Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 419-427 which should be cited to refer to this work.

NICOLAS DOUTEY

La partition et son silence

Outre les rencontres dans le cadre des « laboratoires », ce texte a été écrit après l'observation d'un atelier pratique axé sur la notion de partition mené par Antonia Baehr et Latifa Laâbissi, que j'en profite pour remercier : l'observation de cet atelier a nourri et animé en sous-main les réflexions que je présente ici, m'offrant entre autres la chance d'avoir un aperçu sur la question de la partition en danse, hors du domaine verbal et théâtral dont je suis plus familier.

LA PARTITION, LA MISE EN JEU

Selon une idée assez répandue, dans le domaine des « arts vivants »[1], la partition serait relativement pauvre par rapport à l'œuvre jouée qu'elle appelle, elle serait pleine de « silences », « trouée »[2], « incomplète » ou encore « abstraite ». L'œuvre jouée, à l'inverse, « concrète », serait appelée à remplir ces silences, où l'interprète laisserait place à la singularité de son interprétation.

Cette conception me paraît à la fois évidente et suspecte, suspecte notamment dans la mesure où elle mène à considérer que les « silences » de la partition la marquent comme un défaut, et repose sur une vision contestable du rapport entre partition et mise en jeu, réduisant notamment considérablement leur différence de nature. Avant d'en venir à ma suspicion, considérons l'évidence.

ON NE PEUT PAS TOUT NOTER

C'est le principal argument qui soutient l'idée d'une incomplétude de la partition : elle ne note que certains aspects de ce que sera sa mise en jeu. C'est l'évidence : un texte de théâtre[3] par exemple ne peut pas noter de manière absolument singularisante tous les éléments qui feront la qualité unique d'une mise en jeu effective[4] ; même si je peux noter les variations d'intonation, je ne peux pas, même en y consacrant mille pages, cerner la singularité ne serait-ce que du timbre de voix d'une actrice particulière. Les signes semblent impuissants, en raison de leur latitude référentielle, à cerner une réalité de ce genre. Autre caractéristique des signes qui fait obstacle à la possibilité de tout noter : leur caractère ponctuel. Comme cela apparaît clairement dans une partition musicale, là où les notes sont des signes distincts, ponctuels, donnant lieu à une suite discontinue, l'œuvre jouée sera continue dans le temps ; la partition reste en bonne part silencieuse sur le mouvement qui fait passer d'une note à l'autre.

1 Auquel on s'intéresse ici, celui des partitions qui appellent un événement « vivant » (musique, danse, théâtre, performance, etc.).
2 Entre beaucoup d'autres, voir, à propos du texte de théâtre : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup », 1996, p. 19.
3 Dans la mesure où il appelle un « faire », le texte de théâtre peut être considéré comme une partition – bien que ce soit également un texte littéraire.
4 Les expressions « mise en jeu (effective) » et « événement (réel) » renvoient, dans ce texte, à l'œuvre jouée – on préférait éviter les termes de représentation, performance, spectacle, etc. en raison des ambiguïtés théoriques qu'ils peuvent impliquer.

On ne peut pas tout noter, c'est évident. Il y a cependant un problème : l'argument consiste à dire « on ne peut pas tout *noter* » – et non « on ne peut pas tout *mettre en partition* », ce qui est tout autre chose et dont le sens paraît moins évident. Et un autre problème : dire que la partition ne note pas ce à quoi elle *donnera* lieu consiste en un tour de passe-passe temporel, une anticipation, qui nous fait considérer la partition depuis la mise en jeu qu'elle n'est pas encore : on rate donc la partition elle-même et son moment. Ces deux problèmes se rejoignent, et révèlent le fait que l'argument repose sur une pensée de la partition sur le modèle de la notation.

Distinguons-les donc – je reprends ici la différence, pensée en termes pragmatistes, d'usage, que fait Antonia Baehr. Est partition ce qui est conçu ou retenu dans une pratique comme définissant une œuvre à faire (à venir). La notation, à l'inverse, comme son nom l'indique, consiste à *noter* une action (suite ou ensemble d'actions, de phénomènes etc.) que j'observe, à la transcrire. Une notation est donc « seconde », elle s'établit à partir de l'action observée – il n'y a pas, dans ce cas, l'anticipation dont on parlait –, là où la partition est, contextuellement, « première ». Contextuellement, puisqu'une notation peut ensuite servir de partition ; mais toute partition ne résulte pas d'une notation. Et une notation ne peut pas « tout noter » : les signes, schémas etc. « souffrent » du même caractère discontinu, du même vague référentiel, etc.[5], qu'on mentionnait. (Cela dit, « tout noter » est probablement, y compris pour une notation, plus un rêve théorique qu'un but pratique : une bonne notation note ce qui est conçu comme « notable » – au sens où l'on dit qu'une chose « mérite » d'être notée, remarquée – dans le cadre de l'activité que j'observe ; c'est ce qui préside au choix du code ou du langage que j'utilise pour prélever les éléments pertinents. Quand j'ai cherché à faire une notation des actions des danseurs dans l'atelier, je n'ai par exemple pas noté les mouvements des lacets de leurs chaussures – ce que j'aurais fait si ç'avait été un aspect du travail.)

L'argument selon lequel il est impossible de tout noter ne concerne en tout cas pas la partition. Et la différence d'économie temporelle, de moment, qu'on vient de cerner, va permettre de comprendre pourquoi, dans le cas de la partition, les silences ne sont pas un défaut mais bien plutôt un élément-clef.

POSITIVITÉ DES SILENCES

C'est un point qui apparaît clairement dans le travail du compositeur britannique Brian Ferneyhough. Les indications de jeu sur ses partitions sont tellement multipliées et sont poussées à un degré de précision et de complexité tel qu'elles deviennent proprement injouables – ce que Ferneyhough sait bien, jouer sur la position intenable dans laquelle se trouve alors le musicien fait partie de son œuvre[6]. Elles sont injouables parce qu'il y a trop d'informations, et ce trop-plein n'est pas adapté à la temporalité de l'action humaine, à son aspect, en dernière instance, immédiat. Là où l'écrit résulte d'une opération volontaire, pour ainsi dire, réfléchie, qu'on peut préciser à l'infini et d'où le temps a disparu[7], l'aspect surgissant du présent vécu confère toujours à l'action humaine une dimension

5 Je parle essentiellement ici de partition et notation en signes écrits, bien qu'un enregistrement audio ou audiovisuel puisse aussi fonctionner comme notation ou partition (ainsi probablement que d'autres choses) – mais on peut considérer l'enregistrement comme une forme d'écriture, d'inscription, également dotée de caractéristiques propres et silencieuse sur bien des points (l'audio ne « note » pas l'aspect visuel, l'audiovisuel ne « note » pas le contrechamp, mal le sens de la profondeur, etc.).

6 Je m'appuie ici sur la présentation que Sébastien Grosset a faite de Ferneyhough lors du labo#6, « Jouer, incarner, interpréter » (15-17 mai 2015).

7 Bien sûr, l'écriture a son temps propre, son présent, mais celui-ci a disparu de l'écrit : l'écriture n'est pas un art du présent (bien que l'écriture d'une partition puisse chercher à susciter du présent, pour sa mise en jeu). Le temps des répétitions n'est pas non plus rendu disponible dans une présentation théâtrale, mais la répétition a part liée avec l'écriture, et l'art du comédien, du danseur, du musicien etc., est un art du présent.

involontaire, indissociable de la présence. Ce trop-plein n'est pas un problème pour une notation, qui n'est pas vouée à « entrer » dans le domaine de l'action, à être jouée – il est par contre un problème dans le cas de la partition, qui doit prendre en compte la dimension de la mise en jeu qu'elle appelle. Ce que révèlent les partitions injouables de Ferneyhough, en tant que cas-limite, c'est que cette prise en compte passe par une forme positive de silence : le silence n'est pas (seulement) inévitable, il est nécessaire pour qu'une partition entre dans le domaine de l'action. C'est d'ailleurs une des premières questions de qui compose une partition : quoi écrire, et quoi laisser dans le silence, quel est l'angle ?

LE SILENCE DE LA PARTITION — INCOMMENSURABILITÉ DE LA PARTITION ET DE LA MISE EN JEU

Ce qu'on a commencé de voir en évoquant la latitude référentielle des signes, leur caractère ponctuel et discontinu, ou ce qu'on vient de dire de leur rapport au temps, renvoie à l'incommensurabilité fondamentale entre la partition, l'œuvre à l'état de signes écrits, et la mise en jeu, l'œuvre jouée. Certes il y a une constante, ne serait-ce que dans mes formulations : « l'œuvre ». Mais qui dirait que les différences entre lire *Hamlet* et voir la pièce jouée sont secondaires ? Il faudrait s'en tenir à une sorte d'essence idéale de l'œuvre, indifférente à ce qu'il faudrait appeler ses manifestations sensibles, essence qu'on ne voit pas trop où loger (dans la fiction d'*Hamlet* ? dans le texte écrit ou dit ? etc.) ; il faudrait considérer que ce qui sépare une partition d'une mise en jeu est sans incidence. Les plans d'immanence qu'ouvrent des signes écrits sur une partition d'un côté et la dimension du *faire* engagée dans une mise en jeu, par lequel l'œuvre intègre le « monde de la vie »[8] et en prend des caractéristiques, de l'autre, sont radicalement différents. Latitude référentielle, discontinuité d'une suite de signes, différence dans le rapport au temps ne sont que des aspects qui laissent deviner – ou plutôt nous renvoient au fait parfaitement incontestable – que les signes écrits d'une partition et cette partition jouée n'ont rien à voir, qu'ils ne sont pas de la même dimension, que la manière propre qu'ils ont de se déployer et la qualité ou texture expérientielle qu'ils offrent sont incommensurables. Dès lors, le silence de la partition sur sa mise en jeu n'est pas seulement celui de « trous » dans un tissu, il est beaucoup plus massif et global.

Dire que la partition est « incomplète » par rapport à sa mise en jeu semble alors beaucoup trop timoré, sinon dénué de sens : pour qu'une chose complète ce qui dans l'autre est perçu comme un trou, il faut qu'elles soient de même nature. C'est gonfler démesurément la continuité entre ces deux dimensions, les concevoir sur un même plan. Cela nous a par exemple menés à supposer que les signes pourraient *transcender* leur condition et cerner de manière absolument singularisante un élément réel (le timbre d'une actrice), pour en regretter ensuite l'impossibilité et conclure que la partition ne peut pas tout noter. Cette continuité entre la partition et la mise en jeu est aussi postulée quand on dit que la partition est « abstraite » et la mise en jeu « concrète » : c'est dire que, mise à part

8 Je reprends cette expression de Husserl pour dire le plus simplement possible les caractéristiques de « la vie » que l'œuvre rencontre ou découvre dans le passage à une mise en jeu : dans la partition, les signes écrits n'affectent pas l'œuvre de la dimension du « vivant ».

cette simple différence de degré de réalité, elles sont à peu près la même chose, et conclure que la seconde ne fait que *donner corps à*, ou *incarner*, ce qui était abstraitement compris dans la première – les différences doivent être décrites beaucoup plus finement[9].

Le fait qu'on soit tenté de gonfler cette continuité est certainement liée à l'économie pratique particulière des œuvres à partition : si l'on a plus tendance à penser (et à regretter l'impossibilité du fait) que les signes so(ie)nt directement connectés à un événement réel dans le cas d'une partition que dans le cas d'un roman par exemple, c'est parce que la partition *appelle* une mise en jeu, c'est son usage. On pourrait d'ailleurs voir une confirmation de la continuité entre la partition et la mise en jeu dans le fait que ce mouvement d'appel est sensible dès la lecture : les musiciens « entendent » la musique en lisant une partition, on procède à une « mise en scène imaginaire » en lisant un texte de théâtre, etc. Certes, mais ces expériences de lecture restent profondément marquées par les caractéristiques immanentes des signes écrits (discontinuité, latitude référentielle, etc.), comme le prouve le fait qu'un très grand nombre de questions ne se posent pas, ou pas de la même manière, avant de passer effectivement à la situation de mise en jeu – par exemple, et entre beaucoup d'autres, des choses que les signes rendent discrètes mais qui sont comme le nez au milieu de la figure en situation. Quand je lis une réplique de trois pages dans un texte de théâtre, je ne me pose pas nécessairement la question de ce que deviennent chacun des, disons, sept autres acteurs présents sur le plateau – les mots que je lis m'occupent la pensée, et même si l'on dit que sur un plateau de théâtre l'attention va plus vers celui qui parle (ce qui n'est pas du tout forcément le cas), il n'en reste pas moins que les sept autres acteurs seront là, et que la question de ce qu'ils font (ou de comment ils sortent) se posera de manière sans doute plus franche.

Dès lors, si les plans d'immanence de la partition et de la mise en jeu sont incommensurables, la « liberté » que la partition laisse, ou impose, est massive et inévitable. Cela n'implique pas qu'on puisse mettre en jeu n'importe comment une partition – le fait que certaines choses puissent, dans une mise en jeu, apparaître « justes » par rapport à la partition, et d'autres non, en est la preuve. En effet, notamment à travers certaines de ses propriétés transversales, et ce qu'on peut appeler son « geste énonciatif », une partition n'est pas seulement une suite d'indications mais peut suggérer globalement, et suivant une manière et des degrés chaque fois singuliers, certaines pistes pour sa mise en jeu[10] ; mais celles-ci, tout comme le mouvement d'« appel » dont on vient de parler, gardent la marque de leur origine partitionnelle et du silence propre à la partition[11]. On ne met pas en jeu une partition n'importe comment, et pourtant les manières de le faire ne sont pas *a priori* limitées[12].

Le silence de la partition n'est donc pas seulement celui de ce qui n'est pas noté, à côté, ou dans les interstices, de ce qui est noté : la *dimension* dans laquelle elle se trouve, *dans son ensemble*, y compris dans ce qu'elle « dit », est aussi silencieuse sur la mise en jeu.

9 On pense, à propos du caractère peu discriminant de la distribution abstrait / concret, à cette remarque de Wittgenstein, demandant quel sens il y a à parler de la pensée comme d'une chose incorporelle : « On pourrait [...] dire que ‹ penser est un processus incorporel ›, si l'on voulait distinguer par là la grammaire du mot ‹ penser › de celle du mot ‹ manger ›, par exemple. Mais cela fait paraître *trop mince* la différence de signification entre ces mots » (*Recherches philosophiques* [1953], trad. Françoise Dastur et *al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2004, p. 161).

10 De même qu'un roman n'est pas qu'une suite d'énoncés fixes mais lève peu à peu une couleur énonciative singulière, un élément « climatique » qui le met en mouvement (une « voix », un « geste » qui « anime » le texte ; voir par exemple à ce sujet Pierre Alferi, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 1991), une pièce de Reich n'appelle pas la même idée du jeu qu'une pièce de Liszt par exemple, une pièce de Marivaux qu'une pièce de Gertrude Stein, etc.

11 Je me permets de renvoyer sur ce point, en contexte théâtral, à mon article « L'acteur dans l'écriture de Beckett » in *L'Expérience de l'acteur en question*, (dir. Natalie Depraz et Florence Pignarre), Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 102-111.

12 Et des mises en jeu très différentes, bien sûr, peuvent être tout aussi « justes » les unes que les autres – à ce sujet voir par exemple Georg Simmel, *La Philosophie du comédien* [1908-1921], Belfort, Circé, 2001.

L'ENTRÉE DE L'ÉCRIT DANS LE SILENCE

La singularité de la dimension de l'écrit dont on a parlé est, en un sens, historique. Elle est liée à une lente évolution des conceptions, au cours de laquelle certaines caractéristiques de l'écrit, comme médium spécifique, ont pris du relief, marquant son éloignement du « monde de la vie ». On va d'ailleurs voir que l'apparition de la partition (ou de l'économie de la partition telle qu'on la connaît aujourd'hui) est contemporaine, et indissociable, de cette évolution – ce qui semble confirmer que le silence de la partition sur sa mise en jeu ne la marque pas comme un défaut, mais est un de ses organes vitaux. Je précise tout de suite que ce que je propose ici reste assez hypothétique, je n'ai pas les connaissances qui me permettraient d'aller plus loin.

Pour le dire brutalement, et à la lumière des réflexions de Tim Ingold notamment : jusqu'au Moyen Âge, l'écrit parlait, n'était pas nettement dissocié de l'aspect sonore, d'une forme de voix, la lecture n'était pas conçue comme silencieuse, mais comme « une *performance* »[13], les moines entendaient les textes qu'ils lisaient. L'écrit était considéré comme étant le dépôt de la parole, gardait un lien avec une origine orale vivante, il contenait pour ainsi dire sa propre mise en jeu, sa « performance ». Ce n'est que très progressivement que l'écrit est entré dans une dimension propre, non orale, non « musicale », « silencieuse » en ce sens. Et l'économie de la partition, définissant une œuvre à jouer, ne peut apparaître que quand l'écrit entre dans ce silence et que la mise en jeu de cet écrit peut dès lors être considérée comme un moment distinct. C'est de cette évolution que naît aussi la partition musicale telle qu'on la connaît aujourd'hui, qui est issue des neumes (apparus au 9e siècle), signes d'accents sur les mots chantés, témoins du premier effort pour noter les mélodies initialement « comprises » dans l'aspect sonore des mots et de la lecture[14].

D'après Tim Ingold, pour ce qui est de la musique, on ne peut cependant vraiment parler de partition qu'à partir de la fin du 18e siècle, quand l'œuvre musicale n'est plus assimilée à sa mise en jeu (sonore) mais à sa composition. On observe la même chose dans le domaine de la littérature, et notamment du théâtre. C'est vers le 18e siècle que l'*actio*, une des cinq composantes de la rhétorique depuis l'Antiquité, définie comme ce qui relève de la prise en charge physique (gestuelle) et orale (intonations etc.) du texte, disparaît progressivement des compétences de l'auteur. Cette disparition marque le fait que l'écriture d'un texte ne comprend plus la prise en charge, ou le savoir, de sa mise en jeu. Or, elle est justement contemporaine, pour ce qui concerne le théâtre, de la reconnaissance du métier et de l'art de l'acteur, et des prémisses de ce qui deviendra la « mise en scène » comme fonction distincte[15]. Jusqu'ici, l'auteur, en raison même de sa capacité d'auteur, était considéré comme pouvant réciter sa pièce mieux que n'importe quel acteur ; ce n'est désormais plus le cas. Et c'est précisément quand on reconnaît les activités de l'acteur et du metteur en scène comme spécifiques que le texte de théâtre peut être considéré comme partition[16].

L'entrée de l'écrit dans ce silence est un phénomène très progressif et

13 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* [2007] (trad. Sophie Renaut), Bruxelles, Zones sensibles, 2011, p. 28. Voir également, sur l'entrée de l'écrit dans le silence avec Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio / Essais », 1990, p. 198-205.

14 D'après mes connaissances, le perfectionnement progressif de la notation musicale est notamment lié à la multiplication du nombre des chants et mélodies (devenus trop nombreux pour être mémorisés), et à l'extension de la notation aux parties instrumentales.

15 On s'appuie ici sur les recherches de Claudio Vicentini présentées lors du colloque « La mise en scène avant la mise en scène (1650-1880) », Paris-Sorbonne (Paris IV), 24 octobre 2008. Le fait que les pièces soient imprimées – et les questions de mise en page qui se posent alors – est également une étape importante dans leur accès au statut de partition (voir William B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005).

16 On comprend pourquoi c'est à cette époque que les didascalies dans le cas du théâtre ou les annotations en mots dans le cas de la musique (voir Thomas Dommange, *L'Homme musical*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2010) se développent – moyens pour l'auteur de donner des indications sur la mise en jeu, désormais éloignée de la composition (de la partition).

massif, qu'on peut éclairer par quantité d'aspects différents, qui déploie ses effets dans de nombreux domaines[17], et qui semble pouvoir être abordé entre autres comme un déploiement des effets technologiques de l'écriture dont un tournant capital fut l'invention de l'imprimerie. On peut en effet décrire ce phénomène par lequel l'écrit s'éloigne de sa source vivante en se référant à la propriété qu'il a, comme technique d'inscription, de traverser les contextes. C'est déjà ce que lui reprochait Socrate dans le *Phèdre* : dans l'écrit la parole est orpheline de son auteur, susceptible d'être mal comprise car il n'est plus présent auprès d'elle[18]. Arraché au contexte qui l'a vu naître, l'écrit est sujet à différentes lectures – on pourrait même dire que l'écriture ne déploie pleinement ses effets spécifiques que lorsqu'est prise en compte cette possibilité de traverser les contextes, et donc d'être silencieuse sur son actualisation[19]. De ce point de vue, dans une partition « à usage personnel », le silence de la partition écrite n'est pas pleinement exploité et pensé puisque son auteur peut se reposer sur son savoir tacite de ce qu'il doit faire, qu'il n'a donc pas à écrire.

Avec ce silence, l'écrit creuse sa dimension propre, son « immanence » singulière. Dissocié de l'aspect sonore, de la parole vivante, de la source contextuelle qui renvoie à l'activité humaine de parler, décontextualisé, l'écrit ne dit plus comment il se développe, quel chemin il emprunte : son oralité ne le *parle* plus, ce qui met en relief certaines de ses caractéristiques immanentes (discontinuité, etc.). Une autre caractéristique importante peut être dégagée ici, liée à la décontextualisation : la page se présente désormais comme une table rase, où il n'y a rien d'autre que les signes écrits, qui doivent permettre à eux seuls de jouer l'œuvre – sans parole ou contexte tacite. On ne décrit là, bien sûr, qu'une tension, un horizon : sans aucun savoir contextuel tacite, on ne saurait pas ce qu'est une partition, quel est son usage, comment la lire, ce qu'est la musique, etc.[20] – mais cet horizon est une dimension importante de la condition contextuelle de la partition aujourd'hui. On pourrait parler d'une logique du « tout ou rien » : ce qui est écrit est écrit, et ce qui ne l'est pas ne l'est pas. Prenons un exemple. Au Moyen Âge, ce qui n'était pas indiqué sur une partition n'était pas pour autant explicitement et positivement tu, les signes ne s'inscrivaient pas sur la page comme sur un espace propre, séparé, une table rase, mais s'entendaient dans la continuité d'un ensemble de savoirs contextuels partagés qui pouvaient « dire » ce que la partition ne disait pas (comme toute action humaine est située et liée à des savoirs contextuels tacites). Aujourd'hui, si un compositeur n'écrit rien de ce qui relève d'un aspect central de la mise en jeu, ce silence est « plein » – sans cela, on voit mal comment John Cage par exemple aurait pu travailler dans ses partitions la question de l'aléatoire ou de l'indétermination, qui repose sur la netteté de la séparation entre ce qui est écrit et ce qui ne l'est pas (on pourrait dire, ce qui n'est pas écrit n'est pas écrit du tout)[21].

Avec cette manière de le concevoir ou de l'imaginer, et de le pratiquer, silencieux, imprimé, éloigné de l'oralité de la parole ou même de l'activité de tracer les traits sur une page (qui renvoie à la main qui écrit), tendanciellement décontextualisé ou situé seulement dans le nulle part d'une

17 Y compris bien sûr en littérature : qu'on pense par exemple aux déclarations de Proust – s'opposant à Sainte-Beuve et à sa conception classique de la littérature comme « causerie » ou conversation –, soulignant que « les vrais livres [...] doivent être les enfants [...] de l'obscurité et du silence » (*Le Temps retrouvé* [1922], Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1999, p. 204). Pour une histoire de la pensée de la littérature sur le modèle oral, et sa mise à mal progressive, voir notamment Emmanuel Godo, *Histoire de la conversation*, Paris, PUF, 2003.

18 *Phèdre*, 275 c-e. Sur l'écriture comme technologie de décontextualisation, et les différents traits qu'elle favorise, je m'appuie notamment sur Jack Goody, *La Raison graphique* [1977] Paris, Minuit, 1979.

19 Même si, comme je l'ai dit plus haut, quelque chose comme le « *geste* énonciatif » d'un écrit (comme une autre sorte d'*actio*) donne des indications, mais il est marqué par le silence de l'écrit.

20 Voir par exemple Stanley Fish, *Quand lire c'est faire*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2007.

21 Jack Goody donne quelques indications sur cette affinité de l'écrit et de la logique du tout ou rien, ainsi que Pierre Bourdieu, par exemple lorsqu'il parle du monothétique (opposé au polythétique ou aux thèses non thétiques) que la culture de l'écrit favorise (voir entre autres *Esquisse d'une théorie de la pratique* [1972], Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2000, p. 321 sq.). Précisons qu'un texte peut évidemment construire de l'implicite – mais c'est bien le texte qui le construit (cela renvoie encore en un sens à sa dimension « gestuelle »).

page blanche qui le soumet à une logique du « tout ou rien », l'écrit prend davantage les allures d'une dimension propre définie par des caractéristiques singulières, qu'on peut mettre en regard et distinguer de celles du « monde de la vie » qu'intègre une œuvre jouée. On peut alors constater l'incommensurabilité dont on parlait, et son apparition est concomitante de celle de la partition telle qu'on la connaît. L'entrée de l'écrit dans le silence va de pair avec le silence de la partition sur sa mise en jeu.

Reste cependant une question : que devient cette incommensurabilité lorsque l'œuvre est jouée ?

LA PARTITION EN JEU

Venons-en donc à la partition dans le contexte de la mise en jeu. Afin de rester au plus près de ce qui distingue la notion, intéressons-nous surtout à ce qui est entendu quand, dans le travail d'élaboration pratique, on fait référence à la partition, par exemple quand on emploie le mot, et à la perspective qu'on ouvre alors. Il me semble que, quand on y a recours, c'est précisément pour revenir à une certaine forme de silence, encore un, pour « désencombrer » le jeu – terme qui a été souvent employé par Latifa Laâbissi et Antonia Baehr dans l'atelier, et qu'utilise aussi souvent Alain Françon[22] dans le domaine du théâtre.

La partition appelle un *faire*. Pour comprendre ce que penser à ce faire « désencombre », on peut le distinguer de l'interprétation, suivant l'opposition entre interprétation et production (ou expérimentation) qu'on emprunte à Deleuze[23]. Production et interprétation ne sont pas deux réalités absolument distinctes, toute mise en jeu engage à divers degrés interprétation et production – néanmoins la différence semble effective, puisque la convoquer dans le travail n'est en général pas sans effet.

Au sens étroit, distinctif, qui m'intéresse ici, l'interprétation suppose une multiplicité de choix quant à la signification d'un texte, et, après un cheminement singulier, consiste en la mise en avant d'une compréhension singulière, qui signe *une* lecture du texte. On dit en effet qu'on « risque » une interprétation – qui se différencie par là d'une lecture simple. Comme l'écrit Wittgenstein, « [q]uand nous interprétons, nous faisons des hypothèses qui peuvent se révéler fausses »[24]. L'interprétation *consiste*, trouve son centre de gravité, dans l'orientation particulière qu'on donne au texte. En situation de jeu, on pourra dire qu'il y a interprétation quand ce que je fais met en avant ma lecture personnelle du texte ; quand j'interprète, je donne à voir (ou veux donner à voir) ce à quoi ma lecture a abouti, c'est-à-dire mon rapport au texte ou à la partition. On retrouve là ce qu'on critiquait plus haut dans les termes de la continuité entre la partition et la mise en jeu : dans le régime de l'interprétation, la mise en jeu est l'occasion de la présentation d'un texte (ou d'une partition) annoté pour ainsi dire, par un lecteur particulier ; elle est en ce sens considérée comme une lecture, comme rapport à un texte.

22 Qui manie explicitement, dans son travail avec les comédiens, l'opposition deleuzienne dont il va être question entre interprétation et production (je m'appuie ici également sur mon expérience de travail avec lui ; voir aussi Odile Quirot, *Alain Françon – la voie des textes*, Arles, Actes Sud, 2015, p. 91, p. 124-125).

23 Qui va se dessiner dans les paragraphes qui suivent (voir par exemple Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Paris, Flammarion [1996], coll. « Champs Essais », 2008, p. 58 sq. ; *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, 1973).

24 Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques, op. cit.*, p. 299. Voir également Richard Shusterman qui, dans *Sous l'interprétation* (Paris, L'Éclat, 1994), propose, sans pour autant revenir à un objectivisme, de ne pas céder à l'idée que « tout est interprétation » (ce qui ferait perdre au concept son caractère discriminant).

On « interprète un texte », mais « interprète-t-on » (au sens qu'on vient de définir) « une partition » ? La gêne qu'on peut sentir face à une telle formulation est liée au fait que la partition engage à un faire, dans un régime de production, et non à une lecture. Quand, en situation de travail, on convoque la partition, c'est pour revenir à ce « simple » faire, « simple » dans la mesure où il ne cherche pas d'abord à ajouter des signes et à proposer une « lecture », « simple » dans la mesure où il s'agit de ne pas se situer en aval du texte mais à l'endroit de son évidence, pour se concentrer sur l'action « précise » que la partition appelle, par exemple sur ce dont on parlait en termes de « tout ou rien », ce qui est écrit est écrit, ce qui ne l'est pas ne l'est pas. Là où l'interprétation va souvent de pair avec une conception de la vérité comme cachée, comme se trouvant « sous » le texte, comme devant donc être dégagée par l'élaboration d'une interprétation (Deleuze parle à ce sujet, non sans humeur, de la logique du « sale petit secret »[25]), le régime de la production irait plutôt de pair avec l'idée que la vérité est à la surface, dans l'évidence ; la production vise à *produire* la partition, dans son évidence. Pour éclairer ce point, je tente une définition de l'évidence : est évident ce qui épuise ou « vide » ce qu'il y a à dire (écrire, penser, jouer, etc.), donne la sensation qu'il n'y a plus rien à ajouter, qu'ont disparu implicites, sous-textes, ambiguïtés, débats, « interprétations » divergentes – c'est pourquoi une évidence est convaincante (elle rend muet) et difficile à réfuter : elle produit du silence alentour, elle creuse ses douves. Là où le centre de gravité de l'interprétation réside dans une lecture personnelle risquée (les alentours, marges, de ce qui est dit, écrit, etc.), la production cherche, invente, dans un *faire*, l'évidence de la partition.

On pourrait croire et regretter que dans le régime de la production, la singularité du travail de mise en jeu et de ceux qui la font est moins sensible. C'est loin d'être sûr. En effet, dans l'interprétation, on risque de réduire ce qui se passe effectivement et sensiblement à un simple moyen de communication d'un « point de vue » sur le texte[26], se situant donc au niveau du texte – sinon « se soumettant », si l'on veut parler en ces termes, à lui. Du côté de la production, ce qui est mis en avant est le *faire* lui-même (qui n'est plus un moyen), dans son incommensurabilité avec la partition écrite, et l'attention spectatrice peut se focaliser sur ce faire y compris dans sa dimension involontaire par exemple, au plus proche de la singularité de celui qui joue ou agit, et de la spécificité expérientielle qu'offre une mise en jeu. Ceci éclaire à nouveau des questions déjà croisées : quand on pense une continuité de nature entre la partition et la mise en jeu (ici, dans le régime de l'interprétation, où la mise en jeu ressemble à un texte, se présente comme un texte lu), la liberté et l'activité de ceux qui jouent semblent limitées aux « trous » que l'auteur a bien voulu laisser dans sa partition, ou alors résident loin de ce que la partition dit « évidemment » (d'où la nécessité de la « lecture risquée ») ; quand, au contraire, on s'intéresse à la partition en tant que telle et que, par là, on reconnaît son incommensurabilité avec la mise en jeu (dans le régime de la production), alors on fait place à la spécificité artistique et médiatique de cette dernière – la reconnaissance de l'art de l'acteur, puis de la mise en scène, suivent l'entrée de la partition dans le silence.

25 *Dialogues, op. cit.*, p. 58.
26 Qui pourrait tendanciellement être tout aussi bien communiqué par un autre « moyen », une « note d'intention » par exemple.

Si le maintien de l'incommensurabilité, dans le régime de la production, signifie que la spécificité de la mise en jeu ne disparaît pas dans le rapport à la partition (sous la forme d'une lecture), il signifie également, inversement, que la dimension spécifique de la partition ne disparaît pas ou ne se fond pas dans l'élément vivant de la mise en jeu – ce qui donne alors lieu à une espèce particulière de friction. Dans certains cas ou à un certain degré, il semble en effet que la mise en jeu rende sensibles les caractéristiques immanentes des signes. On pourrait dire qu'alors le rapport au signe est inversé : il n'est plus ce qui renvoie à quelque chose, mais ce à quoi la mise en jeu renvoie – le mouvement dont on parle est à vrai dire moins formel, il faudrait plutôt dire que les signes, sans cesser de renvoyer (sans quoi ils ne seraient plus « signes »), sont également saisis dans leur immanence propre, à l'état naissant pour ainsi dire. J'ai eu cette sensation lorsque, dans l'atelier, le travail portait sur une partition composée pour l'*Abecedarium Bestiarium* d'Antonia Baehr par Christian Kesten, inspirée d'une espèce éteinte de chauve-souris (la *guam flying fox*). Travaillée selon un régime strict de production, cette partition donnait lieu à des mouvements peu nombreux (qu'on repérait donc vite) et très peu figuratifs, ce qui fait que le référent chauve-souris tendait à disparaître et les mouvements à renvoyer davantage aux signes de la partition ; et, notamment lorsque les danseurs « communiquaient » entre eux au moyen de ces mouvements (incompréhensibles au non-initié), ces derniers apparaissaient comme pur « signaux », dans leur caractère assez arbitraire de signes, puisqu'on ne voyait pas bien *ce qu'*ils signifiaient. La friction, non sans drôlerie, résultait alors du décalage entre l'élément humain vivant, par là familier, de la mise en jeu, et l'étrangeté de ces signes. On pourrait croire que cet exemple est un cas-limite, lié à cette partition en particulier[27], ou au champ de la danse et à la manière particulière dont la notion de figuration s'y pose. Je prends donc un autre exemple, théâtral : une structure semblable apparaît quand un acteur fait entendre la pensée d'une phrase à un degré de plénitude ou d'évidence tel qu'elle semble presque hors contexte – et non (trop) lissée ou érodée par le sens contextuel environnant –, rendant sensible l'aspect isolé, discontinu et plein (« tout ou rien ») des signes écrits[28]. Un tel mouvement fait obstacle à une figuration « réaliste » au sens minimal de reproduction d'une réalité humaine fictive, qui exige de faire disparaître les signes de la partition pour accéder à la fiction à laquelle ils renvoient, fiction que la mise en jeu devrait ensuite « incarner », « concrètement » – selon un modèle de pensée dont j'ai assez parlé et qui fait disparaître de l'opération la partition, qui m'intéresse ici. Ce qu'on voit alors est une possibilité propre à la mise en jeu d'une partition, quelque chose qu'on ne rencontre pas dans « la vie », et qui résulte de la rencontre et de la friction, parfaitement invraisemblable, de l'élément de la *praxis* et du vivant d'un côté, et de l'autre du silence et de la logique de l'écrit.

27 Évidemment, certaines partitions, plus que d'autres, appellent ce genre d'expérience ; chaque partition invente (plus ou moins) sa manière d'investir des caractéristiques des signes. Outre ce qu'on appelle ces « caractéristiques des signes écrits », il faudrait aussi penser les singularités respectives de la partition théâtrale, chorégraphique, etc.
28 Tout en aiguisant, de l'autre côté, la dimension du « présent » propre à la mise en jeu.