, que ce soit sur un support papier ou électronique.

Cette équivalence, donc, entre plan libre et montage s'organise selon une grande accélération avec intégration progressive du montage. En fait, la séquence propose une alternance de plus en plus resserrée des répliques, dont les découpes interviennent successivement entre des phrases, entre des fragments de phrase, entre des groupes de mots, entre les mots d'un même groupe, les syllabes des mots, et finalement les phonèmes des syllabes. Pour obtenir ces découpes qui s'émancipent progressivement de celles de la langue usuelle, les ressources du

montage radiophonique ont été utilisées. À la fin, le texte a été enregistré par chacun des trois comédiens (deux voix masculines, une voix féminine) selon l'intonation usuelle de la langue et les raccords ont été faits au montage. L'intonation usuelle est donc préservée, bien qu'on ne cesse de passer, et de plus en plus rapidement, d'un timbre vocal à un autre. Il se produit alors une extension inattendue : le résultat excède les limites du seul domaine textuel. Il atteint le domaine sonore, bien que le matériau utilisé soit exclusivement linguistique et que le sens du texte soit préservé jusqu'au bout. En travaillant sur des unités plus fines que, disons, celles des parties du discours telles que la grammaire classique les définit, on parvient à transgresser les limites des genres (littérature, peinture, musique, architecture) pour s'ouvrir à la notion de champ (textuel, visuel, spatial), un champ s'obtenant par la décomposition d'un domaine selon un ensemble de propriétés dont on ne s'était pas avisé qu'il pouvait les comporter. Dit autrement, il n'y a pas de médium « vrai » pour un domaine donné mais des descriptions changeant avec l'apparition de théories nouvelles (la linguistique plutôt que la grammaire) ou de découvertes scientifiques (les lois de la sensation colorée pour les impressionnistes, de l'acoustique moderne pour la musique spectrale).

Avant que je ne vous fasse écouter cet extrait, je dois préciser le travail qui a été fait sur la diction. Dans la première partie de *Plan libre*, trois tons (inquiétude, publicité, autorité) sont affectés aux comédiens de façon vraisemblable, presque « expressive », puisque liés au sens du texte. Ils sont dans ce passage systématiquement répartis entre les trois voix, indépendamment du sens du texte, afin d'augmenter l'impression de montage. Le débit du texte, d'abord lent, s'accélère progressivement jusqu'à atteindre la vitesse la plus rapide possible à la fin de la séquence. Sauf indication contraire, les trois tons précédents (inquiétude, publicité et autorité) sont systématiquement répartis entre les trois voix A, B et C.⁴

VOIX A Cette phrase marque le début de la deuxième partie, qui vient juste d'être montée.

VOIX B La conversation, censée se passer au premier étage, porte sur le plan libre. C'est une notion de Le Corbusier.

VOIX C Avec le plan libre, le cloisonnement de l'espace est indépendant des contraintes de la construction.

VOIX B C'est comme si le fil de notre conversation n'était pas découpé suivant la charpente de la langue.

VOIX C Cette remarque est prématurée.

VOIX A Non, c'est une erreur de montage.

VOIX C Avec le plan libre, les planchers reposent sur des pilotis plus ou moins régulièrement espacés à une assez grande distance les uns des autres.

VOIX A Du coup, les parois ne sont plus porteuses

VOIX B í et peuvent être disposées en fonction du seul jeu des volumes.

VOIX A Il en est de même pour les façades

VOIX C í qui peuvent être découpées d'un bout à l'autre par des baies en longueur cadrant une rangée d'arbres

í insert VOIX A í remplacée, au fur et à mesure qu'on s'élève, par un simple rectangle d'herbe.

VOIX B Vous vous répétez.

VOIX C Non, c'est une erreur de montage.

VOIX B (en ayant l'air de découvrir son texte) Par le jeu précis, le jeu habile des dispositions des parois, des circulations intérieures, le plan libre cause donc l'étonnement.

VOIX A Ainsi, au rez-de-chaussée, le hall d'entrée, entièrement dégagé, montre une rampe

í insert VOIX D Au fur et à mesure qu'on l'emprunte, la vue se modifie.

VOIX B í placée à côté d'un escalier à vis qui conduit au même morceau de ciel

í insert VOIX A í remplacé, au fur et à mesure qu'on s'en rapproche, par la vue en plongée de tout un paysage.

VOIX C Vous vous répétez.

VOIX A Non, car nous sommes cette fois montés

VOIX B í non par la rampe mais par l'escalier.

VOIX C De même, au premier étage, les dispositions des parois délimitent des espaces qui peuvent communiquer entre eux.

VOIX B Regroupés autour d'une terrasse

VOIX C í fermée par un mur que découpe une baie en longueur cadrant une rangée d'arbres í

í insert VOIX D í remplacée, au fur et à mesure qu'on s'élève, par un simple rectangle d'herbe, í

VOIX A í sont entre autres disposés í

VOIX C í un grand salon rectangulaire,

VOIX A í un espace privé composé d'une pièce principale et de deux pièces annexes,

VOIX B í et des circulations intérieures permettant d'accéder à des pièces situées plus à l'écart.

VOIX A Autant ces dernières sont peu susceptibles d'être variées í

VOIX C í autant l'espace de la pièce principale í

VOIX B í peut se raccorder par effet de montage avec celui du grand salon í

VOIX C í dès lors qu'on en ouvre simultanément les deux portes qui se font face.

VOIX B La vue, ainsi libérée, part de la fenêtre en longueur qui découpe la façade d'arrivée,

VOIX A í traverse la pièce principale dans le sens de sa largeur, í

VOIX B í emprunte une circulation que délimitent des parois basses, í

VOIX A í passe une première porte,

VOIX C í emprunte un palier situé entre la rampe et l'escalier, í

VOIX A í passe la porte faisant face à la première, í

VOIX B í traverse le salon rectangulaire dans le sens de la largeur, í

VOIX C í atteint la façade opposée, découpée de la même baie en longueur í

VOIX B í que celle de la façade d'arrivée avec laquelle commence cette vue í

VOIX C í qui traverse la pièce principale, í

VOIX A í emprunte une circulation, í

VOIX C í passe une première porte,

VOIX A í emprunte le palier, í

VOIX B í passe une deuxième porte, í

VOIX A í traverse le salon rectangulaire í

VOIX C í atteint la façade opposée,

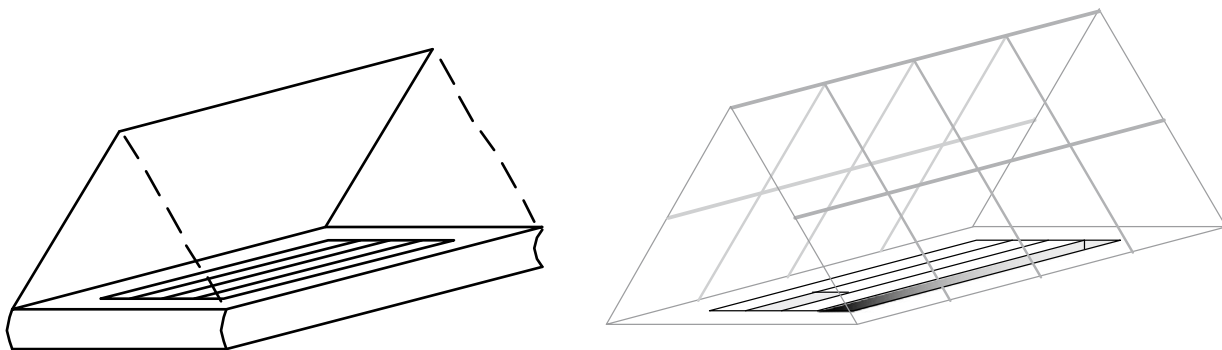
VOIX B í découpée de la même baie en longueur í

VOIX C í que celle de la façade d'arrivéeí
 VOIX B í avec laquelle recommence cette vue quií
 VOIX A í traverse la pièce principale, emprunteí
 VOIX B í une circulation, passeí
 VOIX A í une première porte, emprunteí
 VOIX C í le palier, passeí
 VOIX A í une deuxième porte, traverse leí
 VOIX B í salon rectangulaire, atteint la í
 VOIX C í façade opposée, dé-
 VOIX B í coupée de la même baie en lon-
 VOIX C í gueur que celle de la fa-
 VOIX A í çade d'arrivéeí
 VOIX C í avec laquelle re-
 VOIX A í commence cette vue qui tra-í
 VOIX B í verse la pièceí
 VOIX A í principale, em-
 VOIX C í prunte le pa-
 VOIX B í lier, passe une deu-
 VOIX C í xième porte, at-
 VOIX B í teint la façadeí
 VOIX A í opposéeí
 VOIX B í de la mêmeí
 VOIX A í longueurí
 VOIX C í que celleí
 VOIX A í deí
 VOIX C í la façadeí
 VOIX A í opposéeí
 VOIX B í d'arrivée.

Le volume unifié : Le Stade, roman in situ

Le Stade (1985-2007, publié en 2009 aux Éditions Les petits Matins, coll. « Les grands Soirs ») est le premier volet d'un ensemble de trois, intitulé *Le Volume unifié*, qui a pour projet d'intégrer la dimension du livre au sein d'un continuum textuel où tous les états de l'écriture sont déclinés. Bref, la page comme support et le livre comme espace comptent parmi les générateurs de ces fictions.

Le Stade comporte quatre chapitres qui correspondent aux quatre phases de l'élaboration d'un roman : le concept, le scénario, l'écriture, l'édition. Son bref premier chapitre, *Établissement*, qui correspond au stade du « concept » s'arrête sur une page de droite, avec la présentation d'un diagramme récapitulatif, composé de quatre colonnes. Ouvert à cette page selon un angle de soixante degrés, le livre forme un prisme dont la section est un triangle équilatéral. Et ce volume constitue la maquette de l'édifice où le roman se déroule. Autrement dit, l'architecture du stade provient de celle de son livre.



[FIGURE 6]

Le Stade, du livre à la maquette. © Guy Lelong. Tous droits réservés.

Si les trois chapitres suivants, *Entraînement*, *Athlétisme* et *Rétablissement*, relèvent de la fiction, ils obéissent à une forme évolutive, si bien qu'avec le dernier chapitre les pavés de texte sont dessinés afin d'intégrer la dimension du livre. Et la forme du troisième est elle-même évolutive, puisque ses quatre sections sont

NOTES

¹ J'ai parallèlement conçu une version « livre » de ce travail. Le texte en est identique à un mot près. La version « exposition » commence par « Au point que le volume ici perçu », la version « livre » par « Au point que le volume ici parcouru », le volume physique du dispositif devenant celui du livre.

² Lorsque mes doigts caressent à loisir

Ta tête et ton dos élastique,

Et que ma main s'enivre du plaisir

De palper ton corps électrique,

³ Avec les doigts d'un pendu déjà vert

Le drôle agace une guitare

Et danse sur l'avenir grand ouvert

D'un air d'élasticité rare.

⁴ Lelong, Guy. *Plan libre, représentation radiophonique de la villa Savoye*, livre avec CD, Paris : Éditions MF, coll. « Délai », 2005, de 12€30 à 16€00. Pour la partie livre, j'ai imaginé des solutions typographiques qui puissent rendre compte des opérations radiophoniques effectuées.

⁵ Cornulier, Benoît de. *Théorie du vers*, Paris : Seuil, 1982 ; et *Art poétique (notions et problèmes de métrique)*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1995.

⁶ Le film de cette lecture peut être vu sur ce lien : <http://doublechange.org/2009/05/06/29-05-09-carla-harryman-barrett-watten-et-guy-lelong-avec-donatienne-michel-dansac/>, troisième vidéo (celle du bas) ; le passage de cette émergence métrique va de 19€35 à 29€04.

⁷ Kupiec, Jean-Jacques. *L'Ontophylogénèse, Évolution des espèces et développement de l'individu*, Paris : Éditions Quæ, coll. « Sciences en question », 2012. 45.