



HAL
open science

Routines comportementales et créativité de l'agir collectif: le création de **Three Tales** de Steve Reich

Denis Laborde

► To cite this version:

Denis Laborde. Routines comportementales et créativité de l'agir collectif: le création de **Three Tales** de Steve Reich. Giordano Ferreri (éd.) Pour une Scène actuelle, 2009. hal-03018820

HAL Id: hal-03018820

<https://hal.science/hal-03018820>

Submitted on 23 Nov 2020

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

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

Denis Laborde, « Routines comportementales et créativité de l'agir collectif: le création de *Three Tales* de Steve Reich », in Giordano Ferrari (éd.) *Pour une Scène actuelle*, Paris, éd. L'Harmattan, 2009: 109-122.

ROUTINES COMPORTEMENTALES ET
CRÉATIVITÉ DE L'AGIR COLLECTIF :
LA CRÉATION DE *THREE TALES* DE STEVE REICH.

Denis Laborde

Comment nos sociétés occidentales font-elles la musique ? Telle est la question très générale à l'abri de laquelle je mène mes recherches sur la création musicale. Cette question est ici thématifiée dans la première étape de ce chapitre. Mais quelles sont les implications de cette suppression du partitif lorsque nous nous demandons pas : « Comment nous faisons *de la* musique » mais « comment nous faisons *la* musique » ? Je proposerai alors de prêter attention au statut ontologique de l'œuvre musicale, non pas à la façon d'un philosophe inventant des cas limites pour explorer la marche logique de ses hypothèses, mais à la manière d'un spécialiste de sciences sociales qui explore la fabrication du réel en considérant, dans une perspective foucauldienne, que la musique qui est faite ici dans le cadre d'un projet d'opéra s'explique par le faire, et non pas le faire par ce qui est fait. Ce sont les interactions qui fabriquent l'opéra et non l'inverse : toute pratique génère l'objet qui lui correspond. De là l'intérêt qu'il y a à s'intéresser à l'art comme activité. Ici, l'ontologie ne sera donc pas un cadre de pensée mais un programme heuristique, le moteur d'une recherche : une enquête¹. J'interrogerai donc le discours des musiciens eux-mêmes, et interrogerai aussi le discours des spécialistes de l'opéra. Que disons-nous lorsque nous disons, comme y insiste le programme DMCE de l'Université Paris 8², qu'une œuvre « est destinée aux maisons

1. Pierre LIVET et Ruwen OGIEN (dir.), *L'Enquête ontologique. Du mode d'existence des objets sociaux*. Paris, Editions de l'EHESS, coll. Raisons pratiques, 11, 2000.

2. Dramaturgie Musicale Contemporaine en Europe, programme dirigé par Giordano Ferrari, à l'origine du colloque de novembre 2008 et de la présente publication (cf. infra). La citation est extraite du site Internet du projet : <http://www.dmce.org/page.php?page=1>

d'opéra et qu'elle est amenée à suivre des formats de production (lieu, orchestre, casting) ou de méthode de travail (décors, programmation, répétitions) » ? Cette question me permettra d'examiner la façon dont le genre « opéra » entre dans la délibération des hommes³.

Pour répondre à de telles questions, cette seule deuxième étape ne suffira pas. Je poserai alors un troisième jalon, que je consacrerai à l'analyse des adaptations des acteurs aux situations dans lesquelles ils se trouvent engagés lorsqu'ils créent un opéra, c'est-à-dire à l'adaptation du plan d'action à la réalisation des tâches, c'est-à-dire encore à ce que l'on pourrait appeler « l'arraisonnement topographique et kinésique de l'œuvre ».

Je conduirai cette réflexion à partir de mon immixtion dans le cours des actions qui ont présidé, en 2002, à la création, par l'Ensemble Modern de Francfort, de l'opéra *Three Tales* du compositeur Steve Reich et de la vidéaste Beryl Korot, dont j'ai pu rendre compte par ailleurs⁴.

UN OPÉRA ENGAGÉ

Les trois actes des *Three Tales* forment un opéra engagé. Steve Reich et Beryl Korot le disent dans le programme du Festival d'Automne : « Nous entendons participer à ce débat sur la nature physique, éthique, religieuse et spirituelle du progrès technologique, en utilisant trois événements spécifiques comme autant d'icônes ou d'emblèmes historiques »⁵. Soit, pour résumer le propos dans une posture rabelaisienne de sens assez proche : une science sans conscience n'est que ruine de l'âme⁶.

Le procès de la science que Steve Reich et sa compagne portent sur la scène de l'opéra est instruit à partir de trois hapax dans l'aventure humaine du xx^e siècle. D'où son titre : *Three Tales*, Trois Contes, en hom-

3. Vincent DESCOMBES, *Les Institutions du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1996.

4. Denis LABORDE, « Das zweite Konzert: Steve Reich und das Ensemble Modern in München », *Sociologia internationalis*, Berlin, 2002, pp. 107-137 : et « L'Opéra et son régisseur. Notes sur la création d'une œuvre de Steve Reich », dans *Ethnologie française*, L'Art au travail, Paris, Presses Universitaires de France, 2008, pp. 121-130.

5. Texte de présentation de l'extrait du premier acte qui a été donné à entendre pour la première fois au Théâtre du Châtelet (Programme du Festival d'Automne, 1997).

6. « Mais parce que selon le saige Salomon, sapience n'entre point en ame malivole, et science sans consciencen'est que ruine de l'ame il te convient servir, aymer et craindre Dieu, et en luy mettre toutes tes pensées et tout ton espoir, et par foy formée de charité estre à luy adjoinct, soys desamparé par péché » (Rabelais, *Pantagruel*, Livre II, Chapitre VIII).

mage revendiqué à Flaubert, pour dénoncer l'ambition prométhéenne de l'homme de science.

Acte 1 : *Hindenburg*. L'acte porte sur l'incendie du zeppelin Hindenburg (premier aéronef à assurer des liaisons transatlantiques) à Lakehurst, en 1937.

Acte 2 : *Bikini*. Les essais nucléaires engagés en 1947 par l'armée américaine dans l'atoll de Bikini, au cœur du Pacifique.

Acte 3 : *Dolly* présente les héros de la recherche de pointe dans le domaine de la science informatique, des biotechnologies et des techniques de clonage. Ici, le reportage de la BBC sur le clonage de la brebis Dolly par le *Roslin Institute* d'Edimbourg en 1997 est encadré par une série d'entretiens réalisés par Steve Reich lui-même dans de prestigieuses institutions scientifiques. Sur l'écran, nous reconnaissons quelques figures tutélaires : James Watson, Marvin Minsky. Mais il y a aussi ceux de Boston : Stephen Jay Gould, Steven Pinker, Sherry Turkle, Rodney Brooks, et Cynthia Breazel, leur étudiante. Il y a aussi ceux d'Angleterre : Ruth Deech, Richard Dawkins lisant des passages de son best-seller, *Le gène égoïste*, Kevin Warwick, mal à l'aise dans son enveloppe humaine « extrêmement limitée ». Enfin les bricoleurs de génie : Jaron Lanier, Ray Kurzweil, Bill Joy, dont tout informaticien parle au superlatif. Face à eux, le « clan des humanités » : Robert Pollack, Joshua Getzler, le rabbin Adin Steinsaltz, exégète renommé du Talmud, et Henri Atlan, philosophe renommé de l'EHESS.

Pour instancier ce débat sur la scène de l'opéra, Steve Reich et Beryl Korot utilisent un triple procédé : 1) une bande son préenregistrée, incorporant le son des documents d'archives de la vidéo ; 2) des chanteurs – le groupe *Synergy Vocal* (Londres) – présents sur scène ; 3) un ensemble instrumental composé du quatuor à cordes, de deux pianos et de quatre percussionnistes. Et cette fois encore, comme dans toutes les œuvres de Steve Reich – de *It's gonna rain* (1965) à *The Cave* (1992) en passant par *Different trains* (1988) –, tout va se jouer dans la façon dont les voix vont être sculptées. En mobilisant les procédés techniques qu'il maîtrise parfaitement, Steve Reich déplace l'histoire, la science et la religion sur la scène, très connotée, de l'opéra. La manipulation des voix lui permet de faire de l'opéra un site de communication militante⁸.

7. Concepteur du langage Java et auteur d'une sombre mise en garde parue dans la très branchée revue *Wired* : Bill JOY, « Why the future doesn't need us ? », *Wired*, Issue 8.04, April 2000.

8. Jacques CHEYRONNAUD, *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.

En effet il ne faut pas espérer un traitement équitable des arguments. Avec son échantillonneur, Reich a travaillé les voix en fonction de ce qu'il voulait leur faire dire. La technique de la doublure du discours par les instruments est systématisée. Steve Reich en fait le lieu d'une dramatisation : les scientifiques « sont très compétents dans leur domaine et parlent avec conviction de leurs activités et de leurs théories. D'emblée, il est clair qu'ils ont des personnalités très différentes, dont les caractères se dévoilent au fur et à mesure de la progression de l'œuvre. Les lignes mélodiques du discours de ces scientifiques éminents sont une révélation dramaturgique »⁹. Et en faisant de la voix une dramaturgie, en concentrant lui-même son attention sur son bruit et sa transformation, il déplace l'attention du spectateur de l'énoncé vers l'énonciation.

Lorsque Ruth Deech explicite la technique de clonage, sa voix et son portrait restent bloqués sur le dernier phonème de « *The process is as follows* », pendant que le rythme effréné de ce rondo continue de gagner en intensité. Lorsque Richard Dawkins lit des passages de son best-seller, *Le Gène égoïste*, le voici englué dans un swing itératif, répétant en boucle ces « *copies and copies* » qui sont la signature musicale du Steve Reich que nous aimons. Lorsque l'impertinent robot Kismet demande à Stephen Jay Gould s'il aimerait être cloné, la voix du paléontologue est passée au crible de l'échantillonneur : « Oh non [extrême aigu], ce ne serait pas moi [extrême grave] : juste une copie génétique ». Ce sont quelques-unes des innovations conçues par Steve Reich. Sur le plan de l'image, Beryl Korot profite pleinement de la miniaturisation qui permet désormais de travailler sur ordinateur avec des programmes permettant de combiner, dans une même image, photographies, films, vidéos et dessins. Sur le plan sonore, Steve Reich introduit deux innovations qu'il peut enfin explorer avec sa technologie domestique :

La première, le son ralenti, consiste à ralentir une voix, ou un autre son, sans en changer ni le ton ni le timbre. La seconde est l'équivalent de l'arrêt sur image au cinéma. Pendant qu'une des personnes interviewées est à l'image et parle, j'augmente la durée d'une seule voyelle pour qu'elle devienne une sorte de traînée de vapeur audible et qu'elle s'intègre à l'harmonie. Ce que la personne interviewée était en train de dire, sa pensée même, se prolonge ainsi, en même temps que la voyelle, dans ce qui suit¹⁰.

9. REICH, Steve *Writings on Music*. Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 7.

10. *Idem*, p. 5.

Lorsque nous engageons une analyse de ce type, il nous faut nous placer « face à l'œuvre », face à la réalisation de cet opéra et que des musiciens actualisent un morceau de musique, c'est-à-dire un morceau d'une entité englobante que l'on appellerait « musique » et dont on prélèverait des « morceaux »¹¹. Cette perception immanentiste de l'œuvre est celle que nous pouvons avoir lorsque nous nous plaçons « en aval », c'est-à-dire que nous nous situons après coup, et que nous nous trouvons déjà en régime d'implémentation (pour reprendre ici la distinction féconde établie par Nelson Goodman (1996) entre *réalisation* – qui recoupe l'ensemble des moyens techniques nécessaires à la réalisation de l'œuvre – et *implémentation* – qui vise l'existence sociale de l'œuvre dans la prolifération des acceptions différenciées qui se construisent dans la relation d'écoute).

Ce régime d'aval est celui que j'ai trouvé dans la plaquette de présentation de ce colloque, mais c'est aussi celui que nous trouvons, de façon d'ailleurs paradoxale, dans le discours des musiciens. Mais c'est ce discours que j'ai entendu chez Steve Reich : l'œuvre est composée, je ne change rien. Or, que se passe-t-il si l'on change de point de vue et que l'on troque une approche d'aval pour une approche d'amont ? Que se passe-t-il si, au lieu de considérer que nous nous trouvons « face à l'œuvre qui devait être », nous considérons que cette œuvre-là est le produit de rencontres plus au moins hasardeuses, le produit – pour le dire dans un vocabulaire que les régisseurs et les responsables de programmation endossent plus volontiers, semble-t-il, que les musiciens eux-mêmes – à prédictibilité variable de l'action des hommes ?

CRÉATIVITÉ DE L'AGIR

Eh bien, nous sommes amenés à considérer que les musiciens ne font pas de la musique, mais qu'ils font la musique... et qu'ils ne sont pas les seuls à la faire. « Faire la musique », c'est considérer que le verbe faire n'est plus un verbe d'activité (comme dans faire de la flûte, faire du judo ou faire de la provocation), mais que le verbe faire est un verbe de création (comme dans faire sa maison, faire une expérience ou faire un tableau).

Changeons donc de perspective et essayons de nous placer maintenant en amont, bien avant le jour de la première. Nous apercevons alors (mais nous nous en doutions un peu déjà) que la création d'un opéra s'apparente à un faisceau d'engagements dans l'action, à une mobili-

11. Denis LABORDE (dir.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité*, Paris, L'Harmattan, 2009.

sation collective dans le but de réaliser l'œuvre prescrite. Ce faisceau d'engagements ne fait pas suivre à l'œuvre un trajet linéaire qui mènerait de la partition au concert, au prix d'un enchaînement d'actions prédictibles et donc prévues. Où, sinon, viendrait se loger le travail d'interprétation qui fait toute la fragilité de l'instanciation musicale ? La foule des interactions qui traduisent ces engagements se montre propice, au contraire, à la création de contextes sémantiques opaques¹² ou de malentendus productifs¹³. Considéré sous cette description, c'est le rappel de l'homme à sa propre corporéité¹⁴ qui nourrit l'observation de cette prolifération d'interactions et nous fera opter pour une analyse de la fabrication d'un opéra comme forme relationnelle¹⁵ plutôt que comme confrontation à l'immanence.

Or, il n'existe pas d'action sans créativité¹⁶ car l'exécution d'une tâche n'est pas le pur décalque du plan d'action qui la précédait. Et c'est d'ailleurs un point crucial du reproche adressé par Hans Joas au schéma des moyens et des fins : « Le simple fait de parler d'action [...] implique déjà qu'on détache l'action particulière du contexte dans lequel elle s'inscrit ; or, cette opération ne va nullement de soi. Le terme « contexte » présente ici un double sens, signifiant d'une part que toute action a lieu dans une situation donnée, d'autre part, qu'elle présuppose un sujet agissant qui n'accomplit pas cette seule action. [...] Les théories construites sur l'action rationnelle [...] plaquent immédiatement sur la pluralité phénoménale de l'agir une grille d'évaluation »¹⁷.

Car, il y a, dans toute action, une part d'interprétation, d'ajustement – de créativité donc – qui donne son épaisseur à la pratique. Admettre cela, ce n'est pas chercher à subsumer des faits sous des lois générales, mais rester vigilant quant au surgissement d'imprévus, c'est rester ouvert à la surprise. Alors l'acteur n'est plus supposé tendre vers l'omniscience mais vers le jugement *in situ* et vers la prise d'appuis sur l'environnement immédiat de l'action. Mais attention, l'environnement n'est pas un simple décor dans lequel un agent s'engage dans une action. Il est constitué dans

12. Voir Vincent DESCOMBES, *Les Institutions du sens*, op. cit.

13. Voir Marshall SAHLINS, *Des Îles dans l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1989 [trad. de l'éd. am. de 1985].

14. Voir Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945).

15. Howard BECKER, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

16. Hans JOAS, *La Créativité de l'agir*, Paris, Éditions du Cerf, 1999 [trad. de l'éd. all. de 1992].

17. *Idem*, pp. 155-156.

l'action : « La vie se déroule dans un environnement ; pas simplement *en* lui, mais à cause de lui, en interaction avec lui. »¹⁸ L'environnement guide l'engagement dans l'action et fournit une source d'inspiration à l'exécution de la série infinie des tâches nécessaires à l'exécution des *Three Tales*. On ne peut donc considérer que l'effectuation concrète de l'action soit un pur décalque du plan d'action. Comme le suggère Gérard Lenclud dans son précieux commentaire de Marshall Sahlins : « Toute situation de mise en acte altère le système encyclopédique »¹⁹. Et c'est ce qui fonde la supériorité du modèle de la créativité de l'agir sur le modèle de l'action rationnelle ou de l'action à visée normative.

Et ce qui vaut pour l'action individuelle vaut pour la mobilisation collective qui mène à la création de l'opéra : il n'existe pas d'action sociale sans référence à un système social. Et c'est à ce point où l'engagement dans l'action (la liberté de l'acteur) rencontre l'institution (la contrainte ou le guidage dans la conduite à tenir) que le risque est maximum, que les déviations sont possibles, les ajustements nécessaires et que le compositeur mesure qu'il n'existe aucune garantie quant au succès de la transmission du « message ». Cette rencontre entre l'engagement dans l'action et l'institution est la rencontre du programme d'exécution présent dans des textes institués qui régissent l'accord entre tous les acteurs (les contrats) et de l'ensemble des habiletés incorporées et des comportements routinisés qui font la compétence des acteurs (quel que soit leur domaine d'intervention) et qui ressortissent de ce que j'appellerai une improvisation régulatrice. C'est ce guidage souple exercé par les objets et les situations créées par l'engagement du corps dans la conduite à tenir qui marque la présence de l'institution²⁰. C'est d'ailleurs pour cette raison que Steve Reich a choisi l'Ensemble Modern de Francfort pour créer son opéra (il travaille avec les musiciens de cette ensemble depuis fort longtemps) : c'est une manière pour lui de réduire la part de risque, de gagner du temps de répétition en misant sur la familiarité acquise par l'Ensemble Modern avec son œuvre, en misant aussi sur une plus grande adéquation entre le résultat visé et l'action effectuée, une sorte « d'assurance tous risques » pour se prémunir des imprévus qui peuvent

18. John DEWEY, *L'art comme expérience*, S. I., Farrago, 2005, p. 13 (trad. de l'éd. am. de 1982 [1934]).

19. Gérard LENCLUD, « Le Monde selon Sahlins », *Gradhiva*, 1991, p. 55 : 49-62.

20. Nicolas DODIER, « Les arènes des habiletés », dans *Les Objets dans l'action. De la maison au laboratoire*. Paris, Editions de l'EHESS, coll. *Raisons Pratiques*, 4, 1993, pp. 115-139.

surgir au moment de la mise en œuvre de ce programme qu'est la partition du compositeur.

Ce qui ne veut pas dire que tous les risques soient écartés pour autant. Concentrons maintenant nos observations sur deux moments importants du processus de création : d'une part le moment de l'installation de la scène dans le lieu d'accueil sous la direction du régisseur ; d'autre part la première répétition, sous la direction du chef d'orchestre de la vigilante attention du compositeur.

LE SECOND CONCERT

Dans un article publié en 2002, j'avais proposé d'appeler Second concert, ce concert d'arrière-plan où un ensemble indéfini d'interactions cachées structurent le concert. Ces interactions sont nécessaires à ce moment public de présentification qu'est le concert, mais elles ne doivent pas apparaître dans l'instant du concert. Pour que l'événement ait lieu, elles ne doivent pas être saillantes au moment du processus d'énonciation²¹.

Pour Ernst Neisel, le régisseur de l'Ensemble Modern, il ne faut pas s'y tromper. Un concert réussi n'est pas un concert dans lequel tout s'est déroulé comme prévu. Un concert réussi, c'est un concert dans lequel d'in vraisemblables difficultés ont surgi... mais qu'il a su résoudre, grâce à sa compétence et son à-propos, en transformant chaque situation délicate en « arène des habiletés techniques »²². Or, les difficultés ne manquent pas. Ernst Neisel le sait. Il s'efforce alors de les anticiper. Lorsque l'électricien italien lui confie qu'il travaille dans cette église pour la première fois, il repère discrètement comment est faite l'installation. Attentif au moindre détail, il a des schémas plein les poches. Il a incorporé des habiletés qui lui permettent de recourir à des automatismes ou à des formes de mnémotechnie se passant du papier. C'est sa partition. Elle lui permet de fixer des états d'avancement de ses tâches et d'orienter son action lorsqu'il faudra ajuster des *affordances*²³ d'action au plan d'action.

Et c'est là, dans l'analyse de la situation, que la création de l'agir devient une condition de réussite de l'opéra. C'est parce que Ernest Neisel est capable d'improviser en situation, et parce que cette capacité d'impro-

21. Denis LABORDE, « Das zweite Konzert: Steve Reich und das Ensemble Modern in München », *op. cit.*

22. *Idem*, p. 120.

23. C'est au huitième chapitre de son ouvrage, *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979), que James J. Gibson explicite sa théorie des *affordances*. Il fonde le néologisme sur le verbe *to afford*, survenir. Transposé tel quel en français, le terme

visation – d'ajustement de la situation au plan – est un marqueur indiscutable de compétence dans l'exercice professionnel que l'œuvre peut être réalisée, non pas comme un enchaînement logique d'actions qui iraient de la commande de Hans-Peter Kehr à la composition par Steve Reich puis à la réalisation par l'Ensemble Modern de Francfort, mais comme une infinité de situations différenciées qui ont toutes des finalités prescrites, mais qui ne produisent l'effet escompté que parce que des acteurs engagés dans ces actions mettent en œuvre des formes d'arrangements en situation, des formes d'improvisation régulatrice qui stabilisent des environnements pour rendre l'action d'autrui possible. On comprend alors que la production d'un opéra ne se réduit pas plus à la somme des actions de chacun des acteurs de cette chaîne qu'un match de rugby ne se réduit à la somme des actions de chacun des trente joueurs qui courent en culotte courte sur un terrain²⁴. Chaque équipe de rugby se compose effectivement de quinze joueurs dont nous pouvons dresser la liste, mais l'action des équipes ne se réduit pas à la somme des actions des joueurs sur le terrain : le personnage institutionnel « match de rugby » mobilise « autre chose que les actions de chacun. » Et ce qui vaut pour le rugby vaut pour l'opéra : tout acte significatif actualise un système de lois et d'usages, mais il ne se réduit pas à un pur décalque de ce système car l'action humaine, quel que soit le domaine où elle s'exerce dans cette chaîne de transformation fidèle qui conduit à la création de l'opéra, est une action créatrice.

Voilà qui nous permet de comprendre ce qui se produit à Berlin, lorsque Ernst Neisel et son équipe installent *Hindenburg* dans le Hebbel Theater. Je le rencontre dans le chantier du Hebbel, au moment de l'installation, la veille de la répétition :

Ça n'a rien à voir avec le Châtelet. Ce n'est pas du tout le même type de théâtre. Ici, c'est un théâtre à l'italienne et la scène est très étroite. Une fois que tu installes l'écran, tu n'as plus de place pour les musiciens. Alors, si tu as bien remarqué, on a changé l'ordre du programme. Ici, on commence par *Hindenburg*, *Music for 18 Musicians* vient en seconde partie. C'est parce qu'il faut enlever l'écran pour pouvoir installer les dix-huit musiciens. Malgré ces difficultés, on va tout installer en un seul jour. Il faut dire qu'on a l'habitude de travailler avec

affordances se réfère aux informations qui proviennent de l'environnement quand un agent (aussi bien un animal) engage une action. Il « implique la complémentarité de l'animal et de l'environnement » (James GIBSON, *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1979, p. 127).

24. Vincent DESCOMBES, *Les Institutions du sens*, op. cit., p. 122.

les techniciens du Hebbel. Nous, on sait ce qu'il faut faire. Eux, ils savent comment le faire. On se coordonne bien. Tout va très vite.

Conventions et routines agissent bien comme des ressources pour l'innovation. Elles sont repérables dans l'enchaînement des actions dont nous sommes les témoins engagés, puisque nous avons opté pour l'approche d'amont.

Comment imaginer dans ce contexte que l'œuvre est réalisée exactement selon les modalités prévues par les artistes, ou par l'administrateur, ou par les musiciens, ou par le metteur en scène, le scénographe, le régisseur, le directeur de la structure d'accueil, telle ou telle personne du public ? Non, tout ne se joue pas dans la partition écrite par le compositeur, tout ne se joue pas non plus dans la partition lue par les musiciens, ni dans les cahiers de l'administrateur, ni dans les croquis du metteur en scène, ni dans les schémas de l'ingénieur du son, ni dans les feuillets arrachés du carnet du régisseur. Certes, ces scripts ne comptent pas pour rien. Chaque script propose une cartographie du plan d'action, une représentation détachée, réflexive et indépendante de l'engagement dans l'action. Chaque script recèle l'idée d'une maîtrise projective de l'engagement en situation. Mais nous sommes là dans l'ordre de la représentation. Or, dans l'action, c'est que j'ai essayé de démontrer ici, c'est la perception qui est centrale et l'indexalité qui est prépondérante.

PAROLE DE COMPOSITEUR

Le 19 septembre 1998, Steve Reich présente à Munich, dans le cadre du festival *Musica Viva*, le premier acte (*Hindenburg*) de *Three Tales*, dont la création intégrale est prévue à ce moment pour l'année 2001²⁵. Nous nous rencontrons souvent aux abords de la Muffathalle, cette ancienne usine électrique reconvertie en lieu de concert. Je lui demande si ce que nous allons voir et entendre, est la version définitive que nous verrons et que nous entendrons en 2001. Reviendra-t-il sur ce premier acte lorsque les deux suivants auront été composés ? Y aura-t-il à ce moment des ajustements, des réécritures, des recompositions ? Steve Reich répond que non. C'est impossible. Tout le travail se fait en amont, il sait comment son opéra sera construit, il sait comment l'ensemble sonnera et comment la composition musicale s'articulera au travail de Beryl Korot, la vidéaste. Le premier acte composé, il n'y changera donc rien

25. La création mondiale des trois actes aura finalement lieu en 2002.

puisqu'il aura été déjà écrit et joué, puisque l'œuvre, cette partie-là de l'œuvre existera désormais.

Or, si l'on compare la version Munich (1998) à la version Vienne (2002), on remarque que ce premier acte comprend une scène de moins, la scène précisément où Steve Reich et Beryl Korot faisaient défiler sur l'écran géant de leur vidéo-opéra, les documents d'archives de l'installation au pouvoir de Hitler par le Maréchal Hindenburg en 1933, maréchal dont le nom servait de titre à cet acte, reliant ainsi la catastrophe politique et militaire à la catastrophe technologique du zeppelin qui s'écrase à Lakehurst. Cette scène de la première version du premier acte a donc disparu de l'opéra, mais elle n'a pas disparu de la production d'ensemble puisque nous pouvons la visionner, selon la justification esthétique et surtout dramaturgique proposée par Steve Reich, dans le *Hindenburg outtake* du DVD, aujourd'hui commercialisé²⁶.

Ainsi une scène, cruciale dans le dispositif de dénonciation projeté par Steve Reich et Beryl Korot, se trouve-t-elle reléguée en *Outtake* dans la version finale car « elle ne s'intégrait plus au projet d'ensemble de l'opéra »²⁷ pour des raisons de longueur, de thématique. Ainsi, cette scène qui devait être définitive... ne fut définitive qu'autant qu'elle aura duré. La promesse de Steve Reich, sûr de son projet, n'aura pas tenu lorsque le premier acte se trouva confronté aux deux autres, à la durée de la production, au changement de metteur en scène, aux nouvelles idées qui ont surgi dans le temps du projet. Cela signifie bien que « l'œuvre » est éminemment malléable, qu'elle subit des ajustements à la situation, que les plans peuvent s'ajuster aux modalités de réalisation, et non l'inverse. La musique est donc le produit de la multiplicité des engagements dans la situation de production sonore.

Comment, dès lors, croire à l'immanence de l'œuvre ? L'œuvre n'est immanente qu'au moment où se déroule l'expérience esthétique de l'écoute dans une situation de co-présence installée par cette institution qui, ici, a pour nom « opéra ». Tout le reste n'est qu'ajustement à des situations, tout le reste est fabrication, bricolage²⁸.

Voici, pour conclure, un nouvel indice de la forme relationnelle que prend toute œuvre musicale. Cette fois, nous sommes à Francfort le dimanche 4 mai 2002, au moment où commencent les répétitions de l'œuvre, en vue de la création qui doit avoir lieu le vendredi suivant, au *Museumsquartier* de Vienne. Et en quelques minutes, nous allons être

26. Steve REICH & Beryl KOROT, *Three Tales*, Nonesuch, 2003.

27. Steve REICH, *Writings on Music*, op. cit., 2001, p. 225.

28. Claude LEVI-STRAUSS, *La Pensée sauvage*, Paris, Librairie Plon, 1962.

témoins d'une modification dans la composition de l'œuvre. Une séquence en dix tableaux :

1. Première répétition. *L'Ensemble Modern* répète sous la direction de Bradley Lubman et l'oreille attentive de Steve Reich qui a fait le déplacement pour assister à la création de l'œuvre. Brusquement, Bradley Lubman stoppe l'orchestre. Il a repéré un décalage entre sa partition (le conducteur) et la réalisation musicale. Il invite Steve Reich à contrôler l'exécution. Steve Reich est au fond de la salle de répétition avec Norbert Ommer, l'ingénieur du son. Partition en main, il rejoint Lubman qui dirige à nouveau la séquence.
2. Une discussion s'engage. Chacun se penche sur sa partition.
3. Le chef d'orchestre montre au compositeur les mesures qui font problème, sous l'œil attentif et décontracté de Michael Kasper, violoncelliste emblématique de l'Ensemble Modern. On cherche un accord.
4. Lubman fait des allers et retours entre la partition de Reich et la sienne propre. Il compare l'écriture de ces mesures. L'orchestre est dans l'attente, sans savoir comment trancher, ni avoir de proposition à émettre, peut-être même un peu sceptique. La négociation se joue dans la relation compositeur – chef d'orchestre. La décision finale ne dépend pas de l'orchestre qui, à ce stade, n'est pas associé à la réflexion.
5. Pourtant, la discussion s'engage avec Jagdish Mistry, premier violon de l'orchestre. Le 2^e violoncelle note déjà une modification qui lui semble inéluctable d'après le contenu de la négociation.
6. Un accord intervient, le chef d'orchestre décrète une pause. Steve Reich s'installe dans le vestibule, à l'entrée de la salle de répétition, et reporte les modifications qui ont été décidées à l'issue de sa conversation avec Brad Lubman sur son *Urtext*, la partition originale qui se trouve dans son Macintosh G4.
7. Puis il les reporte au crayon sur la partition qu'il a en main et sur laquelle il suit aujourd'hui la répétition.
8. A la reprise, Brad Lubman s'assure que Steve Reich a bien reporté les corrections et que la nouvelle convention est entérinée par tous.
9. Steve Reich vient à nouveau près de lui et s'adresse cette fois à l'orchestre et aux chanteurs, tous très attentifs. Chacun a reporté les modifications apportées, une nouvelle convention est scellée.
10. La répétition reprend, sur la base de la nouvelle convention, entérinée par tous et qui constituera désormais la version « définitive » de l'œuvre.

Une analyse ancrée dans une doxa qui considère l'œuvre comme un organisme chargé de réalité verrait dans cette scène (inattendue) un accident, suivi d'une blessure, puis d'une intervention, réussie, du compositeur, et une cicatrisation de l'œuvre.

Notre analyse conventionnaliste verrait l'œuvre comme une pluralité d'interventions différenciées, des aménagements permanents, une forme dialogale nourrie du va-et-vient permanent entre le programme compositionnel et le rendu sonore.

Mais que nous dit une approche conventionnaliste de la création artistique, librement inspirée des postulats que Howard Becker a élaborés à notre intention ? Cette approche nous invite à ne pas prêter une attention exagérée à « ce » qu'un intitulé comme *Three Tales* désigne exactement. De fait, nous n'avons pas posé à cet opéra les questions du type de celles que se pose le philosophe Jerrold Levinson lorsqu'il cherche à comprendre ce que Beethoven a composé *exactement* lorsqu'il a composé ce quintette en *mi bémol* op. 16 qui lui est attribué :

Qu'est-ce que Beethoven a composé *exactement* ? se demande-t-il [...] Ce quintette, qui fut le résultat de l'activité créatrice de Beethoven, appartient à quelle sorte de chose ? En quoi consiste-t-il ou de quoi est-il fait ? Devrions-nous dire que Beethoven a composé des sons réels ? Non, car les sons disparaissent et le quintette a subsisté. Beethoven a-t-il composé une *partition* ? Non, puisque beaucoup de ceux qui sont familiers de la composition de Beethoven n'ont jamais eu aucun contact avec sa partition²⁹.

Ici, nous n'avons pas cherché à savoir « ce » que Steve Reich et Beryl Korot ont composé *exactement* lorsqu'ils ont composé leurs *Three Tales*. Ce faisant, nous avons pris congé des débats métaphysiques, abandonné l'adverbe au philosophe et porté notre attention sur le processus de mise en présence qui fait l'objectif de l'acte institutionnel.

Nous avons montré ainsi que la « performance » musicienne est une prise de risque qui stimule les interactions et qui ouvre elle-même à des interactions, à cet « irréductible désordre de l'expérience esthétique »³⁰ dont l'anthropologie entend rendre compte et dont je me serai plu à situer le siège dans cette « créativité de l'agir humain »³¹ que ni les modèles théoriques de l'action rationnelle, ni les modèles de l'action à visée

29. Jerrold LEVINSON, *L'Art, la musique et l'histoire*, Paris, Editions de l'Éclat, 1998, p. 44 [trad. des éd. am. 1979-1990]

30. Jean-Louis FABIANI, *Beautés du Sud. La Provence à l'épreuve des jugements de goût*. Paris, L'Harmattan, 2006, p. 13.

31. Hans JOAS, *La Créativité de l'agir*, op. cit.

normative n'ont jusqu'ici pris au sérieux, et qui élit son siège dans des formes d'improvisation régulatrice qui font nos actions quotidiennes dès lors que l'on interroge l'œuvre, non plus comme une donnée effectuée, mais comme un agir en cours, ou, pour le dire dans le vocabulaire de l'ethnométhodologie, en déplaçant l'attention que nous portons à la démarche artistique de l'*actum*, l'action comme acte effectué, vers l'*actio*, l'action comme agir en cours³².

32. SCHUTZ, Alfred, *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.