



# L'interprétation des partitions graphiques non-procédurales

---

*Étienne Marie Joseph Lamaison*

Tese apresentada à Universidade de Évora  
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia  
Especialidade: Interpretação

ORIENTADORES: *Prof. Doutor Benoît Gibson*  
*Prof. Doutor Jean-Charles François*

ÉVORA, abril 2013





## Remerciements

À Jean-Charles François pour son orientation sans laquelle ce travail n'aurait pas vu le jour, pour tous les éléments qu'il m'a gracieusement fournis, pour sa disponibilité, et ses corrections éclairantes.

À Benoit Gibson pour les bons échanges que nous avons eus, pour m'avoir guidé tout au long de ce travail, et pour ses corrections précieuses.

À Ana Telles pour ses recherches bibliographiques et son soutien infaillible.

À Geneviève et Yvon Mabilie pour leur présence et leur aide dans les moments difficiles, et aussi dans les bons moments.

À mes parents Denise et Guy Lamaison pour leur amour.

À Nathalie et Marc Journal, Denis et Isabelle Rey, Arnaud et Marie Stéphanie Lierville, Manuel et Clarisse Maire, pour leur soutien.

À tous mes élèves de l'Université d'Évora pour leurs encouragements enthousiastes.

À tous mes anciens élèves.

À mes anciens professeurs Eddy Schepens, Jacques Di Donato, Jacques Aboulker, Robert Pascal, Jacqueline Ozanne pour les ouvertures qu'ils m'ont apportées.

À mes relecteurs : Denise, Annick, Caroline. Merci pour leur aide, leur compétence et leur rapidité.

Un remerciement très spécial à ma femme Annick, ainsi qu'à mes enfants Claudio, Pierrick et Deia. À eux quatre, je dédie ce travail.



## **Résumé – Les partitions graphiques non-procédurales**

Cette thèse examine quelles sont les ouvertures qui ont été offertes aux interprètes par l'avènement des partitions graphiques à partir des années 1950. Les partitions graphiques considérées sont désignées comme non-procédurales. Avec Nelson Goodman, il sera établi en quoi les partitions graphiques ne peuvent être considérées comme des formes notationnelles. Ce sont des musiques intuitives en ce sens qu'elles ne suivent pas une procédure d'exécution, mais invitent l'interprète à élaborer des processus de jeux. Après l'analyse de pièces comme celles d'Earle Brown ou de Cornelius Cardew seront dégagées diverses méthodologies d'interprétation des graphies sonores, proches de l'improvisation.

### **Resumo - A interpretação das partituras gráficas não-procedimentais**

Esta tese examina as aberturas oferecidas aos intérpretes com o advento das partituras gráficas, designadas como não-procedimentais, a partir dos anos 1950. Com Nelson Goodman, estabelece-se a razão dessas partituras gráficas não serem consideradas formas notacionais. São músicas intuitivas no sentido em que não seguem um procedimento de execução, mas convidam o intérprete a elaborar processos de jogo. Depois da análise de peças de Earle Brown ou Cornelius Cardew esta tese propõe diversas metodologias de interpretação de grafias sonoras, próximas das utilizadas na improvisação.

### **Abstract - The Interpretation of Non-Procedural Graphic Scores**

This thesis examines the new possibilities offered to performers with the advent of graphic scores, called here non-procedural, from the 1950s onwards. Referring to Nelson Goodman, it establishes why these scores cannot be considered notational forms. Graphic scores are intuitive music in that they do not follow any procedure, but prompt the performer to develop processes of play. After analysing pieces by composers such as Earle Brown or Cornelius Cardew, this work proposes various methodologies for interpreting sonorous written forms, similar to those for improvisation.



## **Mots-clés**

Partition graphique, improvisation, Cardew, Brown.

## **Palavras-chave**

Partitura gráfica, improvisação, Cardew, Brown.

## **Keywords**

Graphical score, improvisation, Cardew, Brown.

## Table des matières

Remerciements.....	iii
Résumé – Les partitions graphiques non-procédurales.....	v
Mots-clés .....	vii
Introduction.....	xiii
1 Les images du sonore .....	1
1.1 Écrire la musique ?.....	1
1.2 Ecrire la musique, pourquoi faire ?.....	5
1.2.1 Mémoriser .....	6
1.2.2 Un outil conceptuel pour les compositeurs .....	7
1.2.3 Interpréter .....	9
1.2.4 Visualiser.....	11
1.2.5 Jouer .....	12
1.2.6 Exprimer .....	14
1.3 Composer aujourd’hui : quel support choisir pour communiquer.....	15
1.4 Notions de compréhension de la viabilité de la graphie musicale.....	22
1.4.1 Analyse des critères définissant une écriture notationnelle selon Goodman.....	22
1.4.2 L’immédiateté changeante du timbre.....	34
1.4.3 L’outil objet musical .....	41
2 Les partitions graphiques .....	47
2.1 Une définition instable .....	47
2.1.1 Une volonté de renouveler la graphie musicale .....	49
2.1.2 Divers types de partitions graphiques.....	51
2.1.3 Spécificité des partitions graphiques non-procédurales.....	57
2.1.4 Exposé des raisons du choix des partitions non-procédurales .....	59
2.2 Contexte historique et philosophique .....	64
2.2.1 Les élans d’après-guerre.....	64
2.2.2 Influences des philosophies .....	68
2.3 Répertoire concerné .....	73
2.4 Présentation de quelques œuvres et réalisations de partitions graphiques ..	75
2.4.1 Earle Brown, <i>Folio and 4 Systems</i> (1952-54).....	75
2.4.2 Cornelius Cardew : <i>Treatise</i> (1963 - 1967) .....	89
2.4.3 Autres exemples significatifs de partitions graphiques .....	95



3	Relations entre le visuel et le sonore .....	103
3.1	Des correspondances contraintes .....	106
3.1.1	Les correspondances linguistiques .....	106
3.1.2	Artistes transdisciplinaires .....	107
3.1.3	L'impasse des machines de transformation.....	111
3.1.4	D'étranges paramètres d'image-sons .....	116
3.2	Comment lire une partition-graphique .....	130
3.2.1	Lecture de l'image .....	130
3.2.2	Les lois de la théorie de la Gestalt.....	131
3.2.3	Quelques aspects du visuel .....	134
4	Tentative de proposition d'une méthodologie de création collective propre aux partitions graphiques non-procédurales.....	149
4.1	Une méthodologie entre le culturel et le pédagogique .....	149
4.2	Une méthodologie sans réquisits .....	155
4.3	De la pertinence d'une méthode.....	159
4.4	Le rapport de la partition graphique avec l'improvisation.....	166
4.4.1	Pour une définition de l'improvisation ?.....	167
4.4.2	Méthodologies de l'improvisation musicale .....	175
4.5	Exemples de méthodes d'improvisation faisant intervenir la graphie musicale 178	
4.5.1	Les méthodologies déjà existantes .....	180
4.5.2	Proposition de méthodologie pour l'interprétation des partitions graphiques non-procédurales .....	188
	Conclusion .....	196
	Bibliographie.....	200
	Annexe A : Liste de partitions graphiques.....	207
	Annexe B : Partitions graphiques (illustrations et/ou instructions).....	209



## Table des illustrations

Figure 1 : John Cage, <i>Aria</i> .....	52
Figure 2 : Bernard Parmegiani : <i>Natures Éphémères</i> (début) (extrait de Gruwé-Court, 2004, p.122) .....	53
Figure 3 : R. Haubenstock-Ramati, <i>Concerto a tre</i> , 1973, planche 120-150" .....	54
Figure 4 : Roman Haubenstock-Ramati, <i>Mobile for Shakespeare</i> .....	54
Figure 5 : Georges Crumb, <i>Magic Circle of Infinity</i> .....	55
Figure 6 : Roman Haubenstock-Ramati, <i>Alone I</i> , 1974 .....	56
Figure 7 : Cornelius Cardew, <i>Automne 60</i> , p.11 (extrait de Tilbury, 2008, p.106) .....	56
Figure 8 : Cornelius Cardew, <i>Memories of you</i> , (extrait de Tilbury, 2008, p.262) .....	57
Figure 9 : Earl Brown, <i>4 Systems, 1954</i> , Associated Music Publishers, inc., NY, 1961.....	76
Figure 10 : Earl Brown, <i>Novembre 52 (« Synergy»)</i> – 1952, Associated Music Publishers, inc., NY, 1961 .	77
Figure 11 : Earle Brown, <i>December 1952</i> , Associated Music Publishers, inc., NY, 1961 .....	78
Figure 12 : Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> , p.183 – 1967, Ed. Peters .....	89
Figure 13 : Anestis Logothetis, <i>Kulmination</i> , 1962 .....	95
Figure 14 : Christian Wolff, <i>Edges</i> , 1968.....	96
Figure 15 : Instructions for <i>Edges</i> by Christian Wolff .....	97
Figure 16 : George Cacioppo, <i>Cassiopeia</i> , 1962 .....	98
Figure 17 : Sylvano Bussoti, <i>Five Piano Pieces for David Tudor</i> pour piano, 1959 .....	99
Figure 18 : Guillermo Gregorio, <i>Moholy 2</i> , 1998.....	100
Figure 19 : Guillermo Gregorio, <i>Coplanar 1</i> , 2001.....	100
Figure 20 : Paul Klee, <i>Germination</i> , 1937, (reproduction extraite de Boulez, 1989, p.54).....	110
Figure 21 : Mark Rothko, <i>n° 61</i> .....	120
Figure 22 : Jackson Pollock, <i>1948, Silver over black, white, yellow and red</i> .....	120
Figure 23 : Steve Roden, <i>Pavilion score#2</i> , 2005.....	124
Figure 24 : Vasco Colombo, <i>Esquisse de voyage</i> , encre de chine pour improvisation musicale, 1995 ...	132
Figure 25 : Scott Wollschleger, <i>Digital sensation n°1</i> , 2007.....	133
Figure 26 : Anestis Logothetis, <i>Agglomeration</i> , 1960.....	133
Figure 27 : Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> , p.145, 1967 .....	134
Figure 28 : John Lane, <i>Sparrow Song</i> , extrait, 2006 .....	134
Figure 29 : Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> , p. 182, 1967 .....	135
Figure 30 : Vassily Kandinsky, <i>Jaune-rouge-bleu</i> , 1925 .....	136
Figure 31 : Cornelius Cardew, <i>Treatise</i> , pp. 190-191, 1967.....	137
Figure 32 : Catherine Schieve, <i>Blueline</i> , 2006 .....	138
Figure 33 : Brian Schorn, <i>Nebula</i> , 2001 .....	139
Figure 34 : Slavek Kwi, <i>Drawing The Air</i> , 2007 .....	140
Figure 35 : Jon Raskin, <i>Ginko (part 1 of 4)</i> , 2007 .....	140
Figure 36 : Brent Michael Davis, <i>Mohican Friends</i> , 1993 .....	141
Figure 37 : Marina Rosenfeld, <i>Whitelines</i> , 2005-2007 .....	142



*« Tout ce qui proprement peut être dit  
peut être dit clairement,  
et sur ce dont on ne peut parler,  
il faut garder le silence ».*

*Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus*

## **Introduction**

Cette thèse propose d'examiner quelles sont les possibilités ouvertes, à partir des années 1950, par ce que nous appellerons ici les partitions graphiques non-procédurales.

Les partitions graphiques sont avant tout des images de stimulation créatrice. Leurs tracés ont été disposés par un compositeur dans l'intention de leur trouver une concrétisation sonore, mais ne faisant pas appel à des symboles de la notation standard. Cependant, elles peuvent inclure de manière plus ou moins détournée, des caractères appartenant à diverses formes d'écriture, des lettres, des chiffres, et même des signes musicaux. Ces images peuvent être de simples graphismes ou des œuvres plastiques plus élaborées. Nous partirons du présupposé que le terme « graphique », dans notre étude, sera pris dans le sens de *représenter par le dessin* et non de *ce qui a rapport à l'écriture*, puisque ce dernier sens concerne la manière de représenter le langage par les signes. La notation musicale traditionnelle, définie par le solfège, peut entrer dans ces deux aspects de cette définition, mais nous distinguerons plus avant ce en quoi elle est notationnelle, alors que les partitions graphiques que nous considérons ne le sont pas. Les partitions graphiques dans leur ensemble peuvent inclure des dessins, schémas, peintures, photographies, graphiques, films, ainsi que tout autre média visuel. Dans chacune de ces expressions visuelles, certaines œuvres pourraient servir de partition graphique sans que cela soit la destination exprimée par son auteur. Nous allons concentrer notre approche sur le fait que des partitions graphiques soient *non-procédurales*. Cela signifie que l'interprète n'a plus recours à des procédures d'exécution ou d'actions prédéfinies par un code, élaboré au sein d'une tradition ou par l'auteur de la partition.

L'appellation « partition graphique » est la plus communément utilisée pour désigner ces productions. Cependant, d'autres désignations ont retenu notre attention comme « graphie musicale » utilisée par Ivanka Stoïanova (1973, p. 111), ou celle de William Hellermann, « score art » (Sauer, 2009, p. 97), de laquelle nous tirerons la désignation « partition-tableau », qui nous semble la plus proche des partitions graphiques non-procédurales auxquelles nous nous intéressons dans ce travail.

Il s'agit d'examiner comment fonctionnent les interactions entre une partition graphique et des musiciens interprètes. Pour cela, nous réfléchirons sur le sens de l'écriture musicale et nous tenterons de cerner quels sont les enjeux et les finalités de l'avènement de telles partitions : quels sont les éléments donnés, comment les aborder, que cela implique-t-il au niveau des relations entre tous ceux qui sont concernés par la production musicale ? Dans l'écrasante majorité des situations auxquelles les interprètes d'aujourd'hui sont confrontés, la notation prend en charge d'une manière plus ou moins précise certains paramètres, les compositeurs laissant ainsi d'autres paramètres au critère de l'interprète. Celui-ci peut ainsi investir l'œuvre d'une manière personnelle ou apprise par une transmission orale. Dans ce contexte, la séparation entre les rôles de compositeurs et interprètes s'est accentuée au fil du temps.

Earl Brown, Cornelius Cardew, Sylvano Bussotti, Christian Wolff, Anestis Logothetis, George Cacioppo, Roman Haubenstock-Ramati, Scott Wollschleger, John Cage et bien d'autres encore, sont des compositeurs qui ont conçu des propositions qui ne sont plus des notations dans le sens que définit Nelson Goodman ; des partitions non-directives, en quelque sorte, dont quelques-unes seront l'objet d'une observation analytique dans notre travail. Ces partitions sont signées par un compositeur qui intervient pourtant bien comme l'auteur d'une œuvre. Elles proposent des sortes d'énigmes aux réponses infinies, des labyrinthes tortueux aux sorties multiples, et engendrent bien des questionnements : est-il encore possible de reconnaître la partition à travers ce qui est joué et cela a-t-il un intérêt ? Si ce n'est pas le cas, en quoi la partition est-elle encore le moteur qui conduit à la production de l'interprète, ou ne faudrait-il pas laisser l'interprète maître de son jeu sans qu'il soit nécessairement dans une attitude de soumission à un compositeur ? Quand il choisit de jouer une partition graphique, on peut aussi se demander si l'interprète a bien

mesuré les véritables enjeux de cette démarche par rapport à son environnement culturel ? Compositeurs et/ou interprètes ne viseraient-ils pas à se décharger de leur responsabilité ? La division des rôles entre compositeur, improvisateur, interprète a-t-elle encore un sens ? Autant de questions auxquelles nous tentons de répondre par ce travail.

On le constate, ces partitions graphiques bousculent les équilibres relationnels qui s'étaient constitués sous différentes formes dans la musique occidentale des époques précédentes. Notre préoccupation sera donc de comprendre ce que cela implique du point de vue de l'interprète qui doit trouver de nouvelles manières de faire et de nouvelles compétences.

Les travaux concernant ce sujet et auxquels nous avons pu accéder jusqu'à maintenant traitent des partitions elles-mêmes (regard sur l'objet), du concept que les compositeurs ont voulu mettre en avant et qui les ont amené à les écrire (le point de vue du compositeur), et des conséquences que de telles réalisations ont eu sur l'histoire des arts (les regards extérieurs, public, critiques, musicologues, philosophes,...). Les ouvrages de Sauer (2009), Cage (1963) et Karkoshka (1966) ont contribué à rassembler et diffuser les partitions qu'ils ont collectées, tout en donnant accès à un certain nombre d'informations précieuses sur des partitions qui auraient sans doute été vite perdues ou oubliées. De même, John Tilbury (2008) nous a transmis, dans son livre sur Cornelius Cardew, un écrit précieux pour comprendre la démarche et la vie qui a existé au sein de ces groupes de musiciens créatifs. Cardew lui-même a collecté un certain nombre de notes personnelles dans son *Treatise Handbook* (1971) qui restent un des guides les plus proches des préoccupations de notre travail. De son côté, Brown (1970) nous permet de comprendre très clairement quel est le cheminement de pensée qui l'a amené à la réalisation de ses partitions graphiques. Enfin, les articles rassemblés dans la revue *Musique en jeu* n°13 (1973), incluant ceux de Stoianova, Charles, Mioreanu, Nattiez et Stockhausen, entre autres, restent une bonne synthèse de l'analyse de la situation engendrée par l'avènement des partitions graphiques.

Mais à notre connaissance, il n'a pas été fait d'étude à savoir comment, du point de vue de l'interprète, aborder de telles partitions. Quels éléments a-t-il à sa disposition ? Quelles sont les connaissances techniques, théoriques, pratiques dont il a

besoin ? De quelle formation musicale, artistique, culturelle a-t-il besoin ? À entendre certains commentaires de Cardew ou Brown, par exemple, il semblerait que les interprètes soient d'une certaine façon conditionnés par l'écriture standard ou par certaines manières très codifiées d'improvisations, qui créent des obstacles, des freins, voire même des blocages quant à des pratiques musicales où la créativité occupe une part essentielle. Sans doute faudrait-il imaginer une formation qui ouvrirait les chemins adaptés pour que l'interprète ne se trouve pas devant une impasse ou une solution unique, mais qu'il profite pleinement de l'ouverture induite par ces propositions. Cette formation irait nécessairement emprunter à l'improvisation, à sa forme de penser une certaine forme d'écriture, de structurer le discours musical et le spontané dans le même acte.

Le premier chapitre sera pour nous l'occasion de nous donner les outils nécessaires à notre réflexion sur la notation musicale. Nous répondrons ainsi à un certain nombre de questions concernant sa fonction et les mécanismes de son influence sur ce que nous considérons être la musique. Nous constaterons que l'écriture, prise ici dans le sens représentation par des signes spécifiques à la musique, est en grande partie responsable de ce que nous définissons par œuvre, au-delà des sons. Conscients des limites que ces systèmes comportent, les musiciens-créateurs, c'est-à-dire pas seulement ceux reconnus comme compositeurs, ont cherché d'autres outils pour leur permettre de partager leurs pensées de manière plus juste et plus appropriée. Ce sont ces limites que l'analyse de Goodman nous permet de cerner. Une fois les limites des domaines de compétence de l'écriture musicale traditionnelle définies, nous verrons en quoi elle ne prend pas en compte l'immédiateté changeante du timbre et analyserons les raisons de cette impossibilité d'écriture du timbre, ainsi que les impasses d'une pensée paramétrique du son. Enfin, nous verrons en quoi la notion d'objet musical nous permettra de définir des unités de sens, sonore ou visuel, autres que celles habituellement définies par la notation traditionnelle ou les considérations paramétriques.

Le deuxième chapitre nous emmènera au cœur des problématiques relatives à une définition de ce que nous appellerons une « partition graphique non-procédurale ». Pour cela, nous comprendrons en quoi l'après-guerre a pu être une période propice à l'apparition de cette manière de penser sa relation aux autres. Le



désastre qui avait précédé entraîna une volonté radicale de repenser le monde, dont la pensée artistique a bien évidemment fait partie. Nous verrons que l'avènement des partitions graphiques sous une forme non-procédurale ne fut pas le fait de quelques illuminés, mais ont bien fait partie du parcours de musiciens reconnus, en quête d'une relation à autrui et à leur art plus en adéquation avec leurs philosophies. Les exemples de Brown et de Cardew que nous analyserons plus en détail nous permettront d'exemplifier quelques points d'accès pour aborder de telles graphies, sachant qu'à chaque partition une infinité de démarches pourront être envisagées.

La nécessité des premiers points abordés au troisième chapitre s'est faite sentir à cause du nombre d'idées reçues, de contresens, d'incohérences très ancrées parmi certains artistes ou même dans la pensée populaire. Même si ces erreurs ont pu être très fécondes au vu des productions qu'elles ont engendrées, il nous a paru important de les mettre à jour pour rétablir les bases d'un discours cohérent. Nous avons ensuite profité d'un certain nombre de partitions graphiques pour exemplifier des points théoriques de la *Gestalt théorie* et analyser quels sont les éléments psychologiques ou structurels qui permettent de mieux comprendre quels mécanismes s'opèrent lors de la lecture de ces partitions.

Toutes ces considérations nous amènerons, dans le quatrième chapitre, à établir des propositions méthodologiques pour l'interprétation des partitions graphiques non-procédurales. Il ne s'agit pas d'une didactique, qui ne pourrait se faire qu'à partir d'une partition concrète et d'un groupe de musiciens donné, mais bien du cadre indispensable sans lequel aucun travail sur une partition graphique n'est possible. Le premier point de notre proposition consiste dans le fait que de telles pratiques des partitions graphiques doivent impérativement prendre en compte les données culturelles dans lequel elles s'insèrent. On ira même jusqu'à s'interroger sur la pertinence de penser qu'une méthode puisse avoir un sens. Pour cela, nous commenterons quelques ouvrages qui contiennent quelques points faisant références aux partitions graphiques pour tenter de comprendre ce qui a déjà été proposé dans ce sens. Par ailleurs, ce qui existe déjà comme réflexions sur l'improvisation nous sera d'une grande utilité pour notre propos. C'est ce sur quoi nous nous appuierons pour avancer les quatre étapes qui nous paraissent pouvoir baliser l'interprétation des

partitions graphiques non-procédurales tout en leur gardant leur nature d'objet que les interprètes doivent avant tout s'approprier et investir.

Pour concrétiser ces propositions, deux récitals ont été réalisés dans le cadre de l'Université d'Évora.

- Le premier, en Septembre 2010, a consisté en trente et une interprétations possibles de la partition *December 1952* de Earl Brown. (voir le programme en Annexe 14). Il a été recherché, au cours de cette interprétation, de varier le plus possible le matériel sonore au moyen de divers dispositifs instrumentaux (tous types de clarinettes, saxophone soprano, piano, percussions, flûtes, etc.), objets divers, électroacoustiques (préenregistrés ou traités en temps réel), vocaux, sons de l'environnement. Il a été cherché à varier également les points de vue par rapport à la partition, la manière de la considérer et de la voir. En termes compositionnels, chaque séquence pouvait avoir des caractères très contrastants, même si d'autres éléments permettaient de maintenir une certaine identité. Certaines propositions avaient une forme très écrite, d'autres étaient complètement spontanées, à la recherche des limites qui n'existent pas dans l'œuvre. Trente et une versions pour trente et un traits qui formaient ainsi une unité faite de ses contrastes et de sa diversité.
- Le second récital, en mars 2012, a consisté dans l'interprétation de trois extraits de *Treatise* de Cornelius Cardew. Chacun des extraits a donné lieu à trois manières différentes d'aborder cette partition, tant dans sa réalisation sonore que dans sa présentation visuelle. Un des extraits a été réalisé avec le logiciel graphique *HighC*, complété par une partie jouée en acoustique à la clarinette basse, qui a permis de réinterpréter graphiquement la graphie de Cardew. Il s'agit bien d'une réinterprétation puisque le résultat graphique obtenu dans le programme n'a que peu à voir avec la partition de Cardew. Ce qui nous permet de démontrer ainsi le peu de pertinence d'une recherche d'une correspondance évidente entre le visuel et le sonore. Par ailleurs, cela démontre l'incomplétude des informations données dans la partition qui doivent nécessairement faire l'objet de nombreuses options personnelles qui ne sont plus de l'ordre de l'interprétation, mais bien de l'ordre de la création.

Un autre extrait a été fait par des traitements électroacoustiques d'une improvisation structurée pour suivre un parcours préétabli, non défini dans la durée, mais dans la succession des matières sonores. Enfin, le dernier extrait choisi a été joué par un trio percussion, piano, clarinette. Nous avons fait un travail préparatoire qui avait suivi un processus du type de ce qui est décrit dans la section 4.5.2. Les pages de la partition avaient été accolées les unes aux autres et projetées sous forme d'une vidéo. Elle était suivie par les musiciens en temps réel, ainsi que par le public, puisqu'elle était projetée sur un écran visible de tous.



# 1 Les images du sonore

## 1.1 Écrire la musique ?

Le fait de noter la musique peut nous paraître une évidence : le langage parlé, fait de sons, a son écriture depuis des millénaires et l'on sait comment cette construction a été capitale pour l'évolution de nos sociétés. On peut cependant s'étonner d'en être arrivé au fait que la musique occidentale « savante » soit autant conditionnée par la notation standard<sup>1</sup>. Comme telle, la formation des jeunes musiciens dans l'écrasante majorité des écoles de musique ou conservatoires se base avant tout sur l'apprentissage de l'écriture et de la lecture, puis de l'acquisition d'un répertoire d'œuvres reconnues... et écrites ! Comme on peut lire dans le début d'un article sur la notation musicale de Mireille Helffer (2011), « Contrairement à la peinture et à la sculpture, la musique est un art qui suppose un intermédiaire entre le créateur et son public ». Ce point de départ pour justifier la notation musicale comme présumé à cette forme d'expression artistique mérite quelques précisions. On doit parler dans ce cas de certaines musiques seulement, car bien des musiques se transmettent de manière exclusivement orales. La fonction de créateur, non dissociée de celle de l'interprète, se perd dans la nuit des temps. Pourquoi la musique aurait-elle besoin d'un intermédiaire entre sa conception et sa réalisation sonore ? À cause de sa pratique collective ? Parce que toute réunion de *producteurs-de-sons-jouant-et-créant-ensemble*<sup>2</sup> serait nécessairement vouée à la cacophonie, à l'inintelligible, à l'inharmonieux, ou, de l'autre côté, au banal, au simpliste ? Dans quelques pratiques de l'improvisation en solo, comme celle de l'improvisation à l'orgue dans le cadre liturgique, mais aussi au piano, il semble être communément admis que l'écriture soit

---

<sup>1</sup> C'est ainsi que nous dénommerons tout au long de ce travail la notation traditionnelle occidentale définie par le solfège.

<sup>2</sup> N. d. A. : nous nous trouvons face à un vide de terminologie pour tenter de définir des ensembles où chacune des personnes produit et crée dans le même temps leur musique au moyen de leur corps (voix ou autre partie) ou à l'aide d'instruments (objets acoustiques ou électroacoustiques), dont ne feraient pas partie les chefs d'orchestres et autres meneurs, qui ne produisent pas eux-mêmes de sons, alors qu'ils seraient inclus dans le terme anglais souvent utilisé de *performers*. Les autres termes sont ou trop larges (musicien, improvisateur, « compositeur en temps réel », ...) ou trop restrictifs (exécutants, interprètes, instrumentiste/chanteur, vocaliste, ...).

la garante de la non-dilution du discours musical et de l'œuvre. Sont alors reproduits les archétypes de compositeurs ou de formes déjà bien instituées par l'écrit (fugue, choral, etc.). Nombre de musiciens ont pratiqué cette forme d'improvisation de manière intense, quelquefois comme discipline personnelle, comme un exercice régulier, ou occasionnellement, voire seulement durant une période de leur vie. Olivier Messiaen (cité dans Samuel, 1999, p.31) commente :

... j'ai tout de même improvisé dans mon propre style, en vivant sur ma vieille « graisse » harmonique et rythmique ; parfois j'avais de la chance, j'avais des « coups » d'inspiration...

Ces improvisations ont duré assez longtemps, jusqu'au jour où je me suis aperçu qu'elles me fatiguaient et que j'y vidais toute ma substance ; j'ai alors écrit ma Messe de la Pentecôte qui est le résumé de toutes mes improvisations réunies.

Pourquoi cette nécessité de l'intermédiaire serait-elle exclusivement réservée à la musique ? Pourquoi l'usage de la notation est approprié à certains arts et pas à d'autres ? Avant tout, il faut relever que dans notre société occidentale, l'œuvre, pour exister, a besoin d'être attribuable à quelqu'un en particulier. Or, dans de nombreux cas, il existe bien des « petites mains », techniciens et autres collaborateurs, dont l'intervention anonyme est souvent déterminante. Par ailleurs, si certaines musiques ont développé des dispositifs d'écriture dont on peut dire qu'ils sont des notations, on peut se demander si c'est par nécessité intrinsèque à cette forme d'expression artistique ou si c'est dû à un tournant pris par le langage de la musique occidentale à une certaine période de son développement. Si des formes d'expression artistiques autres que la musique (danse, peinture, mise en scène,...) n'ont pas développé de notation aussi consensuelle que pour celle-ci, c'est sans doute à cause de certains aspects techniques et pratiques, mais également pour des questions qu'il faudrait étudier au niveau sociologique : la musique a occupé de tout temps une fonction de renforcement du prestige à l'égard de ceux qui la promouvaient ; leur influence sur la sélection et le contrôle de son contenu n'est probablement pas anodin. Nous reviendrons sur toutes ces questions.

Il est un fait qu'on ne trouve que peu de traces de l'intérêt qu'auraient manifesté des peintres à créer un système de notation pour l'exécution d'un tableau. Le maître (ou des photos ou tout autres moyens) peut exemplifier les différentes étapes de la procédure qui lui a permis d'arriver à un résultat déterminé ; il a existé (et

existe toujours) des ateliers célèbres (Atelier Bellini, peinture des fresques de la Chapelle Sixtine, etc.) dont on sait que les disciples ou des ouvriers prenaient une part non négligeable à l'élaboration d'œuvres picturales, et qu'ils n'apparaissent pas en tant que co-auteurs ou interprètes de l'œuvre. Dans ces cas, il ne s'agissait pas « d'instructions procédurales », de notations, dont se servaient les artistes pour communiquer, mais de « copies de modèles » ou d'esquisses dont, Nelson Goodman (1990, p.233) nous dit

... qu'elles diffèrent de la partition non pas parce qu'elles fonctionnent comme caractère dans un langage d'une espèce différente, mais parce qu'elles ne fonctionnent absolument pas comme caractère dans un langage. Le langage notationnel des partitions musicales n'a aucun homologue dans un langage (notationnel ou non) d'esquisse.

Un domaine dans lequel des interprètes et une sorte de notation existent, est la tapisserie pour laquelle *l'artiste cartonnier* trace un *carton* grandeur nature avec des numéros correspondant aux couleurs, types de laines et textures, permettant au *lissier* de réaliser le « tapis ». Le lissier a parfois la latitude de personnaliser l'œuvre, quelques fois moins, mais dans tous les cas c'est bien lui qui lui donne son aspect "textile" final. Une symbiose est donc essentielle entre artiste et lissier.

On pourrait dire que l'architecture également fait appel à des codes écrits permettant la réalisation d'œuvres. Là encore, souvent plusieurs architectes peuvent travailler sur le même projet. Mais contrairement au carton du lissier, le plan n'est soigné que pour des raisons techniques. Goodman note que, dans ce cas précis, « bien qu'un dessin ait souvent valeur d'esquisse, et une mesure chiffrée de script, la sélection particulière de dessin et de nombres dans un plan d'architecture vaut comme un diagramme digital et comme une partition » (Goodman, 1990, p.256). Mais tout comme le bâtiment est bien ce qui définit l'œuvre et non le plan, la tapisserie tissée est avant tout le référent premier ; une fois exécuté, le carton ne paraîtra plus qu'un outil nécessaire à une des étapes de l'élaboration de l'œuvre qui, dans la plupart des cas, restera unique ; selon Goodman, c'est le contraire en musique où « l'œuvre est la classe des exécutions concordantes avec un caractère » (Goodman, 1990, p.249).

Qu'est-ce qui différencie le texte d'une pièce de théâtre d'une partition ? On parle avec des mots et le sens et la syntaxe des mots sont préexistants à leur notation, quelle que soit la manière sonore dont ils sont dits. « L'unique raison d'être de

l'écriture est de représenter la langue », nous dit Saussure ; « l'objet linguistique n'est pas défini par la combinaison du mot écrit et du mot parlé ; ce dernier constitue à lui seul cet objet » (Saussure cité dans Nattiez, 1973, p.79). Il n'en est pas de même pour la notation standard de la musique qui serait une écriture *prescriptive*<sup>3</sup> permettant de préformer les sons dans leur organisation temporelle et un degré de précision des durées qui peut être extrêmement précis et différencié. Modifier radicalement les indications temporelles (durée des événements, tempi, fluctuations, etc.) d'une œuvre musicale, conduirait à des contresens, voire à une perte d'identification de celle-ci. Au contraire, même si le rythme, l'intonation et le type de voix qui le dit peuvent influencer sur le degré de compréhension, et jusqu'à l'émotion être radicalement différente, le sens du mot ne changera pas. Le mot *viande* continuera de définir en lui-même un morceau de chair animale destiné à être mangé, qu'il soit dit par un ogre ou par une végétarienne. Par ailleurs, l'œuvre de théâtre n'existe qu'au travers de sa mise en scène (réelle ou imaginée par le lecteur) qui fait partie intégrante de la création et non notée si ce n'est par quelques didascalies succinctes. Il serait tout à fait exceptionnel qu'un metteur en scène reprenne l'intégralité du travail d'un de ses prédécesseurs.

Nelson Goodman nous suggère que « se prête à la notation un art dont la pratique antérieure ne se développe que lorsque les œuvres produites sont habituellement éphémères, ou dépassent les possibilités d'une seule personne. » (Goodman, 1990, p.155). En considérant ces disciplines comme délimitées dans leur pratique, on comprendrait que la danse, l'art dramatique et la musique symphonique et chorale répondraient de ces deux caractéristiques tandis que la peinture ne répondrait à aucune des deux.

L'écriture de la musique n'a cessé d'évoluer non seulement dans sa forme, mais également dans ses fonctions. René Bastian (1999, p.71) distingue deux approches de l'écriture musicale : la figuration et la notation musicale. Selon le Grand Larousse de la

---

<sup>3</sup> Jean-Jacques Nattiez (1973, p81) parle à ce sujet de la partition comme « *préformalisation* de l'entité musicale » avec formation d'un *résidu* constitué par « l'écart entre la notation et sa sécheresse [...] et l'ensemble des « bavures » psychologiques, instrumentales, acoustique qu'elle ne prend pas en charge. » C'est dans cette zone que se situerait l'*interprétation*. L'analyse musicale dans ce contexte constitue un « coup d'État de l'esprit » puisqu'elle ne peut en aucun cas être le reflet exact de l'œuvre, si ce n'est par une convention.



langue française, la figuration<sup>4</sup> est l'action de représenter quelque chose sous une forme visible et le résultat de cette action; et la notation musicale<sup>5</sup> est un système de signes conventionnels permettant de transcrire les sons, les pauses, etc. Nous verrons que ces définitions s'avéreront de loin insuffisantes ; il nous faudra aborder la question de l'écriture musicale aussi sous l'angle de l'écriture de la mémoire ainsi que l'écriture corporelle, le geste. Mais cette première approche liée essentiellement à la graphie nous permet de reconnaître les qualités et les manques de ses diverses formes. Lorsqu'il faut tracer l'histoire de la notation, il est nécessaire de ne pas oublier que les essais traçant l'histoire de ce qu'est devenue la notation musicale au fil des siècles oublie souvent nombre d'essais non aboutis, qui sont des signes certains que les progrès en la matière ne sont ni univoques ni indiscutables : les compositeurs composent avec les moyens dont ils disposent et ce dans tous les sens du mot composer.

## 1.2 Ecrire la musique, pourquoi faire ?

Une forme d'écriture n'est neutre ni dans sa forme ni dans son contenu. Les recherches musicologiques ont permis depuis déjà une soixantaine d'années de montrer de manière chaque fois plus précise que des mêmes symboles graphiques, selon les époques et les auteurs, peuvent avoir des sens complètement différents, voire opposés<sup>6</sup>. Les enregistrements anciens, des années 1950, nous permettent de constater de grandes différences entre la manière dont des interprètes comprenaient et exécutaient les signes de notation, et ce qui se fait couramment aujourd'hui. Bien sûr on pourra trouver semblables différences ne serait-ce que d'un interprète à l'autre, sans que cela remette en cause la valeur de ces moments musicaux. L'œuvre écrite survit de manière immuable malgré les vicissitudes changeantes des rapports sociaux, des techniques et des technologies.

---

<sup>4</sup> Selon Bastian (1999, p.75), c'est ce que l'on retrouverait comme graphisme dans une partition mixte instrument acoustique/ partie électroacoustique, aidant le suivi par un interprète de la partie enregistrée.

<sup>5</sup> Comprise ici comme ce que nous avons défini par notation standard.

<sup>6</sup> Voir l'exemple de la *liaison* cité par Harnoncourt (1982, p.58).

Tentons maintenant de comprendre à quoi ont servi jusqu'à présent les diverses formes d'écriture pour la musique. Nous n'entrerons pas dans le détail de l'histoire des notations, mais nous aborderons les formes de représentation graphique de la musique sous l'angle de leurs fonctions.

### **1.2.1 Mémoriser**

Les nécessités de notation musicale se sont fait sentir très tôt dans les civilisations qui connaissaient l'écriture. Une des premières fonctions de la figuration de la musique a sans doute été la nécessité d'aide-mémoire d'une musique en réalité déjà assimilée de manière orale.<sup>7</sup> On en trouve les premières traces en Orient dès la plus haute antiquité au IV<sup>e</sup> siècle avant J.C. Des formes de notations musicales étaient également connues en Asie au IV<sup>e</sup> siècle avant J.C. Elles servaient à indiquer des thèmes et des modes mais n'étaient pas utilisées comme base d'exécution. En Inde, une notation syllabique analogue au solfège, toujours en usage aujourd'hui, existait déjà au Ve siècle avant notre ère. On a également découvert l'existence d'une écriture musicale ancienne du III<sup>e</sup> siècle av. J.C., qui fait des Grecs les premiers Européens à avoir utilisé un tel système.

Il n'est pas possible à partir de ces notations de reconstituer ce à quoi elles se rapportaient. Qu'une même « mélodie Grégorienne ait pu être notée d'une vingtaine de manières différentes » (Bescond, 1972, §3, p.55) par exemple, montre que l'écriture ne servait pas à apprendre de nouveaux morceaux, elle intervenait post-apprentissage, ne donnant qu'une part infime des éléments nécessaires à la réalisation, généralement des hauteurs relatives et des durées approximatives.

On constate également que la notation à cette époque était exclusivement réservée à la musique religieuse vocale (la musique vocale profane était considérée comme un genre mineur), alors que la musique profane instrumentale se faisait encore par transmission orale jusqu'à la fin du Moyen Âge. Tous ces systèmes de notation consistent à transcrire les hauteurs relatives des sons mais aussi les durées (proportions rythmiques).

---

<sup>7</sup> Ce qui suit dans ce paragraphe reprend les informations énoncées par Mireille Helffer dans son article « Notation Musicale » d'après Encyclopédie Universalis France S.A

Le moment qui paraît crucial pour la notation musicale c'est l'apparition de la polyphonie, c'est seulement là qu'il est absolument nécessaire de définir ce que chacun fait, de définir une temporalité commune à des voix indépendantes, à créer du complexe à parti d'éléments épars. Plus tard, les indications de nuance (dynamiques et caractère) qui concernent également la couleur sonore, n'ont vu le jour qu'à la fin du XVIe siècle et ne se sont généralisées qu'à la fin du XVIIIe.

Auparavant, la musique n'était pas précisément destinée à un type de voix ou d'instrument précis. Seule importait la tessiture. Mais au fur et à mesure que la musique occidentale a développé son besoin de créer des documents écrits, cela a également rempli une fonction de définition plus précise du langage et un désir de leur diffusion. Les manuscrits ont commencé à acquérir une autorité et leurs instructions se devaient d'être chaque fois plus directives.

Toutefois, bien des pratiques musicales d'aujourd'hui ne se servent de la notation qu'a posteriori et sans prétention aucune de transmission à autrui. Dans les musiques improvisées, une partie du travail d'assimilation d'éléments techniques complexes est notée par celui qui les a déjà assimilés d'une manière qui bien souvent n'est lisible que par lui-même. Par ailleurs, les ethnomusicologues sont confrontés à de nombreuses productions musicales qui sont indissociables des gestes physiques, des rituels, des danses et d'autres contextes divers (chasse, travaux des champs ou domestiques, veillées, etc.), pour lesquels la fixation écrite par la notation standard ne suffit pas, ne serait-ce que pour se remémorer une scène donnée. Ils doivent alors réinventer une écriture qui devra nécessairement inclure ces éléments kinésiques sous forme de textes, dessins, vidéos...

### **1.2.2 Un outil conceptuel pour les compositeurs**

Au fil du temps les compositeurs ont modelé le matériau musical de manière à l'adapter à leurs besoins. Au XVIIIe siècle, la théorisation du système tonal par Jean-Philippe Rameau (1722) permet de lui donner une autorité extrême et d'imposer l'harmonie (sous couvert qu'elle aurait des fondements « naturels ») sur le contrepoint. Cette théorisation n'aurait très certainement pas eu lieu sans une écriture

permettant de « verticaliser » les hauteurs, renforcée avec des barres de mesures traversant toutes les portées.

À partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a eu disparition progressive de toutes les sortes de tempéraments inégaux au profit du tempérament égal. Là encore, ceux qui tirent partie de manière absolue du tempérament égal véritablement strict et l'impose définitivement sont les compositeurs sériels (initiés par Schoenberg et l'école de Vienne) dont le travail de conceptualisation théorique n'a pu voir le jour que grâce à la notation standard.

Les fonctions de création et d'interprétation se séparèrent progressivement jusqu'à la spécialisation que l'on connaît aujourd'hui: la création est laissée au soin du compositeur, essentiellement au moyen des paramètres écrits avec une relative précision (hauteur et durée) et le domaine sonore est réservé à l'interprète-exécutant qui peut ainsi personnaliser la production de l'œuvre par ses options propres.

L'invention de l'écriture (alphabétique et autres formes) a mis à disposition de l'humanité un outil conceptuel très puissant. Dans ce sens, la notation musicale standard a permis la conception de grandes formes, la construction d'un système harmonique toujours plus élaboré, la reproduction de mélodies, des systèmes rythmiques très complexes et longs, la constitution de l'orchestre. Cela a conditionné la facture des instruments, les systèmes de clefs des bois, l'invention des pistons pour les cuivres, tous les instruments chromatiques comme le piano, l'accordéon. Les cordes, même si leur facture échappe à la division des fréquences en notes, n'ont pas moins leur système d'apprentissage conditionné pas celui-ci.

Dans la notation standard, les hauteurs rythmées sont largement privilégiées, les autres paramètres étant énoncés de manière relativement imprécise: Les indications de dynamiques, des phrasés, des respirations, des accentuations, sont soumis à la mode et à l'usage du moment, au « bon goût » d'une époque, aux « traditions stylistiques ». Mais la notation standard est également évolutive: elle possède la propriété de jouer sur plusieurs niveaux d'écriture (avec des éléments strictement notationnels, des éléments subjectifs, des éléments graphiques) qui lui permettent une grande adaptabilité à toutes sortes de situations très complexes dont les compositeurs contemporains ne se sont pas privés d'étendre les ressources. On ne

peut dénier que le système de notation traditionnel a été inégalé sur certains aspects pour son efficacité:

La notation musicale standard offre un cas familier et en même temps remarquable. Elle est à la fois complexe, commode et, à l'égal de la notation numérique arabe, commune aux utilisateurs de nombreux langages verbaux différents. Aucune alternative ne s'est réellement imposée ; et apparemment, aucune autre culture, pas plus celle de la Chine que de l'Inde, n'a développé une notation musicale qui ait fait preuve d'autant d'efficacité pendant des siècles. La variété et la vivacité des rebellions qu'elle a récemment suscitées témoignent de l'autorité qu'elle a acquise (Goodman, 1990, p.220).

Parmi ces rebellions se placent les partitions graphiques auxquelles nous nous intéressons mais également bien d'autres formes de représentation qui, s'appuyant plus ou moins sur le socle de la notation musicale standard, vont introduire des déviations (comme chez Pousseur) ou des excès (comme chez Ferneyhough) tels qu'il faudra reconsidérer notre approche et nos automatismes. A l'instar de Cage, d'autres compositeurs ne laissent à l'interprète que les éléments du concept qui donneront le jour à une version que l'interprète devra construire. L'intervention du hasard tient une grande part dans le processus de réalisation ; par exemple, la partition peut ne plus consister qu'en l'explication pas-à-pas du procédé d'écriture et des choix possibles.

La pratique de la notation en vient alors à dépasser la notion d'outil pour être une expérience en soit, comme le résume ainsi Pedro Rebelo :

At the very essence of a phenomenological approach to notation comes the understanding that rather than a tool to express ideas, notation is, like language itself, a generator of ideas, an embodied experience and an action in itself (Rebelo, 2010, p.19).

### **1.2.3 Interpréter**

En littérature, l'écriture théâtrale ou poétique permet à son auteur de concrétiser un contenu littéraire qu'il abandonnera aux mains de son lecteur ou d'un acteur. Ce dernier entrera en possession du texte en lui attribuant ses propres intentions, sa propre temporalité, ses intonations, sa voix, ses gestes, etc. : en bref son imaginaire. En est-il de même en musique ? Si, comme le laisse à penser nombre de notations musicales de diverses époques et cultures, l'écriture de la musique passe avant tout par la notation des hauteurs et des durées, pour un instrument déterminé

dans une intensité donnée, on comprend vite l'aspect réducteur et limité du respect de la stricte application de ces données : un éditeur de partition d'ordinateur « jouant » ce qui est écrit, donnera une version qui sera sans doute bien loin de la version jouée par un instrumentiste. Dans le cas de la voix, la notation musicale est couplée au système de notation littéraire ; nous avons là donc deux systèmes d'écriture qui se superposent : dans le texte littéraire le sens des mots est absolument constitué même si le sens général du texte peut être très complexe et incompréhensible pour beaucoup, alors que dans le cas de la musique, soit le sens de ce qui est noté est déjà constitué dans l'oreille des auditeurs et des interprètes, soit il doit être construit. Ces deux systèmes se compléteront et l'on sait pourtant combien les chanteurs sont accusés de «manque de rigueur» par rapport à la « lecture » musicale. Interpréter une musique écrite consiste-t-il à réaliser de manière rigoureuse tous les éléments qui y ont été inscrits par un compositeur, respectant les conventions graphiques et stylistiques d'une époque et d'un lieu donné, ou une sémiotique musicale est-elle possible ? Des compositeurs comme Stravinsky ont pu exprimer leur souhait que leur musique ne soit pas interprétée, mais le plus souvent il existe une attente sous-jacente du compositeur envers l'interprète pour qu'il dépasse la notation solfégique et qu'il accède à la « signifiante » de l'œuvre. Jean-Charles François (2010, p.4) fait l'analyse suivante :

La note (notée) régit les relations entre le compositeur et l'interprète. Elle combine dans cette fonction, de manière imprécise, le concept de représentation acoustique et celui d'instruction à faire une action, un geste produisant un son à un moment particulier. Cette double fonction est une invention admirable justement parce qu'elle ne fait ni l'un, ni l'autre, mais suggère l'un et l'autre. Cela permet d'établir une distance entre les considérations formelles du compositeur et la réalisation sonore de l'interprète. Cela permet à la fois la liberté des compositeurs d'élaborer leur pensée musicale, dans la limite de ce qui peut être représenté, et la liberté des instrumentistes d'interpréter les signes écrits pour articuler les beaux sons, dans la limite du respect des signes de la partition.

À condition que l'interprète prenne ces libertés. Le travail de l'interprète-musicien ne se réduirait-il pas à faire *la meilleure exécution possible* d'une œuvre musicale qui serait quelque peu univoque ? La situation des musiciens professionnels d'orchestres symphoniques, d'orchestres d'harmonie ou autres, implique assez

souvent de jouer des œuvres qu'ils n'aiment pas, ne comprennent pas ou les ennuient. L'exécution en vient souvent à primer sur l'interprétation.

Par ailleurs, l'interprète revendique toujours plus le fait qu'il n'est pas compositeur : il dit n'en avoir ni les compétences ni même le désir, et accepte difficilement qu'un compositeur puisse lui remettre ponctuellement certains aspects de cette fonction, l'accusant de démissionner de son rôle qui doit avant tout être directif.

La division du travail, telle qu'elle fonctionne, a constitué une chaîne de production allant du compositeur au mélomane en passant par l'éditeur, l'organisateur, le chef d'orchestre, l'ensemble des musiciens-interprètes — sans même parler de la production de disques. Cette division du travail a pu fonctionner sur la base du système de signes conventionnels que nous nommons la notation musicale. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle la notation n'évolue que par ajouts, car une remise en cause fondamentale ne semble plus possible. Les compositeurs qui tentent de modifier ou de développer ce système de conventions s'expose à quelques remous qui, entre autres, peuvent être d'origine syndicale. Quand la partition s'adresse à de petits ensembles de musiciens, la liberté du compositeur est plus grande, mais au lieu d'être véritablement éditées, les partitions sont plus économiquement photocopiées (Bastian, 1999, p.72).

#### **1.2.4 Visualiser**

Depuis l'avènement des musiques dites « électroacoustiques » (ou « concrètes », « électroniques », la « techno »,... les dénominations sont aussi mouvantes que les courants et techniques qui les traversent), la musique est produite directement sur ordinateurs et autres machines à partir d'échantillons, de synthétiseur, etc. La musique « s'écrit » directement sur le support qui la mémoriserait et la reproduira. Dans ce contexte, tous les intermédiaires se retrouvent court-circuités et la logique de répartition des tâches s'en trouve disloquée au profit d'autres : le « concepteur/compositeur » est soit dépendant de ses propres compétences techniques et des machines auxquelles il a accès, soit dépendant d'un « technicien » et de son équipement, qui peut jouer dans certains cas un rôle non négligeable « d'interprète » des idées du « concepteur » contraint à adapter ses demandes. Le compositeur/concepteur pourra aller jusqu'à ne pas imaginer à proprement parler des sons, mais seulement des idées musicales, des structures de matières sonores, des matrices, des algorithmes, etc., qui seront ensuite concrétisés par la machine par

l'intermédiaire du technicien ou par un travail de tâtonnement expérimental. On peut écrire de la musique directement à partir d'un clavier ou d'un instrument MIDI. La partition, dans ce cas, peut n'apparaître qu'après coup, comme trace des informations nécessaires pour ses diffusions futures ou comme guide pour qu'un interprète « live » (instrumentiste, vidéaste, lumière...) puisse s'orienter. La partition comporte alors des éléments qui peuvent être très divers, techniques ou musicaux, ces derniers pouvant acquérir un aspect visuel très graphique pour rendre compte de phénomènes sonores complexes et pour lesquels les éléments traditionnellement notés de hauteurs et durées ne sont pas nécessairement les plus pertinents. On peut toujours prétendre que tout peut se noter (on verra plus loin en quoi cela n'est pas possible), mais la pléthore de signes nécessaires risque d'anéantir toutes tentatives de lecture.

Un événement musical est maintenant un événement complexe dont le profil dynamique, la texture, la hauteur évoluent dans le temps. [...]. Mais c'est peut être une erreur que de croire que l'enregistrement sur bande magnétique ou disque est suffisant pour se saisir de l'objet musical : pour comprendre un discours, il faut en démêler les traits distinctifs (Bastian, 1999, p.73).

Les technologies de l'acoustique avec les spectrogrammes, les sonagrammes, allant jusqu'à des représentations 3D, ont bien évidemment influencé l'imaginaire de la visualisation sonore et contribué à envisager d'autres modes de représentation de la musique. Des outils comme L'UPIC de Xenakis permettent d'entrer des données musicales directement sous forme de graphiques.

### **1.2.5 Jouer**

On retrouve cette notion de *jouer* pour la musique entre autres en Anglais (to play) et en allemand (spielen) même si des langues à racines proches du latin lui ont préféré un mot plus lié au geste produisant le toc-toc primitif<sup>8</sup> de l'activité musicale (en italien (*toccare*), en espagnol, catalan et portugais (*tocar*), et en roumain (*toca*)). A moins que ce ne soit un glissement du sens de *touché* jusqu'à *contact* : celui qui produirait la musique entrerait en *contact*, *toucherait* le cœur de celui qui l'écoute ?

---

<sup>8</sup> Dans la définition de *toucher* dans le Larousse (édition 2013), on trouve en effet que ce mot latin *toccare* viendrait du latin populaire, et qui signifierait « heurter, frapper », en relation avec l'onomatopée « tok » évoquant le bruit de deux objets qui s'entrechoquent.



Or la notion de jeu (*jocus*) contient bien en elle-même l'idée d'une activité qui « avait surtout le sens de " plaisanterie (en paroles) ". Le mot *jeu* a pris tous les emplois plus généraux du latin *ludus* (" amusement, divertissement "). [...] Au XIIIème siècle, jeu était même synonyme d'acte amoureux » (Walter, 2000). On note par ailleurs que le latin médiéval *organizare* signifiait « jouer d'un instrument de musique ». Or l'activité ludique s'organise autour de règles, d'une organisation connue et reconnue par ses divers participants, et se souciant peu que ces règles soient acceptées au-delà de ce cercle restreint. Ces règles peuvent être orales ou écrites intégralement ou partiellement.

C'est là qu'on retrouve une des raisons d'être de la partition (et des partitions graphiques en particulier), qui, moins qu'un mode opératoire, va inviter à définir les règles d'un jeu, communes à l'ensemble de ses interprètes. Toute partition, par son incomplétude, permet un jeu à l'interprète qui s'en empare. À partir de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des partitions qui utilisent la notion de jeux sont apparues chez certains compositeurs<sup>9</sup>, ainsi que fréquemment au niveau d'activités pédagogiques permettant à des groupes de développer une activité de « jeu musical organisé ». Leur notation faisant appel à des procédés non répertoriés et souvent difficilement généralisable pour être trop spécifiques ; ces partitions ne sont souvent parlantes qu'aux participants qui les ont mises en pratique pour être liées très fortement au contexte dans lequel elles ont été élaborées. Dans ces conditions, liées à un groupe spécifique à un moment donné de son exploration musicale, elles sont souvent difficilement réutilisables par d'autres, mais permettent une production musicale décomplexée de ses attributs techniques, ces derniers étant trop souvent considérés comme un préalable à toute production musicale.

Elles ne servent donc pas à transmettre ni à mémoriser quelque chose qui n'a par essence qu'une réalité mouvante. *Search and Reflect* (Stevens, 1985) *Les Soundpainting Workbook* (Thompson, 2006), les *Jeux vocaux* de Guy Reibel (1984) et bien d'autres livres pratiques de ce genre sont en quelque sorte des partitions de jeux.

---

<sup>9</sup> Comme on en trouve chez Stockhausen (Sieben Tage), Cornelius Cardew, Henri Pousseur, Xenakis, Globokar, Kagel (Sonant), entre autres.

### 1.2.6 Exprimer

Les partitions graphiques non-procédurales<sup>10</sup> qui nous occupent, et avec elles quelques autres comme les « Textkomposition » (du type de ce que Stockhausen qualifia de « Intuitive Musik »), ne rentrent finalement dans aucune des fonctions précédemment évoquées :

- a. elles ne servent pas à *mémoriser* une musique déjà pratiquée ou pré-composée puisque leur but est au contraire de stimuler l'invention de l'interprète.
- b. Elles ne servent pas au *compositeur* pour qu'il organise au préalable les sons et les structures sonores puisqu'aucun système notationnel<sup>11</sup> n'y opère, et par conséquent la notion même d'*interprète* en dépendance de la notation inscrite par le compositeur s'évanouit. En effet, personne ne pourra blâmer l'interprète de ne pas faire ce que le compositeur a écrit.
- c. Il ne s'agit pas non plus de donner une correspondance *visuelle* à des sons préexistants dans un imaginaire commun, puisque c'est dans le sens contraire que cela se pose.
- d. Enfin, nous avons vu que pour qu'il y ait jeu, il fallait des règles communes entre les divers participants, et là, autant pour les graphismes que pour les textes, ces partitions ont avant tout un contenu artistique ou poétique, fonctionnent par allusion et suggestion, et ne sont pas accompagnées des règles, du mode d'emploi ou d'instructions d'exécutions directives.

On comprend mieux ainsi la spécificité des partitions graphiques par rapport à d'autres systèmes d'écriture musicale. Daniel Charles (préface dans Miereanu, 1995, §2, p.12) relève d'ailleurs

la relative infirmité des systèmes graphiques linéaires qui n'arrivent à transmettre, en un seul instant perceptif, que les coordonnées d'un seul son ou signe, tandis que les représentations graphiques multilinéaires ou « spatiales » (au sens de la sémiologie graphique de Jacques Bertin) donnent immédiatement accès aux relations entre trois variables ».

De plus, il fait remarquer que les systèmes de la graphie traditionnelle et nombre d'autres types de notations nouvelles n'envisagent que le résultat à obtenir ; avec Costin Miereanu, il postule que ce qu'ils qualifient de « voie zéro de l'écriture » des

---

<sup>10</sup> Pour une définition commentée détaillée, voir section 2.1, p. 47

<sup>11</sup> Pour une définition du système notationnelle, voir section 1.4.1, p. 22

« Textkomposition » (et dans lesquelles nous pouvons, selon nous, inclure les partitions graphiques) consiste principalement à « promouvoir une méthodologie « expérimentale », au terme de laquelle une écriture « corporelle » d'action vise un *procès* plutôt qu'un objet temporel fini » (Charles, préface dans Miereanu, 1995, 2, p.12). Ceci a pour conséquence une rupture par rapport au rôle figé dévolu aussi bien au compositeur qu'à l'interprète et même au public. À la suite de Mireille Buydens, nous nous interrogerons : « Si la figure tracée se voit douée d'une signification, n'est-elle pas de ce fait même cristallisée, arrimée dans le message qu'elle est censée avoir exprimé ? La signifiante est une façon d'éterniser, de transformer le précaire en signe conservable » (citée par Charles, préface dans Miereanu, 1995, §3, p.14).

### **1.3 Composer aujourd'hui : quel support choisir pour communiquer.**

On le constate déjà, le rapport qu'entretiennent les différents acteurs dans la chaîne de production sonore entre eux et la partition n'est ni anodin, ni un long fleuve tranquille : la recherche d'une autre écriture a pour conséquence une remise en question totale à la fois du statut du musicien (celui du compositeur par rapport à celui de l'interprète, parfois confondu, parfois furieusement dissocié) et du public, des circuits de diffusion et de production, de la lutherie, des salles, de la formation des musiciens et de l'éducation musicale en général, des politiques culturelles, etc., et bien entendu de la nature du contenu musical lui-même, de ce qui est reconnu comme musical ou non. Déjà en 1961, Cornelius Cardew (1961, p.21) posait le problème en ces termes :

The notation of music is a creative (or synthetic) activity, not to be confused with logical notation. Notation and composition determine each other. Differentiate between creating a language in order to say something and evolving a language in which you can say anything. A musical notation is a language which determines what you can say, what you want to say determines your language. As a composer you have both aspects in your hand, but when you come to open your hand you find only one thing and it is not divisible.

Autrement dit, les compositeurs se retrouvent devant des choix qui les laissent souvent perplexes entre les extrêmes d'un maximum de directivité à une présentation

« subjective » (ou soi-disant telle) sans prescription précise, en passant par les divers degrés d'une relative conformité aux traditions et l'espoir qu'ils seront compris au-delà de l'écrit. Le compositeur doit-il être un donneur d'ordres, un génie aux compétences techniques et à la sensibilité inégalable, celui qui « entend » une musique intérieure et qui est capable de la retranscrire ? Ou au contraire un genre de « gourou » qui ouvre une voie et qui laisse agir les autres, un initiateur, un créateur de concepts, quelqu'un qui s'efface pour ne laisser place qu'au son ?

Le compositeur se trouve aujourd'hui dans une position où il a le choix entre plusieurs solutions, chacune d'entre elles n'étant pas exclusive des autres. Ces solutions vont définir des points dans un continuum de solutions personnelles et renouvelées au cas par cas si nécessaire, chacun pouvant passer de manière fluide des unes aux autres. Elles vont d'une recherche de contrôle le plus directif des gestes et des sons produits à l'absence totale d'indication d'action ou de prescriptions sonores. Voici quelques points de repère dans ce continuum:

- a. *Continuer à utiliser la notation standard au point où elle en est de ses conventions, lui additionnant des éléments personnels au fur et à mesure des nécessités, tout en acceptant (ou souhaitant) une interprétation plus ou moins « déformante » de cette notation.*

C'est ce que fait la plus grande partie des compositeurs avec plus ou moins d'exigences dans la « rigueur » d'application des symboles, indiquant des doigtés spéciaux, une surabondance de dynamiques et d'articulations, d'indications métronomiques et de variation de tempo (contrôle du rubato ?), notations de micro-intervalles, graphismes subjectifs décrivant l'évolution d'un timbre, d'un vibrato, etc.).

Si l'époque baroque a connu une certaine uniformisation de la notation, due à une standardisation de la partition orchestrale, très rapidement, avec les mouvements *Empfindsamer Stil* et *Sturm und Drang*, les compositeurs ont bien compris que la communication d'expressions émotionnelles devait dépasser le cadre de l'écriture solfégique assortie de quelques indications de *tempo/caractère* en italien. Il fallut additionner aux symboles du solfège des symboles auxiliaires techniques (tels que coups d'archets ou doigtés), mais aussi des signes d'articulations et de dynamiques

diversifiés, des mots d'expressions plus spécifiques. La notation standard devenait toujours plus un système pluriel :

Tantôt elle décrit le résultat à obtenir : la hauteur, la durée, l'intensité ; tantôt elle note une action à effectuer : appuyer sur la pédale, avec sourdine ; tantôt elle est simplement sémantique : *con fuoco*, un peu lointain. Toutes ces notations coexistent [...] [et ont] atteint un optimum ergonomique au service de l'esthétique qui a prévalu jusqu'à env. 1950. (Bastian, 1999, p.76)

Les techniques instrumentales se détachent de l'esthétique traditionnelle qui favorisa la reproductibilité. Une nouvelle esthétique s'installe depuis l'avènement du jazz : cette nouvelle esthétique joue sur les inflexions d'intensité, de hauteur, de timbre et de texture du son. La notation musicale occidentale n'est apte à noter l'articulation du jazz que selon un ensemble de conventions qui ne sont pas consignées dans les partitions. L'esthétique de l'articulation toutefois ne se limite plus au jazz. Les signes de notations nouvelles additionnées ne font pas toujours appel à des normes reconnues et une même technique instrumentale (le slap, par exemple) pourra faire l'objet de diverses notations sans qu'aucune ne s'impose vraiment. Ces notations font l'objet d'une notice (parfois très succincte, parfois plus longue que ce qui est noté proprement au niveau musical) accompagnant la partition, et peuvent concerner aussi bien des données techniques sur l'instrument, des types de sons à obtenir, que des modes de jeu, des attitudes, etc. Certains compositeurs vont jusqu'à réutiliser des éléments pour signifier autre chose que ce pour quoi ils étaient traditionnellement utilisés. Parmi ceux-ci, par exemple, la notation des altérations dièses et bémols (*#*, *b*) devenant surabondante dans l'écriture sérielle et toujours connotée « musique tonale », un compositeur comme Henri Pousseur a expérimenté l'option d'indiquer les notes bémolisées au moyen de notes « blanches ». Celles-ci n'indiquent plus, dans ce cas, une durée, mais une altération de la hauteur qui perd ainsi, par le graphisme, une partie de sa fonction tonale : « l'orthographe » de la fonction mélodique de la note ayant disparue, l'interprète perdait ainsi sa *tendance naturelle* à appliquer un type de phrasé lié à la musique tonale, avec ses appuis et ses résolutions. Mais, sa solution, en réglant ce problème, en a créé d'autres plus gênants encore dans le domaine de la notation rythmique : les musiciens, inconsciemment, avaient tendance à allonger les notes blanches par rapport aux noires.

b. *Ecrire une surabondance de signes pour tenter de cerner le son et son évolution dans le temps, au risque de devenir illisible.*

Il existe divers exemples de compositeurs récents, tel Brian Ferneyhough, qui écrivent des passages d'une complexité extrême avec la volonté de contrôler, entre autre, la complexité du timbre et de ses nombreuses particules, ainsi que le temps (la durée et le moment exact de l'apparition des événements). La surmultiplication des signes rendra quasi impossible une assimilation synthétique et oblige ainsi l'œil à circuler constamment d'une information à l'autre. On peut soupçonner que ce soit un moyen que se donne le compositeur d'empêcher ainsi l'interprète non seulement de rentrer dans quelque routine que ce soit mais aussi, selon Bosseur (1992, p.12) «d'orienter ainsi l'interprétation dans le sens d'une transcendance, le musicien devant mettre entre parenthèse son ego pour se perdre dans la complexité labyrinthique des prescriptions et tendre, comme le précise le compositeur dans l'introduction de *Cassandra's Dream Song* pour flûte, à reproduire le plus grand nombre de détails des notations fixées ». Selon nous, une telle complexité pourrait être également un recours que les compositeurs utilisent pour sélectionner leurs interprètes dans une élite, puisque seulement des instrumentistes d'un très haut niveau de technique instrumentale et de solfège peuvent se lancer dans l'apprentissage de telles pièces.

c. *Représenter la matière sonore de manière non conventionnelle, combinant diverses formes d'appréhension de figuration musicale (graphiques, textuelles<sup>12</sup>, notation standard,...).*

Ce n'est donc pas seulement d'une augmentation de prescriptions qu'il s'agit pour plus de contrôle de la part du compositeur, mais bien que celui-ci définisse d'autres types d'attitude de l'interprète vis-à-vis de la partition, lui laissant des parts d'initiatives plus ou moins grandes, stimulant son imagination de plusieurs manières, tentant de l'arracher à ses automatismes de techniques instrumentales, de lecture ou d'analyse

---

<sup>12</sup> Dans cette deuxième catégorie, un exemple intéressant est *Ludwig van* de Mauricio Kagel où il photographie des partitions de Beethoven collées sur des objets ce qui donne des contrastes entre notes bien définies et notes floues. Ces contrastes peuvent être réalisés subjectivement, ce qui impliquera des résultats sonores très différents selon les instruments ou individus.

d'un texte musical, comme nous trouvons par exemple dans certaines partitions de Vinko Globokar (*Dédoublement, Par une forêt de symboles*), Stockhausen (*Helikopter-Streichquartett*), Christopher Bochmann (*Gestures*).

On trouve aussi des œuvres dites « ouvertes », comme définies par Umberto Eco (1965), pour lesquelles les compositeurs ont laissé la possibilité de plusieurs réalisations (quelquefois un nombre immense...) d'une même œuvre. Est offert à l'interprète un espace d'intervention et d'appropriation plus large. Au moyen d'une écriture plus schématique, de parcours à choisir, de propositions de cellules musicales à agencer entre elles, de dispositions graphiques des cellules sonores invitant l'œil à parcourir l'espace de la feuille de manière « aléatoire » ou dirigée (par des flèches, des schémas,...) le compositeur invite l'interprète à entrer plus intimement dans le processus de réalisation et la conscience de la forme en jouant sur diverses composantes (voir le *Klavierstück IX* de Stockhausen ou la *3<sup>e</sup> sonate* ou les *Domaines* de Boulez, entre autres). En réalité, la liberté laissée aux interprètes est, dans ces dernières, un élément bien illusoire car, malgré la surabondance de « versions » disponibles ou les remises en questions de tous les paramètres à chaque exécution, ceux-ci n'ont pas de conséquence fondamentale sur l'intégrité de la pièce dont le compositeur reste ainsi maître. D'autres types de notations ont cherché à définir un système temporel qui ne fonctionne plus au travers d'une alternance entre des temps forts et des temps faibles ; dans la notation proportionnelle, l'indication des durées est référencée non plus par rapport à un tempo mais, par exemple, par une durée exprimée en secondes, ou placée sur un axe temporel à des endroits qui indiquent ainsi à l'exécutant le moment relatif des divers événements. C'est le cas chez Luciano Berio dans sa *Sequenza* pour voix.

*d. Baser son travail sur le son et lui donner une correspondance visuelle a posteriori*

Une grande partie de la musique actuelle est directement produite avec les outils de l'électroacoustique. La composition d'œuvres mixtes mêlant des dispositifs électroacoustiques et instruments acoustiques, a obligé les compositeurs à créer des repères visuels pour que l'instrumentiste puisse « suivre » en temps réel des sons préenregistrés pour lesquels aucune notation standard n'était utilisable : les durées

n'étant bien souvent plus faites de temps divisés en intervalles réguliers ou proportionnés les uns par rapport aux autres, les hauteurs étant souvent faites d'un mélange complexe de sons, ou elles peuvent être totalement indéterminées, la partie suivie par l'instrumentiste acoustique est couplée avec une partie graphique, cette dernière ne faisant appel dans la plupart des cas à aucune nomenclature. Le compositeur part du principe que voir les graphismes écrits suffit pour que l'instrumentiste se repère, ce qui est le cas dans la plupart des partitions ainsi dessinées. Franchir le pas du sens inverse, du visuel au sonore, ne devrait-il pas poser de problèmes ?

Dans un autre domaine, on trouve des partitions comme celles pour piano préparé de Cage pour lesquelles la notation n'a plus rien à voir avec les sons qui seront effectivement émis. La notation sert à l'exécution, mais il est très difficile de se baser sur elle pour une écoute intérieure préalable, puisque tant les timbres que les durées, les dynamiques, les hauteurs sont complètement bouleversés par le traitement de transformation appliqué à chaque touche du piano.

*e. Représenter des processus (textes, diagrammes, équations, ...) plutôt que des résultats.*

Nous avons dans cette catégorie deux espèces de ce qui nous conduit aux confins de ce que l'on peut encore appeler ou non une partition.

D'une part des notations « illisibles », « indéchiffrables », d'une « abstraction » telle que leur présentation n'est pas utilisable par un musicien, certaines productions sorties des machines (ordinateurs ou machines musicales de toutes sortes) peuvent être considérées comme des partitions, même si leur notation est faite de chiffres, de graphes et toutes autres sortes de productions visuelles. À partir d'enregistrements analogiques ou d'enregistrements de type MIDI il est possible d'étudier le discours de manière infiniment précise, au-delà de la propre perception humaine, de faire son analyse et de comprendre sa genèse. Ces données peuvent avoir des fins et des représentations visuelles infiniment diverses. Elles vont du spectrogramme aux langages de programmation informatique spécialisés pour la musique (Max, Pure Data, ...) ou non spécialisé (« Lisp », « C », « Visual Basic », « logo », « C++ »,...), en passant par l'éditeur de piste audio ou MIDI (Cubase, Live,...) ou de programmes graphiques de



création musicale (High C,...) et bien entendu les notateurs (Finale, Sibèlius, MusixTEX, ...) dont les fonctions graphiques sont adaptables à l'infini. L'exploitation des représentations peut avoir un aspect purement indicatif, donner une image globale ou au contraire permettre un traitement extrêmement précis des données ainsi présentées, servir pour des fins artistiques, pédagogiques ou scientifiques, chacun de ces domaines pouvant s'entrecroiser.

À l'opposé, on trouve des partitions de Cage comme *Cartridge music* ou la série des *Variations I-VI*, pour lesquelles les événements musicaux sont définis par l'exécutant lui-même à partir de tirages au sort très méthodiques. Ce sont typiquement des partitions pour lesquelles il ne s'agit plus uniquement de *musique conceptuelle*, c'est-à-dire une partition entièrement calculée au travers d'une procédure systématique, la notation musicale servant uniquement à concrétiser le résultat de ce concept. Car ici, Cage se contente bien de ne noter que la procédure de réalisation d'une version possible, sans qu'on puisse a priori prédire le résultat sonore qu'on obtiendra.

*f. Ne rien écrire du tout.*

Des musiques se créent sans passer par l'écrit. Cette affirmation demande à être précisée : l'écrit d'une musique de tradition orale comme on trouve un exemple dans les chœurs *Kecak* de Bali (Léothaud, 1978) ne laisse pas de place à l'improvisation : « toutes les parties, dont le nombre varie au cours de l'exécution, sont apprises par cœur » (Léothaud, 1996, p.27). C'est le cas de beaucoup d'autres musiques dont la composition s'inscrit dans une durée indéfinie puisqu'elles vont chercher des modèles anciens, mais dont on peut dater l'apparition (début des années 1930 pour l'exemple donné). Des compositeurs également, peuvent ne pas passer par l'écrit. Par exemple, dans le documentaire *écoute*<sup>13</sup>, on voit les György Kurtág, père et fils, dans une séance d'enregistrement, Ils jouent, improvisent, écoutent, commentent, rejouent. Ils sont visiblement dans une démarche de composition basée sur de l'improvisation enregistrée. Dans les deux cas que nous venons de citer, l'un possède sa forme d'écriture au travers de la mémoire des individus, l'autre au travers

---

<sup>13</sup> Voir le Film de Miroslav Sebestik *ECOUTE*, JBA Production/Arte, 2003.

d'une mémoire virtuelle. Dans les deux cas, on passe par une mémoire corporelle : celle du geste qui produit. Il y a bien écriture, dans le sens où une reproduction et une reconnaissance de l'objet sonore ainsi produit sera possible. Mais il sera en même temps en devenir, dans le sens où il se peut que sa forme ne soit fixe qu'à un instant donné. Il en est de même dans les chansons qui sont souvent enregistrées avant d'être écrites et dont les arrangements peuvent être multiples. Ce sont des créations musicales dont les mécanismes sont multiples et polymorphes.

## 1.4 Notions de compréhension de la viabilité de la graphie musicale

### 1.4.1 Analyse des critères définissant une écriture notationnelle selon Goodman

Lorsqu'on lit les commentaires des compositeurs présentant leurs partitions graphiques et justifiant leur démarche, on s'aperçoit que l'adoption d'une telle symbolisation de la musique correspond à des motivations différentes pour chaque compositeur, qui peuvent éventuellement être antagonistes les unes des autres. Les uns parlent de *codification d'une symbolique* (Sauer, 2009, p.206), d'autres *d'écriture grossièrement suggérée* (kyong Mee Choi cité dans Sauer, 2009, p.206), de *diagrammes* (Kerry John Andrews cité dans Sauer, 2009, p.15) de *notation « pictographiquement<sup>14</sup> » notée* (Gary Noland, Sauer, 2009, p.164), etc. Autant de manières de dire qui correspondent à autant de manières de penser cette *dépicition* ayant pour objectif de provoquer un acte musical. Afin de dissiper un certain nombre de malentendus et de clarifier ces termes et ce qu'ils contiennent au-delà même de leur propres définitions littérales, nous nous appuyerons sur les propos de Nelson Goodman.

Dans son livre *Langages de l'art*, Goodman définit l'activité esthétique comme une *activité symbolisante*, l'objectif étant pour lui de construire une théorie générale des symboles. Ces derniers sont justement considérés dans leur sens large puisqu'ils « recouvrent les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles, et bien d'autres choses » (Goodman, 1990, p.27). Nos partitions graphiques sont donc

---

<sup>14</sup> Traduction libre de « pictografically » dans la citation.

bien incluses dans ce que Goodman va considérer comme *symbole*. Mais le premier point sur lequel nous éclairons le travail de Goodman concerne précisément la notation. D'une manière habituelle on considère comme étant une partition ce qui permet à un compositeur de *noter* la musique et à l'interprète de la jouer. Goodman montre que tout ce qui peut être considéré comme notation doit obéir à cinq réquisits : deux réquisits syntaxiques, la disjointure syntaxique et de différenciation syntaxique, et trois réquisits sémantiques, à savoir la non-ambiguïté sémantique, la disjointure sémantique et la différenciation finie sémantique. Nous montrerons que justement les partitions graphiques n'offrent pas les conditions nécessaires pour être considérés comme faisant partie d'une forme notationnelle, il nous faudra reconsidérer cet aspect de la question, et l'interprète devra définitivement envisager un autre type de « lecture » que celui concernant un système notationnel.

#### 1.4.1.1 Les cinq réquisits

Entrons un peu dans le détail des arguments de Goodman sur ce qui fait qu'un système soit notationnel ou non, et passons rapidement en revue ces cinq réquisits en les mettant en regard avec le sujet qui nous occupe.

##### a. *Le réquisit syntaxique de disjointure*

Il s'agit là de la condition qui permet de différencier deux lettres par exemple, mais aussi deux points sur une portée représentant des notes. Je paraphraserai Goodman ainsi : s'il y a confusion entre un « point représentant une note » et un « point permettant d'augmenter la durée de la moitié de la valeur », tous les points seront syntaxiquement équivalents, « de telle sorte que les deux classes-de-points fusionneront en un unique caractère, ou bien autrement le fait d'être co-membres d'une classe de point ne garantira pas l'équivalent syntaxique » (Goodman, 1990, p.170). Goodman souligne que ce réquisit peut paraître artificiel puisque, dans le contexte de l'écriture comme dans le contexte graphique et musical, on pourra souvent « deviner » de quelle sorte de point il s'agit, même si il n'est pas parfaitement formé. Toutefois, « plus fine et plus précise sera la différenciation stipulée entre caractères, plus difficile sera la tâche de déterminer si certaines marques

appartiennent à un caractère ou à un autre » (Goodman, 1990, p.171). Dans la partition *December 1952* de Earl Brown, la différenciation de l'épaisseur des traits est réelle, mais n'est pas facile à décerner à l'œil nu. En supposant un interprète qui souhaiterait prendre ce critère pour faire varier un paramètre musical de son choix, la disjointure sera difficile à établir dans ce cas.

*b. Le réquisit syntaxique de différenciation*

Il stipule que « les caractères soient différenciés de manière finie, c'est-à-dire articulés. Goodman formule ainsi ce réquisit : *pour tout couple de caractères K et K' et pour toute marque m qui n'appartient pas effectivement aux deux, il est théoriquement possible de déterminer soit que m n'appartient pas à K, soit que m n'appartient pas à K'* » (Goodman, 1990, p.173). C'est ce point qui, comme l'explique Goodman, empêche à un système de notation imaginé par Cage<sup>15</sup>, d'être notationnel. *Variation II* de Cage, par exemple, donne six transparents avec des points et des lignes droites parallèles dessinées dessus. En jetant les feuilles par terre, on pourra mesurer des distances entre des points et une droite passant par une des lignes d'un transparent. Les valeurs de ces mesures vont être attribuées à divers paramètres au choix de l'interprète. Goodman (1990, p.227-228) estime que :

sans une stipulation des unités significatives minimales d'angle et de distance, il manque de différenciation syntaxique. Tant qu'aucune limite n'est établie quant à la petitesse de la différence de position qui fait une différence dans le caractère, aucune mesure ne peut jamais déterminer qu'une marque quelconque appartient à un caractère plutôt qu'à n'importe quel autre.

Viennent ensuite les réquisits sémantiques.

*c. Le réquisit sémantique de non-ambiguïté*

Il s'agit ici d'exprimer le fait qu'un point sur la deuxième ligne en clef de sol signifiera toujours un sol et non un sol#, indépendamment de la fréquence réelle à laquelle correspondra effectivement l'exécution de ce signe (instrument transpositeur, questions de diapason, contexte musical, etc.). Le même signe pourra avoir, plus tard dans la partition, pour concordant le sol#, mais il aura fallu avant cela avoir eu une indication soit au niveau de l'armure, soit une altération dans la mesure, ou tout autre

---

<sup>15</sup> Dans la série des « variations », mais que l'on retrouve également dans le concerto pour piano.

règle définie au préalable soit par la tradition, soit par l'auteur de la partition. Quel que soit le cas, l'auteur ne doit pas laisser d'ambiguïté sur le système choisi, sinon, le choix que pourrait faire l'interprète risquerait de ne pas s'avérer être celui désiré par l'auteur. On voit bien là que les partitions graphiques ne remplissent pas ce réquisit puisque chacune des marques inscrites a pour concordant une infinité de sons. Goodman (1990, p.184) précise :

On ne peut garantir le dessein fondamental d'un système notationnel que si le rapport de concordance est invariant. Toute inscription ambiguë est à exclure puisqu'elle entrainera des décisions conflictuelles lorsqu'il s'agira de savoir si quelque objet concorde avec elle. Tout caractère ambigu est à exclure, même si ses inscriptions sont toutes non-ambiguës ; car puisque différentes inscriptions de ce caractère auront des concordants différents, certaines de ces inscriptions qui comptent comme des copies vraies l'une de l'autre auront des classes-de-concordance différentes. Dans l'un et l'autre cas, on ne préservera pas l'identité de l'œuvre dans toute la chaîne de pas qui vont de l'exécution à la partition qui la couvre et de la partition à l'exécution concordante.

*d. Le réquisit sémantique de disjointure*

« Il stipule qu'aucun couple de caractère n'a quelque concordant que ce soit en commun. » (Goodman, 1990, p.187). Prenons par exemple un sol et un sol# ; on ne trouvera pas de fréquence, dans une transposition donnée et indépendamment de l'octave, que l'on pourrait qualifier d'être au choix un sol ou un sol#. Même à considérer des tempéraments inégaux ou une justesse approximative il existe une classe de fréquences qui correspondra à une note déterminée. Au contraire dans une partition graphique, on peut très bien imaginer un interprète « lisant » deux lignes, l'une brisée, l'autre courbe, évoluant dans les mêmes directions ; s'il fait correspondre l'évolution de la hauteur de ces lignes à une évolution de la hauteur des notes, il se peut qu'il joue la même chose pour cette ligne brisée que pour cette ligne courbe.

*e. Le réquisit sémantique de différenciation finie*

Ce dernier réquisit s'énonce ainsi : « pour tout couple de caractères K et K' tels que leurs classes-de-concordance ne sont pas identiques, et pour tout objet h qui ne concorde pas avec les deux, il doit être théoriquement possible de déterminer ou bien que h ne concorde pas avec K, ou bien que h ne concorde pas avec K' » (Goodman, 1990, p.188).

Prenant pour exemple la musique, un peu plus loin, il donne l'exemple des durées pour lesquelles il imagine que l'on poursuive sans fin la série de division des croches, doubles-croches, triples, quadruples, etc. Le réquisit sémantique de différenciation finie serait alors violé. Il imagine que l'on pourrait relier ensemble des quintuples-croches pour faire une noire. Outre le fait de son illisibilité, différencier ainsi une noire d'une autre noire, ou au contraire différencier les deux durées alors qu'elles n'auraient qu'une « septuple » croche de différence, deviendrait impossible, surtout sans référentiel de pulsation ostentatoire<sup>16</sup>. En musique, la limite de la valeur minimum se trouve être, de manière plus ou moins tacite, la quintuple-croche.

Là encore, dans le cas d'une partition graphique, aucune des inscriptions proposées ne permettant pas de déterminer quelque classe-de-concordance que ce soit, puisqu'aucune d'entre elles n'ont un sens défini de manière univoque, le réquisit sémantique de différenciation finie ne peut en aucun cas se vérifier. Goodman (1990, p.191) conclut ainsi son analyse :

Il ne s'agit en aucune façon de simples recommandations pour rendre une notation bonne et utile mais ce sont les traits qui distinguent les systèmes notationnels - bons ou mauvais- des systèmes non-notationnels.(...) Un système est donc notationnel si et seulement si tous les objets qui concordent avec des inscriptions d'un caractère donné appartiennent à la même classe-de-concordance et si nous pouvons théoriquement déterminer que chaque marque appartient à, et que chaque objet concorde avec, les inscriptions d'un plus un caractère particulier.

La notation est donc ce qui va permettre d'établir de manière sûre et durable la relation entre des symboles et une classe d'exécution d'une œuvre. Selon Goodman, c'est bien la partition qui sert de référent indiscutable pour l'identification de l'œuvre et qui permet de déterminer si son langage en est bien un, ainsi que son schéma symbolique. Nous voici arrivés au point limite de la théorie énoncée par Goodman dont il est le premier à dire « qu'on ne s'attend pas à trouver la pureté chimique en dehors du laboratoire » (Goodman, 1990, p.225). Il va donc faire appel au bon sens commun en admettant que ce *référent* qu'est la partition n'est pas, loin s'en faut, un absolu. Si le langage des partitions est « hautement symbolique » concernant le piano, il l'est moins dès qu'il s'agit d'autres instruments aux hauteurs plus « variables ». Par

---

<sup>16</sup> Dans *Clair* de Franco Donatoni, ou *Involutes* de Paul Méfano, toutes deux des pièces pour clarinette seule, on trouve des noires ou des croches triplement pointées. Leur différenciation avec la valeur doublée s'avère ardue.

ailleurs, des indications verbales comme le tempo ne sont pas notationnelles et par conséquent ne sont pas des éléments qui pourraient permettre de définir la classe d'exécution d'une œuvre. Les indications métronomiques le sont, mais là encore, dans quelle mesure la perception permet-elle d'évaluer ce critère comme décisif sur l'identification d'une œuvre ? Goodman admet bien volontiers que « l'usage ordinaire tolère sans aucun doute de laisser échapper quelques fausses notes ». Mais il met en garde sur l'accumulation de déviations admises qui pourraient entraîner par touches successives une non-reconnaissance de l'œuvre. Dans ce sens, nous nous interrogeons sur ce qu'il en est de ces déviations lorsqu'il s'agit, par exemple, de transcriptions, éventuellement faites par leur propres auteurs, ou, dans un autre extrême, de l'identification immédiate que fait un enfant de *l'hymne à la joie* de Beethoven joué à la flûte à bec... Nous verrons que la notion d'œuvre doit être mise en question dans son caractère absolu.

Nous voici donc fixés sur le fait qu'une partition graphique ne puisse être considérée comme système notationnel. Toute tentative de forcer la main en ce sens serait vouée à l'échec et n'aboutirait qu'à un non-sens de logique. Quoi qu'il en soit, on comprend que, dans une partition graphique, l'association des diverses marques ne puisse pas constituer en elle-même son propre langage, à moins que celui-ci soit au préalable explicité par l'auteur. Là encore, l'analyse de Goodman nous renseigne de manière claire :

Un langage, notationnel ou non, satisfait ou moins les deux premiers : les réquisits syntaxiques de disjointure et de différenciation. Les langages ordinaires violent habituellement les réquisits restant, qui sont sémantiques. Les systèmes non linguistiques diffèrent des langages, la dépicition de la description, le représentationnel du verbal, les peintures des poèmes, fondamentalement par le manque de différenciation – de fait par la densité (et l'absence totale de différenciation qui en découle) – dans les schémas symboliques.

Nous vérifions ainsi que les partitions graphiques sont bien un système non descriptif car quelles que soient les inscriptions, même si elles font référence à la notation musicale standard comme, par exemple, ce qu'on pourrait identifier à des croches, leur disposition est telle qu'elles perdent toute valeur de signification temporelle, et

même toute fonction proprement signifiante, et retrouvent au contraire des qualités proprement graphiques. Goodman poursuit d'ailleurs son commentaire ainsi :

Rien n'est intrinsèquement une représentation ; avoir un statut de représentation est relatif à un système symbolique. Une image dans un système peut être une description dans un autre ; qu'un symbole qui dénote soit représentationnel dépend non pas de sa ressemblance avec ce qu'il dénote mais de ses rapports avec d'autres symboles dans un système donné. Un schéma n'est représentationnel qu'autant qu'il est dense ; et un symbole est une représentation seulement s'il appartient à un schéma dense d'un bout à l'autre ou à une partie dense d'un schéma partiellement dense. Un tel symbole peut être une représentation même s'il ne dénote rien du tout (Goodman, 1990, p.270).

Il nous faut donc maintenant tenter de comprendre en quoi des marques qui pourraient, dans un système de notation musicale standard par exemple, avoir valeur de caractère de notation, perdent tout ou une partie de leur statut sémantique au risque de se retrouver au même niveau qu'une marque quelconque dépourvue de statut syntaxique (une clef de fa peut n'être qu'une espèce de boucle avec deux points à côté); comprendre également en quoi le langage d'une partition graphique va-t-il plus se rapprocher de celui de l'image, qui sera lue en tant que telle et constituera dans sa globalité un caractère.

Mais avant cela, il nous aura fallu bien comprendre les enjeux propres à un certain nombre d'idées préconçues sur les fonctions symboliques, à savoir la *représentation* et la *description/dépiation* d'une part, *l'expression* et *l'exemplification* d'autre part, que Goodman analyse non seulement en eux-mêmes, mais surtout les uns en connexion avec les autres. On verra, surtout en ce qui concerne la représentation, qu'il sera très difficile de parvenir à lui trouver une définition qui n'empiète pas sur une partie des autres fonctions symboliques, en particulier de l'expression.

#### 1.4.1.2 La représentation.

Elle est prise, comme le souligne Jacques Morizot (dans Goodman, 1990, p.17), « dans son sens iconique ordinaire et dans sa fonction plus générale de duplication symbolique du monde ». Il est très instructif de suivre la construction du raisonnement de Goodman par rapport au sujet qui nous occupe, car celui-ci va déconstruire l'idée



que la représentation puisse avoir un caractère absolu d'objectivité. Le fait de représenter une image-d'homme peut vouloir représenter bien d'autres choses qu'un homme, selon le contexte à la fois dans lequel s'insère cette représentation, l'intention de celui qui l'a représentée, ainsi que de la perception qu'en a celui qui la voit. Il souligne également le fait que la représentation n'exige en aucun cas la ressemblance puisque « presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre » (Goodman, 1990, p.35). Pour représenter un objet, une image doit être un symbole, faire référence à ce symbole, mais celui-ci n'a pas besoin de ressembler à ce qu'il se réfère ; d'ailleurs, la ressemblance entre un symbole et un objet ne suffit pas à le représenter. Il y a nécessité d'un référent concret pour représenter. Mais ce référent peut-être un objet totalement imaginaire, fictif ou appartenant à une catégorie générique dont le représenté n'est qu'un exemple. Par exemple, une image doit montrer quelque chose qui ressemble à un cheval pour le représenter. Par contre, une autre image pourra rien à avoir en commun avec un cheval pour être « la représentation d'un cheval ». C'est une décision qui est indépendante de l'objet lui-même. Par contre, il faut souligner le fait que rien

ne fournit le moindre argument à des manifestes qui proclameraient que la représentation est un réquisit indispensable à l'art ou qu'elle lui est une barrière insurmontable, ou bien que l'expression sans la représentation est l'expression la plus haute de l'esprit humain, ou bien que la représentation, et pareillement l'expression, corrompent l'exemplification, et ainsi de suite. Blâmer ou révéler la représentation, exalter ou exécrer l'expression, voir dans l'exemplification l'essence de la pauvreté ou de la pureté, cela doit se faire sur d'autres bases (Goodman, 1990, p.124).

Cela confirme l'idée qu'une partition graphique ne passe pas plus spécifiquement par le concret que par l'abstraction ; ça ne peut-être en aucun cas ce critère qui permette de mesurer son efficacité à provoquer une activité esthétique. C'est avant tout l'*invention* qui va donner une efficacité particulière à la représentation, la dépeintion ou la description grâce à l'imagination que l'artiste ira développer dans les moyens et la production de rapports nouveaux et significatifs. Goodman ira même jusqu'au postulat suivant: « la représentation et la description efficaces réclament l'invention. Elles sont créatrices. [...] Que la nature imite l'art est une maxime trop timide. La nature est un produit de l'art et du discours » (Goodman, 1990, p.58). Lorsqu'il parle du *réalisme* d'une image, il explique que ce réalisme n'est en réalité qu'affaire *d'habitude* car « le

degré de correction de l'image dans ce système dépend de la précision de l'information qu'on obtient à propos de l'objet en lisant l'image *conformément à ce système* » (Goodman, 1990, p.63). C'est un des points importants de cette analyse de la représentation que de montrer que celle-ci n'a rien à voir avec l'*imitation* en ce sens qu'il n'existe aucun modèle unique ou universel. Tout est question de sa propre expérience, car on ne sent qu'au travers de ses propres perceptions.

#### 1.4.1.3 L'expression

Différencier l'expression de la représentation n'est pas chose aisée, puisqu'elles seraient des modes de symbolisation, « des espèces de dénotation qui se distingueraient seulement par le caractère concret ou abstrait de ce qui est dénoté » (Goodman, 1990, p.84). L'expression d'une émotion ou de toute autre chose (d'une idée, d'un concept) semble une manifestation fondamentalement instable des propriétés figurées par l'objet. Car si les émotions ont une certaine constance dans le vécu humain (la peur, la joie, la tendresse, la tristesse, l'indignation), les idées changent, évoluent et tout ce qui y est rattaché change aussi ; et c'est heureux car, comme le dit Marcel Duchamp<sup>17</sup> en forme d'un de ses fameux aphorismes, « la répétition est le contraire du renouvellement, donc c'est une forme de mort ». Que l'expression change, cela signifie que ce qui imposait le respect à une époque, peut faire rire à une autre. Dans tous ces cas, la représentation est la même, ce qui est exprimé change du tout au tout en fonction du récepteur. Là encore, l'expression n'a en aucune mesure un caractère absolu ; elle ne trouve pas son origine dans l'objet ou la manifestation de l'intention qui la porte, mais bien dans la perception et la sensibilité aux métaphores que veut bien (et peut) reconnaître celui qui la reçoit. Ce que Goodman (1990, p.116) explique ainsi :

Ce qui est exprimé est métaphoriquement exemplifié. Ce qui exprime la tristesse est métaphoriquement triste. Et ce qui est métaphoriquement triste est véritablement mais non littéralement triste, c'est-à-dire relève d'une application transférée d'une étiquette coextensive à « triste ».

---

<sup>17</sup>Dans le document vidéo « jeu d'échec avec Marcel Duchamp » (1963).

[http://www.ubu.com/film/duchamp\\_chess.html](http://www.ubu.com/film/duchamp_chess.html)

Autrement dit, si on ressent une expression de liberté à la vue d'une image de cheval dans un pré, on dira que l'image possède la propriété d'exprimer la liberté, mais il n'est pas nécessaire que celui qui a pris la photo éprouve ce sentiment ou ait voulu le transmettre.

Mais il s'agit d'une propriété acquise. Ce ne sont pas les traits familiers par lesquels les objets et les événements qui servent de symboles sont classés littéralement, mais des connotations métaphoriques. Les images expriment des sons ou des sentiments de préférence à des couleurs. Et le transfert métaphorique que comporte l'expression a généralement pour origine un règne extérieur ou y transite plutôt qu'il n'est le transfert intérieur que réalisent l'hyperbole, les litotes ou l'ironie. Une image prétentieuse n'exprime pas la modestie qu'on peut lui attribuer dans un sens sarcastique (Goodman, 1990, p.116).

Serait-ce à dire que les partitions graphiques permettraient un mode d'expression moins susceptible de tomber en désuétude dû à sa propension à susciter un renouvellement incessant de ses métaphores ? Serait-ce une « structure expressive » d'ordre supérieur qui irait au-delà du temps et de l'espace, au-delà de l'ordre imposé et verrouillé par les formes de notations procédurales<sup>18</sup> ? Mais ne nous hâtons pas de créer un passage direct entre des formes d'*expressions* (justement !) qui n'ont rien en commun car, pour reprendre ce que dit Goodman, « De manière générale, un symbole d'une espèce donnée - picturale, musicale, verbale, etc. - exprime seulement les propriétés qu'il exemplifie métaphoriquement à titre de symbole de cette espèce » (Goodman, 1990, p.117). Ce qu'il éclaire au travers de cette idée est justement la confusion qui existe au sein même de ce que le sens commun attribue à l'*expression* qui se trouve trop souvent indifférenciée de l'*exemplification* ou du fait de *nommer une propriété*. En paraphrasant Goodman sur ce qu'il dit à propos des mots, on peut dire qu'une image peut exprimer :

- La vision, le ressenti ou le projet de l'auteur ;
- L'effet sur le spectateur ;
- Les propriétés que possède une image ;
- Ce qui est dépeint.

« Dépeindre une personne comme triste, ou comme exprimant la tristesse, ce n'est pas nécessairement exprimer la tristesse et il s'en faut

---

<sup>18</sup> Pour un commentaire sur cette expression, voir section 2.1.3.

que toute description (ou image)-de-personne-exprimant-la-tristesse soit elle-même triste. Une page peut même exemplifier ou exprimer sans décrire ni représenter, et même sans être du tout une description ou une représentation - comme cela se rencontre dans certaines pages de James Joyce et dans certains dessins de Kandinsky. » (Goodman, 1990, p.122).

Cette confusion vient probablement du fait que représentation, expression, exemplification et description sont des « modes de symbolisation intimement connexes » (Goodman, 1990, p.122). Plus loin, il précise :

Exemplifier ou exprimer, c'est exhiber plutôt que dépeindre ou décrire. (...) Bien qu'une propriété exprimée doive être constante par rapport à certaines propriétés littérales, il n'est pas nécessaire qu'elle coïncide en extension avec une description littérale aisée ou familière. Trouver une disjonction de conjonctions de propriétés littérales ordinaires d'images qui soit, même approximativement, équivalente à la tristesse métaphorique nous donnerait bien du souci (Goodman, 1990, p.123).

L'analyse menée par Goodman nous permet de mettre à jour la grande perméabilité des divers modes de symbolisation et ce qui fait que le passage d'un mode d'expression à l'autre via la métaphore n'est pas dénué de fondements même hors d'un système notationnel. Son instabilité permanente rend cependant impossible quelque prétention à une systématisation ou même à son étude car le sujet échappera au fur et à mesure qu'il sera découvert, d'où son caractère « pieusement occulte » ou « irrémédiablement obscur ».

Dans cette étude, nous ne nous intéressons finalement qu'au passage de l'expression dans le sens *objet graphique* -> *objet sonore*<sup>19</sup>. Aventurons-nous encore une fois à paraphraser Goodman et disons que :

Si un (ou des) objet(s) sonore(s) exprime(nt) une partition graphique, alors

- 1) cet objet sonore est dénoté par la partition graphique ;
- 2) cette dénotation est métaphorique ;
- 3) Cet objet sonore fait référence à la partition graphique.

Poser ceci de cette manière peut choquer dans un premier temps, mais nous verrons qu'en précisant le contenu de ces termes plus avant, nous retrouverons l'équilibre de cet enchaînement. Pour l'heure, précisons juste que cette analyse ne nous renvoie pas

---

<sup>19</sup> Comme nous le verrons plus loin, Siron (2002, p. 303) définit l'expression *objet sonore* introduite par Schaeffer comme un « phénomène sonore perçu globalement comme ayant une cohérence dans le temps ».

du tout au contenu de ce qui est exprimé ni de comment les relations se font entre systèmes symboliques. Il n'a été question ici que d'établir un lien possible entre une expression artistique et une autre, même si ce lien est instable. Dans le cas qui nous occupe du passage du schéma imagé (expression-imagée ou exemplification-imagée) à l'objet sonore, il est manifeste que, « les symboles du schéma imagé étant eux-mêmes relativement saturés<sup>20</sup> » (Goodman, 1990, p.273) et l'objet sonore non appréhendable autrement que par lui-même, il n'existe pas en soit d'éléments qui puissent opérer une translation directe de l'un vers l'autre. Par contre, dans le cas déjà mentionné de représentations graphiques de sons d'une partition de musique électroacoustique, on comprend que cette représentation puisse fonctionner :

L'exemplification imagée, de même que la représentation, diffère du système symbolique comparable du thermomètre en ce qu'elle est beaucoup moins étroitement bornée. Des images peuvent exemplifier la couleur, des formes, des sonorités, des sentiments, etc., et la comparaison la plus fidèle serait avec une jauge compliquée et inconstante, ou avec une batterie de jauges (Goodman, 1990, p.278).

Dans ce type de représentation pour les partitions de musique électroacoustique, l'objectif consiste à exemplifier l'expression d'un son qui sera suffisant à sa reconnaissance. Il y a donc une restriction relative à bien des aspects constitutifs du son. De plus, une partie seulement de l'aspect des symboles représentés exemplifieront l'objet sonore sans que cela le remette en cause. Par exemple, un graphisme, qu'il soit rouge ou noir, peut exemplifier de la même façon un objet sonore. Ce sont des systèmes d'exemplification étroits qui pourtant, dans un autre contexte, pourraient être considérés comme des images à part entière. Goodman (1990, p.278) conclut donc ainsi :

Voir quelle propriété une image exemplifie ou exprime ressemble à l'acte d'appliquer un mètre non gradué, mais dire ce que l'image exemplifie consiste à ajuster les mots adéquats pris dans un langage syntaxiquement illimité et sémantiquement dense.

Cette réflexion nous semble ouvrir une voie essentielle pour ce qui concerne la manière d'envisager la mise en œuvre pratique de l'interprétation des partitions

---

<sup>20</sup> la saturation se distingue à la fois de la généralité d'un symbole et de l'illimitude d'un schéma, et elle est de fait entièrement indépendante à la fois de ce qu'un symbole dénote et du nombre de symboles dans un schéma (Goodman, 1990, p.311, note 2).

graphiques non-procédurales. Nous y reviendrons dans les chapitres suivants. Pour maintenant, faisons le point : utiliser la partition graphique comme symbole qui générerait une expression sonore nous introduirait dans un de ces systèmes « qui possèdent un schéma symbolique dense et un ensemble illimité ou dense de classes-de-références » (Goodman, 1990, p.279). L'ajustement de l'un à l'autre serait infini et l'on devrait faire preuve d'une sensibilité maximale. De plus, ce qu'une partition exemplifie ou exprime dépend non seulement de ses propriétés, mais aussi des propriétés qu'elle symbolise.

#### **1.4.2 L'immédiateté changeante du timbre**

Si l'on s'en tient à l'idée que le timbre est un des quatre paramètres du son, non dissociables mais analysables indépendamment les uns des autres physiquement, il est intéressant de constater qu'au niveau de la notation musicale, le timbre a été, pendant longtemps, seulement lié à l'instrument, relié lui-même à sa portée. Jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, autant est-il encore possible de trouver une écriture très approximative des dynamiques et de leurs variations, autant les indications de timbre sont soit induites dans l'écriture, soit réduites à des demandes de modes de jeux globaux (sourdine, bouché, changement de registre pour les claviers, etc.), mais sans qu'il y ait de véritable notation de l'évolution du son au cours de sa durée. Il n'y a qu'à voir comment la transcription, l'orchestration, la réduction pour piano étaient des pratiques courantes qui ne portaient en rien préjudice à l'identité des œuvres, voir renouvelaient et renforçaient leur présence. Il était probablement inimaginable pour Bach et ses contemporains qu'un jour quelqu'un puisse faire une « orchestration » de son *Ricercare* comme l'a faite Webern, sans la continuité mélodique *soutenue* par un instrument ou par un groupe homogène d'instruments. Si aujourd'hui nombre d'œuvres ne pourraient souffrir de transcription sans une altération de leur nature intrinsèque, il existe toujours nombre de compositeurs qui réutilisent/recyclent dans divers contextes instrumentaux leurs propres matériaux ; il est toujours intéressant de constater en quoi cela affecte ou non l'idée musicale originelle en question.

Ce n'est que dans les années 1970-1980 qu'une écriture du timbre comme élément de base à la composition apparaîtra, avec ce qu'on a appelé les *musiques*

*spectrales*. L'élément musical de base sur lequel s'est appuyée traditionnellement la composition musicale n'est pas le son, autrement dit « le timbre en tant que production immédiate du son tel qu'il apparaît dans la réalité, en tant que production non répétable de la globalité de la matière sonore » (François, 2010, p.7). Encore aujourd'hui, les partitions pour les instruments acoustiques ne possèdent, sauf quelques exceptions, que peu d'indications sur leur partitions concernant des demandes spécifiques de « couleur de son » ou de leurs variations. L'attribution d'une portée à tel ou tel instrument est pourtant loin de garantir la qualification du timbre qui sera réellement émis. Malgré une standardisation toujours plus grande des manières de jouer, une homogénéité toujours plus recherchée dans la facture des instruments, une recherche toujours plus poussée pour son contrôle, une « globalisation » des écoles de références, une perte des caractéristiques saillantes des timbres instrumentaux au bénéfice de leur capacité à se mélanger au sein de l'orchestre, il semble que les compositeurs qui écrivent pour ces instruments acoustiques abandonnent une grande partie de cet aspect sonore à la discrétion des instrumentistes.

Du moment que le timbre se place au centre des préoccupations des musiciens, il semble que cela aille de pair avec une remise en cause des rapports entre les participants aux activités musicales, et en particulier entre les compositeurs et les exécutants. S'il s'agit de déplacer l'attention vers la précision absolue, il faut soit étudier dans le plus grand détail le fonctionnement de la production des sons pour en déduire les principes stables, soit faire entrer les instrumentistes dans le processus de création, soit encore remettre en cause par des moyens radicaux les bases sur lesquelles s'est élaborée la musique jusqu'à maintenant. (François, 1991, p.66)

Quelques soient l'une des trois situations mentionnées ci-dessus, elles ne sont que rarement appliquées de manière absolue. On se trouve le plus souvent dans une sorte de situation intermédiaire créant pourtant l'illusion d'être à part entière dans l'une de ces situations.

Si une notation précise du timbre et de son évolution n'existe pas, il conviendrait de se demander si le timbre est un paramètre, s'il existe vraiment en tant que tel. On pourrait affirmer qu'au travers de l'enregistrement, des synthétiseurs et tout autre dispositif électroacoustique, on aurait une forme d'écriture du timbre par le contrôle que l'on peut exercer pour modifier les caractéristiques du son avec ces

outils. Mais là encore se pose la question de savoir ce qui est contrôlé à proprement parler : le résultat ou la source. En effet, le son dans sa reproductibilité la plus absolue, avec le même système de diffusion, dépendra encore de l'acoustique de la salle, des autres sons environnants (sons masquants), de la position de l'auditeur par rapport au système de diffusion, de l'intensité de diffusion, etc. On voit que la recherche va plus dans le sens d'une adaptation en temps réel aux conditions effectives de production/reproduction des sons plutôt que le confinement des conditions de diffusion aux normes aussi draconiennes qu'utopiques à respecter. On comprend que le timbre en lui-même n'est pas au préalable définissable dans un absolu tant il dépend du contexte dans lequel la source qui le produit est émise; on sait par exemple comment un microphone « grossit » le timbre d'une voix, comment il lui donne une proximité et des « graves » qui sont « perdus » dès qu'on écoute cette même voix à une certaine distance. Pourtant, l'invention électroacoustique a ouvert une voie infinie à de nouvelles sonorités. François (1991, p.66) nous rappelle :

...Le terme de timbre recouvre une notion bien vague quand il s'agit dans la réalité de produire des principes constitutifs permettant des rapports compositionnels. Le timbre n'est-il pas tout d'abord une hauteur déterminée, un spectre, un accord, une harmonie ou même une succession mélodique ?

Pour mieux comprendre cette réflexion, Robert Erickson (1975) détaille les attributs insaisissables du timbre qui peuvent être considérés comme étant déterminés par au moins cinq grands paramètres acoustiques<sup>21</sup> :

- La gamme entre le caractère de « son » et le caractère « bruit » ;
- L'enveloppe spectrale ;
- L'enveloppe temporelle en termes d'attaque, durée et désinence ;
- Les changements entre l'enveloppe spectrale (glissement de formant) et la fréquence fondamentale (micro-intonation) ;
- Le préfixe, l'apparition du son tout à fait différente de la vibration qui suit.

Dans le tableau qui suit, Erickson (1975, p. 6) nous propose un parallèle avec les différents concepts liés musicalement au timbre dans ses détails (valables pour tous types de sons, qu'ils soient « bruits », « à hauteur définie », vocaux ou instrumentaux,

---

<sup>21</sup> Traduction libre



électroniques, etc.) et leur correspondance avec des données objectives mesurables physiquement.

<b>Subjective</b>	<b>Objective</b>
tonal character, usually pitched	periodic sound
noisy, with or without some tonal character, including rustle noise	noise, including random pulses characterized by rustle time (the mean interval between pulses)
coloration	spectral envelope
beginning/ending	physical rise and decay time
coloration glide or formant glide	change of spectral envelope
micro-intonation	small change (one up and down) in frequency
vibrato	frequency modulation (or amplitude modulation)
attack	prefix
final sound	suffix

On voit ici que même les “bruits de fond”, font partie intégrante des dimensions du son qui doivent être pris en compte pour la perception musicale que l’on a d’un son. On sait par des expériences qui ont été menées grâce au traitement électronique de signaux sonores, que, par exemple, le son d’un violon « purifié », auquel on a retiré le « bruit de frottement de l’archet », est un son qui paraît très électronique, « déshumanisé ». Si les premières compositions électroniques ont vite déçu leurs compositeurs, c’est en partie parce que le rêve de pouvoir enfin tout contrôler n’allait, à cette époque, pas pouvoir être réalisé ; les sons émis par les premiers synthétiseurs analogiques<sup>22</sup> n’allaient pas beaucoup au-delà du son d’un tuyau d’orgue sans le souffle, d’une harpe-clarinette redondante ou d’un violon-hautbois-trompette nasillard... Le contrôle du timbre était en fin de compte ce qui faisait le plus défaut et ces machines avaient finalement leur sonorité propre puisque, indépendamment du compositeur, on reconnaissait une pièce en fonction du studio dont elle sortait ou du synthétiseur qui l’avait produite.

---

<sup>22</sup> Electronium (1950), Synthétiseurs Moog (1964), et bien d’autres.

Malgré les progrès effectués dans ce domaine, puisque nous sommes aujourd'hui capables de reproduire ou d'inventer n'importe quel son que ce soit, et de manière convaincante, Erickson en 1975 nous faisait déjà remarquer qu'un auditeur ne peut s'empêcher d'attribuer à chaque timbre un caractère de couleur sonore lié à une origine probable ; « cela sonne comme un violon », ou, « c'est un son électronique », ou, « on dirait une porte qui grince ». Si l'idée a pu être, ou est, d'inventer de « nouveaux sons »<sup>23</sup>, la question est plutôt de savoir quel son par rapport à quel autre. S'agira-t-il d'inventer un nouvel instrument électronique, c'est-à-dire une sorte d'unité timbrique tout au long de la gamme des fréquences ? Ces expériences touchent rapidement à leurs limites dues à la connotation forte qu'elles finissent par imposer. Ceci tient au fait que nous finissons toujours par *reconnaître*, c'est-à-dire identifier, classifier les sons par rapport à notre propre expérience. Au-delà de certaines limites de rapidité ou/et de densité, par exemple dans des textures sonores chères à Ligeti, nous finissons par agglomérer l'ensemble des timbres qui ne sont alors plus identifiables en un seul timbre nouveau, même s'il est constamment changeant. C'est ce qu'Erickson (1975, p.10) explique lorsqu'il parle de Paul Kolers déduisant à propos de la vision : « the human visual system categorises ; it does not analyse »<sup>24</sup>, et Erickson d'ajouter qu'il en est de même pour l'audition humaine. Avant de reconnaître une « Selmer » ou une « Buffet-Crampon », même le musicien expérimenté reconnaîtra une clarinette. Ensuite, il pourra aussi reconnaître un clarinettiste spécifique, indépendamment de l'instrument qu'il joue. Il est légitime de se demander si, d'un point de vue de l'expression musicale, la reconnaissance des caractéristiques d'un type d'instrument soit un avantage par rapport à la reconnaissance de la manière dont un musicien s'exprime.

Même s'il existe certaines constantes qui nous permettent de définir ce que nous considérons être un son de clarinette et qui nous permettent de le suivre dans une masse orchestrale, elles ne sont pas suffisantes. Erickson fait le rapprochement avec une description faite par K. M. Sayre (cité par Erikson, 1975, p.12) à propos de la perception que nous avons de la constance des couleurs :

---

<sup>23</sup> Ou alors « le son du futur! »... Nous nous amusons à ce titre de voir, dans des films populaires comme « la guerre des étoiles » ou « retour vers le futur », quels sons ont été choisis pour donner l'idée des instruments « futuristes »...

<sup>24</sup> « Le système visuel humain catégorise ; il n'analyse pas »

The facts behind color-constancy phenomena, however, are that we require fine color discriminations less frequently than gross discrimination, and when gross discrimination enables us to maintain focus on objects of prime interest, we « systematically overlook » differences beyond the necessary degree of fineness. The mechanism which accomplishes this « systematically overlook » is the information-processing system of the organism, and the principle according to which it is accomplished is that this system never expends more of its capacity on a given perceptual task than is necessary according to the current needs and interests of the agent.

Cette volonté de suivre le son dans les sauts de registres malgré les différences objectives des divers aspects du timbre avait cantonné le timbre à une fonction de *support* du mouvement mélodique. L'advenue de la *Klangfarbenmelodie* additionnée aux possibilités ouvertes par les musiques électroniques a ouvert la voie sur une considération du timbre en tant qu'objet sonore. Mais nous y reviendrons.

Ce détour que nous venons d'effectuer pour montrer l'inconstance de la notion de timbre et de tout ce qui l'accompagne est très probablement au cœur des questions de notation et de la transmission de la musique. Inventer un système de notation du timbre revient à poser la question de savoir quels aspects sont représentés et quels sont ceux qui sont laissés pour compte pour que l'idée musicale soit exprimée clairement et dans son intégrité, à chaque exécution. Comme nous l'avons déjà dit, toute notation opère des choix afin que l'idée musicale soit exprimée, en toute connaissance des manques qu'elle comporte. Mais jusqu'à présent la notion de timbre dans sa globalité avait été reléguée sur un plan inférieur.

Le système qui semble le plus se préoccuper de la notation de timbres (ici vocaux) serait probablement l'alphabet phonétique international qui comprend 118 caractères principaux auxquels s'ajoutent un ou plusieurs signes diacritiques (au nombre de 76) permettant une modification du mode ou du point d'articulation du caractère principal. Ces signes concernent somme toute uniquement la manière de placer les divers organes de la parole et la sélection des formants vocaux. Lorsque l'on parle ou chante, c'est un peu comme si on « changeait d'instrument » à chaque syllabe. Dans cette notation, la notion de hauteur absolue et de durée absolue importent peu. Par contre, des notions comme l'accentuation ou l'intonation relative peuvent être, dans beaucoup de cas, essentielles. Mais, en réalité, ces caractères sont l'inscription de la manière d'exécuter les sons vocaux et le placement des différents

organes de la parole les uns par rapport aux autres. Là encore, le timbre n'est pas pris dans sa totalité puisque même en imaginant deux personnes disant la même chose, au même rythme et avec la même intonation, leur timbre de voix sera toujours différencié. Notons qu'il s'agit là d'une écriture qui, bien que très fonctionnelle dans le domaine linguistique, a opéré des sélections a posteriori d'une pratique<sup>25</sup> et rend compte du domaine sonore concerné de manière restreinte. Aussi, elle ne peut se passer de l'exemplification pour être crédible. Malgré la richesse et la complexité de cet alphabet très spécialisé, il y a toujours perte par rapport au matériau sonore originel. L'alphabet phonétique international n'est pas encore une *écriture d'action* telle que Stockhausen en parle dans son article « graphique et musique (musique en jeu n°13 p.96), mais elle s'en rapprocherait : l'écriture d'action, comme celle des tablatures, a pour principe de donner les indications de comment produire le son, et non pas de décrire le son. L'alphabet phonétique international, à sa manière, sous-entend une manière d'exécuter chacun des sons, et son écriture ne fait que résumer cette manière de faire.

Revenons sur la notion de timbre qui est souvent assimilée à celle de spectre sonore pour souligner un dernier point : elle n'est pas aussi dissociable qu'on le pense d'une certaine notion de hauteur, à moins de n'être qu'un « son sinusoïdal pur ». En dehors de ce cas particulier qui tient plutôt du cas de laboratoire, chaque son est précisément une superposition de fréquences qui ne sont pas nécessairement celles du *spectre de Fourier* (avec une fondamentale et des harmoniques multiples de ce fondamental permettant d'identifier la hauteur comme étant celle de la fréquence de ce fondamental), mais également des hauteurs de sons plus « épais » (pour lesquels un fondamental n'est pas nécessairement sélectionnable). Ces sons ne sont pas obligatoirement classables « du plus grave au plus aigu » mais dans une considération indissociable au timbre alors créé. François (1991, p.138).en vient donc à constater :

Le timbre est, dans ce cas, ce mot imparfait qui décrit le son dans son entier, tel qu'il se présente à l'oreille dans l'immédiateté de son élocution, dans sa complexité globale, impossible à fragmenter, dont on ne peut rien retrancher, et dont aucun paramètre séparé ne peut être varié (ou laissé hors considération) sans en même temps affecter la totalité de ses caractéristiques, sans changer le timbre lui-même.

---

<sup>25</sup> Malgré tous les accents régionaux que peuvent contenir une langue, l'écriture de celle-ci ne se préoccupe pas de savoir si « a » se prononce plus ouvert ou plus fermé.

Exprimer verbalement le caractère d'un timbre ne revient pas à en définir ses caractéristiques acoustiques, mais consiste bien en un travail de la pensée et de la perception que les individus effectuent sur la matière sonore pour donner de l'unité ou différencier des sons entre eux. Donner plus ou moins de précision à la notation ne permet pas nécessairement de rendre compte de la réalité de la perception : la perte intrinsèque due à la notation ne correspond pas nécessairement à la réalité acoustique vécue par celui qui écoute. Allons même encore plus loin et affirmons que le timbre serait dépendant non seulement de notre perception, mais également de la subjectivité profonde des individus. Les compositeurs ayant recours aux partitions graphiques n'auraient-ils pas fait le constat de l'incomplétude fondamentale du système de notation, et particulièrement celui de notation standard ? Conscient qu'ils étaient d'une certaine impasse quant au contrôle absolu de leur pensée musicale, ils ont radicalisé leur positionnement par rapport à l'interprète en lui ouvrant toutes les voies quant au résultat à produire et à la manière de le produire.

### **1.4.3 L'outil objet musical**

Nous avons été amenés à parler de la notion d'objet musical. Il nous faut donc préciser maintenant ce que comporte cette notion et expliquer l'intérêt spécifique qu'elle occupe dans notre étude. Mais au préalable, nous ferons le détour avec Alessandro Arbo pour comprendre comment on passe de l'objet sonore à l'objet musical. Ces deux notions qui semblent fondatrices d'une certaine manière d'aborder l'écoute de la musique et de l'analyser, restent confinées à un milieu spécialisé et ne font partie que rarement de la formation musicale. Pierre Schaeffer dans son « traité des objets musicaux » nous dit que l'objet sonore est « ce que l'on peut percevoir lorsque l'intention d'écoute est tournée vers le son lui-même. » Écouter le son indépendamment de savoir quelle est sa source de production ni à quoi il est destiné, et sans préoccupation à propos de sa connotation. Autrement dit, l'objet sonore sera « tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification » (Chion, 1983, p.34). La

définition n'imposant pas en elle-même de limites, ce qui sera considéré comme objet sera-t-il *l'assemblage d'éléments* (un accord, une texture homogène, une pièce entière) ou *un ensemble de petites particules* (une note de violon, un son court appartenant à un « nuage » de son, une cellule mélodique indépendamment de son « accompagnement »), la *cohérence* étant somme toute affaire de critères individuels et contextualisés à l'utilisation qu'on a de l'objet en question. Il y a une idée de durée contenue de manière implicite dans la définition, « *ni trop long, ni trop court* ». Cela ne nous avance encore peu si ce n'est en considérant comme Arbo qu'il s'agit du laps de temps « qui est compris dans les capacités de rétention de notre mémoire échoïque ou à court terme, environ 5-6 secondes. Lorsqu'un son ou une série de sons sont structurés de manière discrète et manifestent une forme de cohésion ou de stabilité, ils peuvent donc se présenter dans notre perception sous la forme d'objets, c'est-à-dire d'entités du monde extérieur avec lesquelles nous nous confrontons » (Arbo, 2010, p.233), avec lesquelles un *sujet* peut entrer en relation.

Mais ce qui nous est apparu le plus intéressant est la proposition qu'Arbo fait à propos du passage du *sonore* au *musical*. Il prend comme base à sa réflexion les idées de Searle (1998, p. 40-42) qui considère que l'objet devient musical à partir du moment où il s'agit d'un « objet social », c'est-à-dire un objet « qui existe dans la mesure où il est reconnu et accepté par un groupe de personnes [en tant que musical] ». Certains philosophes parlent « d'intentionnalité collective ». Mais on peut rétorquer qu'il ne peut y avoir objet musical sans que celui qui produit le sonore ait l'intention d'en faire. Et Arbo (2010, p.236) de poursuivre pour rendre compte de cette réalité :

« La métaphysique descriptive proposée par le philosophe italien Maurizio Ferraris nous suggère une manière simple et efficace de débrouiller le nœud en distinguant :

Objets naturels = ils occupent une place dans l'espace et dans le temps et ne dépendent pas des sujets. (Ex. : Un bout de bois)

Objets idéaux = ils n'occupent pas une place dans l'espace et dans le temps et ne dépendent pas des sujets. (Ex. : un segment de droite)

Objets sociaux = ils occupent une place dans l'espace et dans le temps et dépendent des sujets, même s'ils ne sont pas subjectifs. (Ex. : Une canne (un bout de bois qui a une fonction sociale)) ».

Il s'en suit une discussion permettant d'établir en quoi l'objet musical (par exemple un intervalle de quarte joué à la trompette, un motif, un indicatif, un riff...),

même si dans l'absolu celui-ci pourrait entrer dans les trois catégories, sera considéré comme objet social avant tout parce qu' « il occupe une place dans l'espace et dans le temps (au sens où il est reconnu comme étant dans un lieu et comme ayant une durée). Ensuite, parce que – à la différence des objets naturels – il dépend des sujets» (Arbo, 2010, p.240). C'est parce qu'au moins deux individus l'identifieront en tant que tel (non pas par ses composantes physiques de vibration ou son concept théorique, mais bien dans sa réalité perceptible et reconnue) qu'il existera. Il donne l'exemple du lapin qui aurait beau entendre cette même quarte, il ne la percevra très probablement pas comme une unité relativement stable.

Continuons de suivre Arbo car il va encore plus loin pour cimenter le « musical » en faisant appel *l'inscription* :

Un objet est normalement un élément donné. Autrement dit, son existence n'est pas assimilable à celle d'une pensée, d'une idée ou d'une rêverie qui nous passe par la tête, mais plutôt à celle d'une réalité qui appartient au monde extérieur. [...] Un son, pour devenir musical, doit faire l'objet d'une «perception imaginative» particulière : entendre la musique comme musique, cela signifie avant tout reconnaître des « tons » dans les « sons ». (...) S'il suffisait d'imaginer un objet sonore nouveau pour créer un objet musical original, tout le monde pourrait se déclarer compositeur. Pour l'être effectivement, il faut que son résultat puisse accéder au statut *d'objet musical*, c'est-à-dire *d'acte inscrit* (un acte qui implique au moins l'accord de deux personnes). Il sera ainsi reconnu comme appartenant à une série de possibilités qu'un groupe est disposé à accepter comme musicales. Plus un tel groupe sera large, plus cet objet pourra évidemment prétendre à assumer le statut d'objet social reconnu (Arbo, 2010, p.241).

Il est important de noter que l'idée *d'inscription* concerne non pas seulement les systèmes de notation, mais bien évidemment *l'inscription* dans une culture musicale orale, une écriture non-notationnelle, ou dans le geste du musicien (improvisateur ou non). Un objet musical ne doit son existence qu'au fait que l'idée soit *extériorisée* et *fixée* afin d'être identifiable. Cette fixation peut être sur le papier, mais cela peut aussi se faire par l'enregistrement sur une mémoire virtuelle ou tout simplement dans la mémoire d'un individu ou d'une société.

Malgré les difficultés rencontrées, on voit que la notion d'objet musical peut être un outil conceptuel utile qui pourrait probablement s'adapter à d'autres domaines comme, par exemple, au « pictural ». Bien entendu, la tentation est grande pour nous de faire un raccourci par rapport aux partitions graphiques qui pourraient facilement

apparaître comme des « objets sociaux » transformables par la solution de Searle évoquée par Arbo de la règle constitutive des faits institutionnels :

X est compté comme un Y dans le contexte C» : un morceau de papier devient un billet de banque avec un pouvoir d'achat dans un contexte donné : les billets délivrés par l'Hôtel des Monnaies américain (X) sont comptés comme de l'argent (Y) aux États-Unis (C) (Searle, 1998, p. 47).

La notion d'objet musical et la recherche que cette notion nous a conduit à mener nous intéresse pour deux raisons dans notre travail. D'une part, au niveau de la pratique musicale de création en groupe, cela permet de définir des unités musicales d'une manière très flexible : il suffit qu'au moins deux individus reconnaissent un objet musical en tant que tel et l'inscrivent dans leur pratique, pour que celui-ci puisse être l'objet de transformations et entrer ainsi dans un acte de composition, et ceci, sans avoir à passer par l'apprentissage d'un solfège préétabli. D'autre part, par extension de cette réflexion sur l'objet musical au domaine graphique, on comprend que n'importe quel objet graphique extrait d'une partition graphique peut donc être considéré comme une unité pouvant donner lieu à une identification et une reconnaissance par plusieurs personnes de celle-ci. On peut donc toujours extraire de la partition graphique des *objets graphiques*, ce qui peut paraître, somme toute, plus naturel que pour des objets sonores. Sans parler d'association directe entre des objets musicaux et des objets graphiques, ce que nous éclaircirons dans le chapitre 3, on comprend que ces notions nous ouvrent un champ de langage commun qui sera utile pour la communication entre les individus dans un groupe.

Nous avons vu quelles sont les différentes fonctions de la notation musicale et quelles sont les conséquences que chaque type de notation peut avoir sur le contenu musical, mais pas seulement : la notation est également déterminante sur les relations sociales entre les individus, non seulement ceux qui pratiquent la musique, mais également sur toute l'organisation de la société et de la pensée. Même si Goodman nous a permis de définir en quoi une écriture était notationnelle ou non, et de conclure que la partition graphique n'a pas d'éléments notationnels, cela ne compromet pas le rôle déterminant qu'elle peut tenir au sein d'une pratique musicale, comme nous le préciserons au chapitre 4. L'apparition de la partition graphique coïncide avec des nouveaux points de vue concernant le musical, ceux-ci trouvant leur



fondement autour de réflexions menées autour du timbre et de l'objet sonore. Sans être complètement nouvelles, ces notions ont trouvé un terrain propice à leur épanouissement dans les années d'après-guerre et dans les pensées qui ont accompagné les volontés de changement qui s'imposaient face au grand désordre auquel il avait fallu faire face. Le désastre qui avait été conduit par un trop plein d'autoritarisme, imposait de repenser l'homme dans sa relation avec autrui et d'imaginer des systèmes permettant des communications moins hiérarchisées. Nous y reviendrons au chapitre 2. Sur le plan musical, on commençait à prendre conscience des limites d'une pensée trop paramétrique du son ; la remise à plat de la question du timbre en tant que paramètre musical et l'introduction de l'idée d'objet musical comme outil autorisant une pensée plus globale ayant pour base le son dans sa mobilité, ont été des éléments déterminant dans la recherche de nouvelles relations entre les différents acteurs de la production musicale. Les partitions graphiques participent de la même lignée.



« Graphique et sonore sont des « faces alternatives », les deux principes différents et complémentaires de manifestation de la gestualité. La trace instituée de la graphie visible et l'écriture de la mise en évidence sonore montrent à l'œil et à l'oreille non pas pour signifier, mais pour cerner l'espace ouvert, espace « vacant supérieur » des gestes pluriels, « lieu » kinésique des « rapports entre tout »

*Ivanka Stoianova (in Musique en jeu n°13 P 110)*

## **2 Les partitions graphiques**

### **2.1 Une définition instable**

Donner une définition que ce qui est ou serait une partition graphique est particulièrement difficile. Même s'il s'agit d'un objet matériel, les formes qu'il peut prendre et l'utilisation qui en est fait le rend inapte à entrer dans le moule d'une définition. Bien souvent, de graphique, nombre d'entre eux n'ont aucune prétention à être autre chose qu'un stimulus à la production musicale, « un catalyseur pour le jeu musical » (Bouissou, Goubault, Bosseur, 2005, p.235), sans prétention d'esthétique visuelle ; d'une certaine manière, un rôle basiquement « fonctionnel ». Si les objets existent bien en eux-mêmes, leur utilisation diversifiable à l'infini fait qu'ils échappent à tout cloisonnement; de partition musicale, ils n'en n'ont ni l'aspect notationnel, comme nous l'avons vu, ni l'aspect de division entre le rôle du compositeur et celui de l'interprète. Si on reprend les principes de Nelson Goodman déjà évoqués plus haut, à savoir : «une partition [...] a pour fonction primordiale d'être l'autorité qui identifie une œuvre, d'exécution à exécution » (Goodman, 1990, p.166), et «les partitions et les exécutions doivent être dans un rapport tel que [...] toutes les exécutions appartiennent à la même œuvre et toutes les copies de partitions définissent la même classe d'exécutions »(Goodman, 1990, p.167), dans ce cas, les partitions graphiques ne sont pas des partitions! Si toute demande précise, toute organisation objective, toute instruction définie, toute « marche à suivre », tout élément notationnel ne font plus

partie de ce sur quoi l'interprète peut s'appuyer pour réaliser la partition, on peut en toute bonne foi se poser la question à savoir si ce qui est fourni est encore une partition, s'il y a lieu de la désigner par ce terme, et plus encore, si elle sert à quelque chose. Dans quelle mesure ces propositions sont-elles des partitions ? Sans doute faut-il reprendre le sens étymologique de partition qui vient du latin *partitio* : partage, division, répartition. Si la partition, telle que définie par Goodman, accentue l'idée de division (division des fonctions créatrices/interprétative, division en paramètres sonores, division temporelle, etc., jusqu'à la division sociale des multiples tâches musicales), les partitions graphiques s'attacheraient, elles, plus à la notion de partage (dans le sens *partager avec*) et à l'idée de répartition (répartition dans l'espace, du mouvement, des tâches...).

Dans le même sens de *partager avec* un autre la réalisation, le cas des basses chiffrées, des ornements, des grilles d'accords sont des signes dont la vue déclenche un comportement global déjà intériorisé, un peu à la manière d'idéogrammes. Les cadences de concertos, avant de devenir tout à fait écrites, étaient également un espace ouvert de partage, dans lequel l'interprète pouvait créer un lien entre son propre imaginaire et celui du compositeur. Dans les processus de création musicale collectifs, on a très souvent recours après coup à la notation pour simplement se rappeler de moments importants ou de sonorités spécifiques. Nous y reviendrons plus loin.

Si nous faisons un rapide détour historique sur la notation de la musique occidentale, il est intéressant de remarquer que cette situation de *partage* s'est déjà produite et on comprendra que « des musiciens comme Earl Brown aient pu se sentir plus proches des pratiques de la Renaissance ou de l'ère Baroque que de celle du Romantisme qui tend à sacraliser l'acte de création en le fixant le plus rigoureusement possible » (Bouissou, Goubault, Bosseur, 2005, p.235). La notation neumatique à partir du IX<sup>ème</sup> siècle est essentiellement une représentation d'objets musicaux déjà constitués (oralement) et intériorisés par le musicien, un aide-mémoire<sup>26</sup>. On avait un groupement graphique reflétant des figures mélodico-rythmiques qui s'appliquaient à

---

<sup>26</sup> voir exemple en Annexe 1 : Troisième de Saint-Martial de Limoges, XI<sup>e</sup> siècle, neumes aquitains *BnF, Manuscrits., latin 1118, fol.*

une syllabe, avec leur caractère ornemental propre. Il est indéniable que cela permettait de visualiser d'un seul coup d'œil la forme musicale, les concentrations d'activité et les mouvements sonores. Concernant l'importance de l'aspect visuel comme étant une forme d'extériorisation de gestes musicaux intériorisés au préalable, les manuscrits de Bach ou Couperin<sup>27</sup> et de bien d'autres compositeurs de cette époque montrent les ligatures et les liaisons faites de courbes gracieuses et dynamiques dont on peut considérer bien souvent qu'elles vont au-delà de leur aspect purement fonctionnel, qui n'était d'ailleurs pas bien défini ; elles sont d'une incroyable esthétique et semble communiquer visuellement la pensée intérieure du compositeur en introduisant un élément visuel dynamique à la partition, comme une invitation à un mouvement de la courbe du temps musical.

### **2.1.1 Une volonté de renouveler la graphie musicale**

À partir des années 1950<sup>28</sup>, au-delà de partitions qui maintiennent dans leur écriture des catégories traditionnelles de notation, mais pour lesquelles un aspect visuel est ostensiblement recherché, les notes et les portées dessinant des figures diverses comme des branches d'arbre de Noël<sup>29</sup> ou qu'elles soient incluses dans des formes<sup>30</sup>, et pour lesquelles il pourrait être légitime de se demander si l'aspect décoratif de la graphie n'a pas pris le dessus sur les intentions musicales, nous nous trouvons devant d'autres types de motivations pour renouveler les formes d'écriture musicale. Comme nous l'avons déjà mentionné<sup>31</sup>, la volonté de contrôler de manière toujours plus stricte l'exécution, et l'extension des modes de jeu instrumentaux, avaient conduit les compositeurs à augmenter et adapter des symboles de la notation

---

<sup>27</sup> Par exemple, pour J. S. Bach, la copie au net de 1720 des soli pour violon (Faksimile des Autographs, Edition Bärenreiter, 1988), et pour L. Couperin, le *Prélude non mesuré en Sol mineur* (extrait dans Bouissou, Goubault, Bosseur, 2005, p.50-51).

<sup>28</sup> Il est considéré dans "The Concise Oxford Dictionary of Music" que le plus ancien exemple de partition graphique soit *Projections* de M. Feldman qui date de 1950. Mais il est clair que nous ne débattons dans cette étude sur l'aspect de la graphie de toutes sortes de notations musicales remontant jusqu'à l'Égypte du 7<sup>ème</sup> siècle av. JC.

<sup>29</sup> Chez Luigi Dallapiccola (*Concerto fatto per la notte di Natale* - 1956) ainsi que chez Stockhausen (Stockhausen, *Die zehn wichtigsten Wörter* - 1991).

<sup>30</sup> Par exemple dans des formes de lettres chez de Sylvano Bussotti, (*Raragramma* -1982).

<sup>31</sup> Voir chapitre 1.3

standard. Mais, dans une autre direction à partir des années 1960, la réalité des pièces mixtes (électroacoustique/instrument acoustique), a conforté les compositeurs à reconsidérer la notation de sons devenus non notables, et à élaborer des graphismes permettant au musicien de se repérer au cours de l'exécution. Ces graphismes ont bien évidemment influencé fortement les productions de partitions graphiques : si le son pouvait trouver une correspondance visuelle aussi directe, il n'y avait donc qu'un pas dans le sens inverse, du visuel au sonore. Certains compositeurs, dont Earle Brown, auraient voulu se retrouver dans la position du peintre qui passe directement sa propre sensibilité au travers de sa production, sans passer par un « interprète ». Il raconte ceci :

J'étais très envieux des peintres qui pouvaient traiter directement de l'existence vive de leurs propres œuvres sans passer par une étape de « traduction » indirecte et imprécise. J'aurais bien voulu leur demander d'imaginer d'avoir à s'asseoir pour écrire un ensemble d'instructions qui auraient permis à quelqu'un d'autre de peindre dans les moindres détails ce qu'eux-mêmes auraient peint. (Brown, 1986, p.186)

Les compositeurs ont cherché à s'émanciper de leur rôle, allant jusqu'à nier leur autorité, qui se traduisait par une écriture devenue chaque fois plus précise et donc directive : il fallait renouveler le rapport à l'interprète. Selon Bosseur (1992, p.17), « le compositeur ne rejetait pas sur l'interprète l'autorité qu'il avait jusqu'alors assumée, mais tendait à partager le potentiel d'indétermination contenu dans ce qui était plus un processus ». Pour certains, comme Boulez ou Stockhausen, ce fut au travers d'« œuvres ouvertes »<sup>32</sup>. Pour d'autres, comme Brown, il s'agissait de radicalement repenser la question et de créer non plus des compositions qui seraient ensuite exécutées, mais des « exécutions composées », la composition devenant ainsi « l'organisation d'une entité temporelle sonore ».

Des propositions diverses sont apparues qui visaient à provoquer chez l'interprète une participation active à la création à partir de sa propre subjectivité, lui offrant ainsi un maximum d'initiative. Il ne serait plus dépendant du texte d'une œuvre préétablie, mais l'acteur d'un processus de création et non d'une œuvre *déterminée* à l'avance. Il est intéressant de voir le glissement qu'opère Cardew de sa propre vision de l'*indétermination* lorsqu'il se réapproprie la définition de Cage : ce dernier parle de

---

<sup>32</sup> Voir section 1.3.c.

« pièces qui sont indéterminées au regard de leur performance », là où Cardew va introduire dans ce mot la notion d'activité constructrice du joueur dans la formation de la pièce.<sup>33</sup> Ces propositions peuvent être faites sous forme d'instructions verbales, plus ou moins séquentielles et/ou poétiques (Textkomposition, comme les « Intuitive Musik » de Stockhausen<sup>34</sup> mais aussi certaines formes chorégraphiques qui « dictent » la musique) et, pour ce qui nous concerne dans cette recherche, les formes graphiques, qu'elles soient de simples tracés jusqu'à des objets plastiques. Ces pictogrammes prennent des formes extrêmement variées non seulement d'un compositeur à l'autre mais également d'une pièce à l'autre, chaque forme d'écriture motivant son propre concept compositionnel, sa propre motivation esthétique et son propre processus créatif. Il peut s'agir de représentations qui sont directement influencées par les arts plastiques ou qui sont en elles-mêmes déjà des tableaux à part entière et dont le musicien devra se pénétrer pour en déduire une représentation sonore. Il peut arriver dans certains cas que le compositeur effectue la transposition des rapports spatio-temporels de la musique en rapports spatiaux de la figure visuelle, figure dont la valeur esthétique peut aussi être source d'inspiration pour l'interprète. Mais la plupart du temps, la partition est avant tout un objet visuel qui s'écarte de tout rôle fonctionnel ; elle a pour objectif avant tout de stimuler l'imagination.

### **2.1.2 Divers types de partitions graphiques**

Même si les graphies sonores se prêtent mal à une quelconque classification, on peut en distinguer cinq formes qui vont définir, d'une part, divers degrés d'ouverture et de liberté pour l'interprète, et, d'autre part, des degrés de contrôle du résultat sonore, de la forme ou de la structure, de la part du compositeur. La mise en œuvre de ces différents aspects des partitions se construit de manière si spécifique pour chacune des pièces qu'il serait très difficile d'en extraire quelque principe unificateur. Beaucoup de partitions peuvent être incluses dans plusieurs des quatre premières catégories qui suivent. Les *partitions graphiques strictement non-procédurales* ne devraient pas inclure des caractéristiques contenues dans les quatre

---

<sup>33</sup> Voici la définition donnée par Cornelius Cardew (1961, p. 21): « *Indeterminacy. (Cage: 'pieces which are indeterminate as regards their performance'.) I would say that a piece is indeterminate when the player (or players) has an active hand in giving the piece a form. »*

<sup>34</sup> Par exemple: Stockhausen, *Aus dem sieben Tagen*

premières catégories. Ce parti pris que nous assumons pour ce travail devrait, selon nous, nous permettre de délimiter de manière plus ou moins précise des œuvres pour lesquelles l'interprète devra définir ses actions de manière autonome, sans recours ni à une tradition, ni à des données culturelles préétablies, ni à quelque forme d'autorité. Il se trouve face à sa propre responsabilité, sans possibilité de s'en remettre à des instructions ou des codes qu'il appliquerait à la lettre, et qui le protégeraient donc d'un défaut de contenu sur le plan musical. Nous verrons cependant dans la pratique que la limite entre cette cinquième catégorie et les autres n'est pas possible non plus à cloisonner. Voici donc ces cinq catégories :

a. **Les propositions qui définissent une succession d'événements.** Dans ces partitions, il est souvent établi que l'axe horizontal correspond à un axe temporel, régulier ou non, avec bien souvent une lecture de gauche à droite. L'axe vertical correspond souvent aux hauteurs, le bas de la page correspondant au registre le plus grave de l'instrument, et le haut au registre le plus aigu. Par exemple l'Aria de John Cage (Figure 1) schématise graphiquement des lignes courbes supposées être réalisées en mélodies dont les hauteurs relatives devraient correspondre à ces lignes. Ces lignes qui sont bien supposées être jouées dans l'ordre, sont le support de mots. Il y a dans ce cas un moyen d'une certaine vérification que l'exécution musicale est bien conforme à la proposition visuelle.

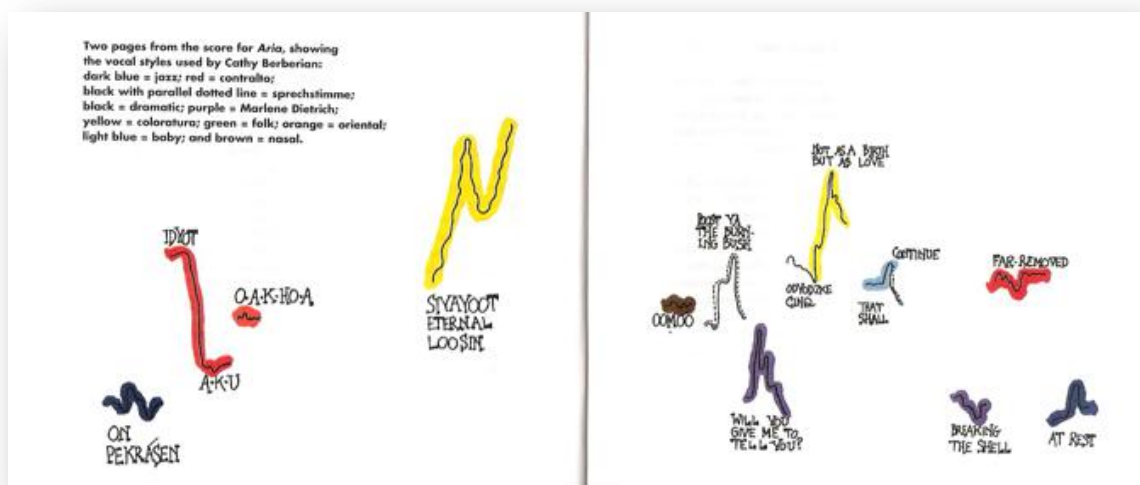


Figure 1 : John Cage, Aria



C'est le même genre de principe que l'on trouve dans *De Natura Sonorum* – Natures éphémères de Bernard Parmegiani (figure 2) ou l'on trouve un procédé similaire de succession de cellules rythmiques brèves sur un axe temporel horizontal. Les têtes de notes sont substituées par des notations d'articulations (accents, traits, points, etc.), placées plus ou moins hautes par rapport à l'axe horizontal, ce qui indique des hauteurs relatives.

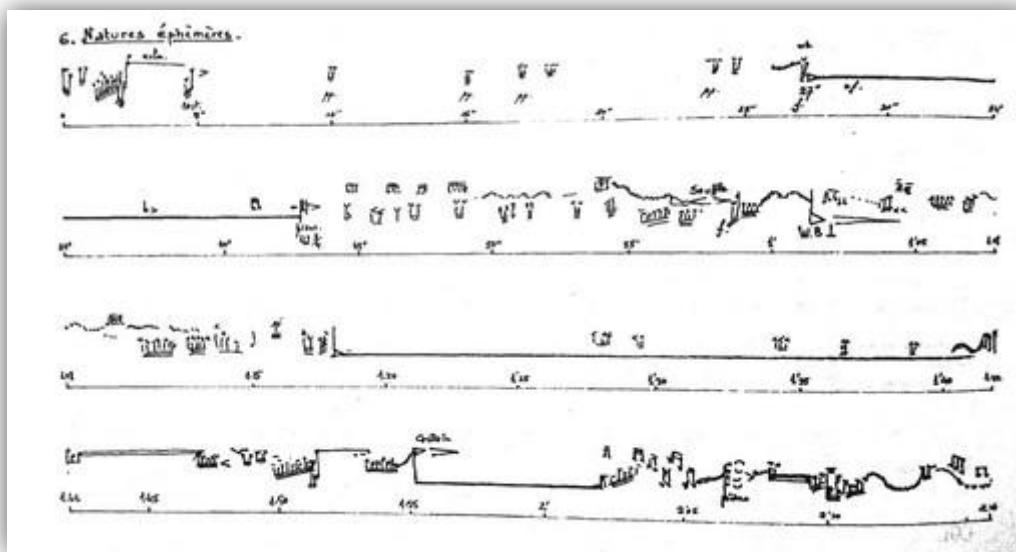


Figure 2 : Bernard Parmegiani : *Natures Éphémères* (début) (extrait de Gruwé-Court, 2004, p.122)

- b. **Les propositions pour lesquelles la durée totale d'exécution est établie au préalable de l'exécution.** Dans le *Concerto a tre* R. Haubenstock-Ramati (Figure 3), la durée d'exécution d'une figure est établie par « chronométrage » tandis que chez John Cage dans sa *Variation 2* c'est l'interprète lui-même qui définira la durée totale dans laquelle vont s'inclure tous les événements tirés au sort. Là aussi, l'imposition du contrôle de la (ou des) durée(s) permet une certaine vérification de la réalisation de la structure des événements et contraint l'interprète à se donner les moyens de respecter cette consigne objective.

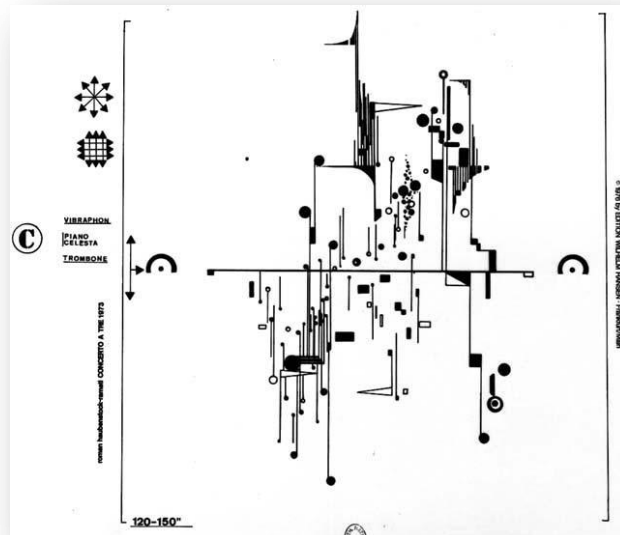


Figure 3 : R. Haubenstock-Ramati, *Concerto a tre*, 1973, planche 120-150".

- c. **Les propositions qui orientent des hauteurs**, que ce soit fait sous forme de registres, comme dans *Score for Moths* de Cilla McQueen (voir Annexe 2), ou définies en « réservoirs », comme la partition de Roman Haubenstock-Ramati, *Mobile for Shakespeare* (Figure 4). C'est aussi le cas de celle de Robert Fleisher, *Mandala 3* (voir Annexe 3), ou celle de Barbara Heller, *Le Triple Accord* (voir Annexe 4).

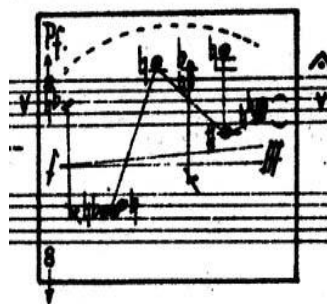


Figure 4 : Roman Haubenstock-Ramati, *Mobile for Shakespeare*

- d. **Des partitions mixtes, qui font se côtoyer des graphismes avec des éléments écrits en notation standard.** Par exemple la partition de David Rosenboom *Zones of coherence* (voir Annexe 5), ou *Correspondances* de Globokar, pièce qui commence complètement écrite en notation normale et qui petit à petit

détermine de plus en plus d'éléments improvisés pour déboucher à la fin sur une improvisation libre. D'autres transforment le graphisme de la notation standard, sans lui retirer ses caractéristiques notationnelles majeures, mais déformant certains aspects dans une intention idiosyncrasique comme Magic Circle of Infinity de Georges Crumb (Figure 5), ou Sixty Lurid Albumblatts de Gary Noland. (voir Annexe 6).

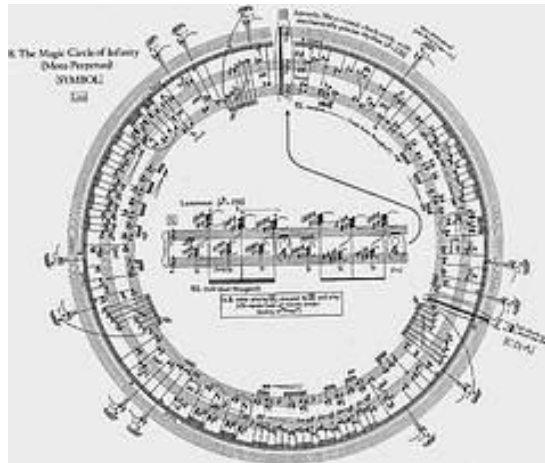


Figure 5 : Georges Crumb, *Magic Circle of Infinity*

- e. **Les propositions qui sont strictement non-procédurales**, dessinant justes des formes, des tracés géométriques ou non, des taches, des images abstraites ou non, dont le sens de lecture n'est pas explicite, qui ne définissent pas de temporalité objective, pour lesquelles même des symboles de la notation standard (des chiffres par exemple, des points assimilables à des têtes de notes, des hampes de note isolées, des bouts de portées aux lignes non parallèles, interrompues ou ne supportant ni clés ni notes, etc.), ne sont pas mis dans une disposition qui leur donne un sens prédéfini, ou dans un contexte graphique tel que leur lecture habituelle serait en contradiction avec ce contexte, perdant ainsi toute fonction notationnelle. Ces propositions sont livrées telles quelles, sans synopse, sans mode d'emploi, sans instructions de la marche à suivre, ou si une explication de ce type existe, son contenu ne résout en rien les questions de praxis auxquelles se trouvent confrontés les producteurs-de-sons-jouant-et-crétant-ensemble, voire au contraire, il en accentue les contradictions de manière ostentatoire. C'est ce que l'on trouve dans *Alone I* de Roman Haubenstock-Ramati (Figure 6).



Figure 6 : Roman Haubenstock-Ramati, *Alone I*, 1974

Pour finir, d'autres catégories doivent être également mentionnées ici. Il s'agit de partitions de type « algorithmiques » ou qui ressemblent à des équations comme *Autumn 60* (voir Figure 7) et *Solo with Accompaniment* de Cornelius Cardew. Ainsi que des notations que l'on pourrait qualifier de « topographiques », des sortes de cartes qui déterminent le placement des actions dans l'espace, comme ce que l'on trouve chez Kagel dans *Pas de Cinq*, ou chez Cardew dans *memories of you* (voir Figure 8).



Figure 7 : Cornelius Cardew, *Automne 60*, p.11 (extrait de Tilbury, 2008, p.106)

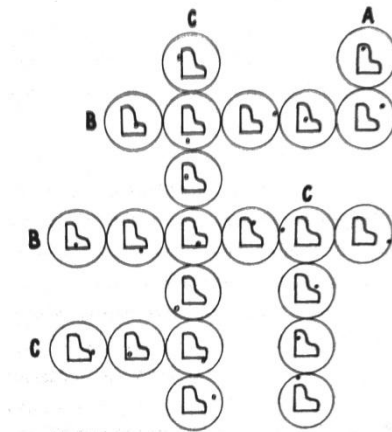


Figure 8 : Cornelius Cardew, *Memories of you*, (extrait de Tilbury, 2008, p.262)

### 2.1.3 Spécificité des partitions graphiques non-procédurales

Nous avons choisi pour cette étude de nous limiter aux partitions graphiques non-procédurales. C'est une terminologie qui nous est propre, et qui, bien qu'elle ait l'avantage de centrer le point de vue sur celui de l'interprète, nous verrons qu'elle ne parvient pas à restreindre complètement le domaine d'étude concerné. Ce ne sera finalement pas tant les caractéristiques de l'objet *partition graphique* en lui-même qui permettront de sélectionner celles qui feront partie ou non de nos considérations, que l'absence d'instructions décrivant comment procéder à son exécution, ou l'absence de quelque autre code de lecture indiquant la procédure à suivre pour *déchiffrer*<sup>35</sup> ces partitions. Ceci est indépendant du fait de savoir si ces instructions sont réellement écrites dans la partition, si ce sont des indications données de manière orale par le compositeur, ou si elles font partie d'une convention admise de longue date par une grande quantité de personnes dans une sorte de « tradition ». La notation standard est procédurale : elle permet à un tiers de définir des gestes à effectuer dans un ordre précis. S'il n'y a plus de d'instructions procédurales données, nous nous trouvons devant un objet énigmatique qui appellera des *processus* idiosyncratiques permettant une mise en relation synergique des réalités sensorielles du visuel et du sonore.

Le mot **processus** vient du latin *pro* (au sens de « vers l'avant ») et de *cessus, cedere* (aller, marcher) ce qui signifie donc aller vers l'avant,

<sup>35</sup> Le *chiffre* est pris dans le même sens que l'utilise Daniel Charles, à savoir le *code*. *Déchiffrer* une partition consisterait donc, au-delà de la *lecture à vue*, à *décoder* les signes musicaux.

avancer. Ce mot est également à l'origine du mot procédure qui désigne plutôt la méthode d'organisation, la stratégie du changement.

De façon générique, le mot processus désigne une suite d'états ou de phases de l'organisation d'une opération ou d'une transformation. Processus et procédure ne peuvent se rejoindre dans la finalité. Toutefois, nous pouvons reconnaître un processus par sa souplesse et la procédure par sa rigidité. Les deux peuvent comporter des étapes et des règles. Tandis que dans le système du processus elles peuvent être transgressables, dans celui de la procédure elles sont incontournables. Ainsi, nous pouvons parler de "cahier de procédures", tandis que le processus laisse une marge (parfois très large) à l'improvisation.

Un **processus** peut être considéré comme un système organisé d'activités qui utilise des ressources (personnel, équipement, matériels et machines, matière première et informations) pour transformer des éléments entrants (les intrants) en éléments de sortie (les extrants) dont le résultat final attendu est un produit. Enfin, le processus a un propriétaire qui est garant de la bonne fin et du bon fonctionnement de celui-ci.<sup>36</sup>

Autrement dit, selon cet article, le processus répond à la question "quoi faire ?", tandis que la procédure répond à la question "comment faire ?". Il en résulte que la caractéristique première d'un processus ne tient pas tant dans le résultat final, mais dans la manière de trouver une solution satisfaisante, tandis que la caractéristique d'une procédure tient dans l'ensemble des règles qu'elle contient pour parvenir à un résultat plus ou moins prédéfini.

Ce propriétaire évoqué en fin de l'article ci-dessus ne serait-il pas l'autorité qui faisait défaut à Goodman comme référent d'identification de l'œuvre d'une exécution à une autre ? D'ailleurs, la notion d'identité a été certainement une préoccupation de ceux qui se souciaient plus de provoquer une activité créatrice qu'un résultat fini, car Cardew a éprouvé la nécessité de définir *l'identité* d'une pièce de musique comme « un concept insensé mais utile : ce qui est essentiel dans une pièce de musique constitue son identité. Bien sûr, idéalement parlant, tout ce qui concerne une pièce est essentiel pour elle »<sup>37</sup>. Dans le même article, Cardew (Cardew, 1961, p. 23) donne également cet exemple:

Constituting the identity of e.g. Winter Music is the fact that there should be more or less complex eruptions into silence, and that these should come from one or more pianos. This being the unmistakable identity of the piece, there is room for free inter-penetration at all points in the process

---

<sup>36</sup> Processus. (2013, mars 12). *Wikipédia, l'encyclopédie libre*. Page consultée à 12:38, le 8 Avril 2013.

<sup>37</sup> "Identity (of a piece of music): a senseless but useful concept. What is essential to a piece of music constitutes its identity. Of course, ideally speaking, every-thing about a piece is essential to it." (Cardew, 1961, p. 21)

(composition, notation, performance, audition). 'Mistaken identity' is excluded, and 'anything may happen'. (Cage has opened the gate into a field.) (Cardew, 1961, p. 22).

Dans les collectifs d'improvisation on retrouve ce rattachement à une identité incarnée par une des personnalités du groupe, comme le fut Cardew avec AMM ou The Scratch Orchestra; le nom mis en avant est là avant tout pour concrétiser une certaine manière de faire, un processus aux contenus multiples, imprévisibles et indéfinissables, mais identifiables. Lorsqu'ils proposent des partitions graphiques non-procédurales, cette revendication des compositeurs en faveur de la mise en place de processus de création plutôt que de l'application de procédures d'exécutions ne trouverait-elle pas un écho dans la suggestion de Yves Michaud concernant la fin de l'art et le triomphe de l'esthétique, voire de l'esthétisant ? Michaud introduit ici l'idée de la disparition des « œuvres d'art » au profit des expériences individuelles. La beauté n'existe plus en elle-même. L'objet n'est plus le point le plus important du dispositif, ce qui compte en premier lieu est celui qui le regarde. L'œuvre matérielle laisse sa place à la production d'expériences. C'est ainsi que l'art, perdant cette caractéristique matérielle, devient diffus, « à l'état gazeux » comme le qualifie Michaud (2003) dans le titre de son essai. L'art ne disparaît pas, c'est seulement le régime de l'objet d'art qui se volatilise.

#### **2.1.4 Exposé des raisons du choix des partitions non-procédurales**

Ce qui nous intéresse plus particulièrement à propos des partitions graphiques non-procédurales est surtout le fait que les interprètes ne peuvent faire autrement que de prendre toutes les décisions concernant le contenu sonore ; en ce sens-là, rien ne leur est fourni ou à reconstruire selon des règles préétablies. Il n'y a pas de refuge possible par lequel l'exécutant pourrait se dédouaner en appliquant les éléments écrits sans pensée créatrice. Si des éléments sont encore écrits, par exemple sous forme d'un algorithme, il faut encore déduire de l'image le principe qui les fait naître pour réinventer un procédé de production ; ceci est en soit un acte de création.

De plus, une image est on ne peut plus énigmatique du point de vue du passage du visuel au sonore. En effet, si le bon sens commun admet que la réception

de la musique se fasse par l'écoute de la succession des sons, nombre d'expériences<sup>38</sup> ont montré que la perception musicale ne se fait pas de manière linéaire et continue, mais également par des mises en relations dans le temps des sons, des proportions des idées musicales, par des sélections, la mémoire faisant des allers-retours, permettant ainsi de se créer une « image instantanée » de ce qu'on a entendu. Si on parle d'une pièce de musique que l'on connaît bien, il n'est pas besoin de se passer toute la musique en temps réel dans la tête pour recréer l'image mentale de la pièce, pour rappeler en mémoire de manière synthétique et instantanée les moments les plus marquants pour nous, et l'on circule aisément d'un de ces moments à l'autre, comme avec des points de repère ou de fixation, comme l'œil sur un tableau ; l'œuvre n'est plus séquentielle. De même, on sait qu'il existe plusieurs temporalités de lecture d'une image pour le spectateur ainsi que diverses temporalités transmises par l'image elle-même. Nous y reviendrons au chapitre 3.

Alors donc que la production du sonore ne saurait se passer de la notion de succession des événements dans le temps, cette forme graphique d'écriture de la production sonore efface toute représentation objective des notions temporelles. Qu'un compositeur fasse un tel choix montre bien qu'il existe une volonté d'entrer dans un autre mode relationnel avec l'interprète ainsi qu'avec l'objet sonore lui-même. Le compositeur n'est plus le donneur d'ordres, un organisateur des tâches précises à accomplir qui, mises bout à bout, imposeront une certaine direction au travers d'une praxis déterminée.

A partir du moment où les compositeurs ont fait disparaître les signes conventionnels ainsi que toutes références centrées sur les hauteurs et les durées, que reste-t-il aux interprètes formés au moule de la musique occidentale comme point d'entrée pour accéder à ces partitions ? Il faut reconnaître que ces musiciens ont à faire un « grand écart » dans leur mode de fonctionnement tant intellectuel que pratique : les automatismes acquis sont faits pour fonctionner essentiellement sur le mode de la musique tonale et toutes les conséquences que cela engendre. Il y a là une véritable remise en cause du rapport de l'interprète avec l'écrit puisque ces formes

---

<sup>38</sup> Voir par exemple les expériences menées par Robert Francès dans « la perception de la musique », Librairie Philosophique J. VRIN, 1984,2002.



d'écritures sont également une manière que les compositeurs ont de remettre en question l'organisation sociale de la pratique musicale, abolissant ainsi les frontières entre compositeur et interprète, mais également entre professionnels et amateurs, professeur/maître et élève, instrumentiste spécialisé et « artiste-musicien touche-à-tout », jusqu'à la remise en cause du statut de la musique en relation avec les autres formes d'expression artistique.

Avec la partition graphique non-procédurale, l'interprète est directement confronté avec une *praxis* menant à une forme possible de l'œuvre; ce qui est indéterminé est plus que le résultat sonore : c'est le « quoi faire » lui-même qui est laissé à son entière responsabilité. Il doit absolument tout choisir, sans guide, sans contraintes objectives.

Sans durée, sans hauteur, sans indication de registre ni même de séquence d'événements, il n'y a plus de vérification possible à savoir si ce qui est joué est encore la partition. Si Cage a beaucoup travaillé sur l'indétermination, il s'agit presque toujours de l'indétermination du résultat sonore, non pas de ce que doit faire l'interprète. Dans les *4'33* de Cage, la durée est définie et même, dans cette durée, 3 « moments » sont définis. Ils permettent de faire apparaître une forme finalement proche d'une forme classique. De plus, il a une consigne sonore très précise : ne pas émettre de son avec son instrument. Le cadre des actions de l'interprète est tout à fait défini et précis, et on peut vérifier que ce cadre est bien respecté par l'interprète. Au contraire, une partition graphique non-procédurale, par son absence d'ordres imposés, est finalement beaucoup moins directive : si l'on imagine qu'une interprétation d'une partition graphique comme *December 1952* d'Earle Brown arrive exactement au même résultat musical que les *4'33* de Cage, dans ce dernier cas, Cage pourra affirmer qu'on a joué sa pièce, Brown ne pourra pas prouver que c'était la sienne. Il en serait sans doute de même de toutes partitions graphiques non-procédurales et on comprend bien que l'objet de la question se trouve ailleurs, en dehors de la définition d'une musique ; c'est un acte gratuit, abandonné à qui veut bien s'en emparer, un objet qui crée l'instant et non le devenir, il ne sert à rien, mais celui qui choisit de s'en servir s'invente des mondes qu'il n'aurait pas imaginés lui-même, puis il le jette...

Nous avons pu constater plusieurs types de réactions chez les musiciens confrontés aux partitions graphiques, parmi lesquels :

- un enthousiasme d'avoir enfin un espace de liberté où exercer sa propre créativité, un matériel lui donnant accès à un monde sonore non-clos qu'il puisse imaginer et développer lui-même, avec ses propres compétences, sa propre sensibilité.
- Une perplexité, une incompréhension de ce qui est « demandé » par le compositeur : comment exécuter ces signes qui n'ont pas été codifiés, qui sont en dehors de la « notation » apprise pendant des années et pour laquelle chaque signifiant avait son signifié. Le musicien se trouve devant une énigme à résoudre pour laquelle au mieux il n'a que peu d'indices, au pire il ne guidera ses choix que dans le sens opposé à ce qu'un certain bon sens aurait suggéré.
- une révolte par rapport au compositeur qui n'aurait pas achevé son travail, démissionnerait de sa fonction de créateur, serait accusé de ne pas assumer son manque d'idée ou de compétence et trouverait par là-même un moyen de reporter sur l'interprète le soin de pallier ses faiblesses.
- Une occasion de faire n'importe quoi, de se moquer du compositeur, de sortir complètement du contexte proposé puisque « j'ai le droit de faire ce que je veux sans être responsable du résultat », puisque ce qui est écrit peut être interprété d'une infinité de manières différentes. L'interprète ne changerait donc pas de logique par rapport à ce qui est considéré comme la position « normale » de chacune des parties en présence : faire ce que veut le compositeur est le rôle de l'interprète.
- Les interprètes ont tellement intériorisé le système de notation traditionnelle qu'ils n'ont plus à penser quelle note est jouée, mais plutôt comment elle s'inscrit dans une globalité signifiante. Lorsqu'ils se trouvent confrontés à des partitions graphiques, déstabilisés par des signes qu'ils ne maîtrisent pas bien, ils finissent par se focaliser sur ceux-ci sans plus penser à la globalité de la production sonore.

Signalons un cas particulier où la partition graphique serait *recomposée* par un compositeur, sous-entendu dans un acte d'*écriture* permettant des « repentirs » et une temporalité élargie par rapport à celle de la production musicale. C'est un cas de figure sans doute assez fréquent et que nous ne posons pas comme possédant une séparation nette d'autres formes d'interprétation. Nous voulions juste soulever que, dans cette situation, il est assez peu probable que l'attribution de la paternité de l'œuvre musicale qui en découlerait soit laissée à l'auteur de la partition graphique; si dans un acte « d'abnégation » le compositeur le faisait, les divers acteurs en relation avec l'œuvre ainsi composée (interprètes, organisateurs de concert, public, critiques, médiathèques, etc.) auraient quelques difficultés à considérer la situation de ce point de vue<sup>39</sup>. Si la partition graphique engendre des *exemples possibles parmi d'autres*, ou une œuvre en perpétuel devenir, une « œuvre désœuvrée » (Stoïanova), sa pétrification court-circuite la relation directe qui était supposée exister entre l'exécutant-créateur et l'auditeur. Il est notable à ce sujet, que Cardew ait attribué des noms différents aux « réalisations » directement dérivées de *Treatise* écrites par lui-même<sup>40</sup>, alors qu'on suppose qu'il serait considéré qu'un groupe ayant travaillé à partir de cette partition serait, en quelque sorte, en « dette » ; il aurait le devoir moral (ou peut être en tirerait-il avantage) de mentionner le titre et l'auteur de la partition à laquelle il se réfère. Le compositeur *s'inspirerait* de la partition graphique tandis que l'improvisateur la *jouerait*, stimulé par celle-ci.

On le voit, ces partitions remettent en cause bien des strates de la production sonore ; elles ont un impact qui n'est jamais neutre sur le rapport entre le compositeur et l'interprète, souvent passionnel, quelquefois conflictuel, jamais routinier...

---

<sup>39</sup> Rappelons la situation de la partition de Stockhausen « Aus den sieben Tagen » se retrouvant classée à la Bibliothèque Nationale parmi les *textes littéraires* et non parmi les *œuvres musicales...*, ainsi que les partitions graphiques classées dans la section *arts plastiques*.

<sup>40</sup> Il s'agit de *Bun n°2* pour orchestre (dont Cardew considère que c'est une « analyse » des pages 45 à 51) et de *Volo Solo* (qui « contracterait » la forme entière de *Treatise*)

## 2.2 Contexte historique et philosophique

### 2.2.1 Les élans d'après-guerre

Nous ne tracerons pas ici l'évolution qui a conduit à l'apparition des pensées qui ont généré les partitions graphiques. Faut-il en tracer l'origine dans les avant-gardes du début du XXème siècle (notamment dada et Futurismes), dans la poésie visuelle et sonore, dans les calligrammes d'Apollinaire ? Feldman, Brown et Cage étaient très proches de ces mouvements et des artistes de l'abstraction expressionniste. Une autre influence possible est celle d'Erik Satie, au moins sur Cage, qui fut le premier à sortir dans les partitions des éléments de pure représentation des sons. Stockhausen dans l'article « Graphique et Musique » (1959) explique l'avènement de ces pratiques par l'autonomie croissante de la partition vis-à-vis de son exécution sonore, un long processus depuis le moyen-âge.

On sait comment les musiques et les musiciens du romantisme ont été instrumentalisés pour servir les thèses du nazisme et autres formes de dictatures. On ne s'étonnera pas que dans l'après-guerre, à l'heure où tout était en reconstruction, tout remis à plat, les musiciens aient cherché également à se questionner sur leurs pratiques, sur leurs rapports avec ce qu'ils produisaient et la manière dont ils le faisaient. En réaction aux horreurs qui venaient d'être vécues pendant la guerre, les motivations et l'engagement des individus avaient été exacerbés pour que la paix soit une réalité absolue. Ainsi, cette période obscure a fait naître nombre de vocations dont l'objectif de vie serait : *plus jamais ça!* Sociologues, philosophes, psychologues, psychanalystes, politologues et scientifiques ont produit un nombre considérable d'études et de textes qui, de par le contexte historique du moment, ont revêtu une signification d'autant plus forte qu'ils apportaient des éléments de réponses à un traumatisme généralisé. Ils ont ouvert et formulé de nouvelles voies sur lesquelles se sont appuyés avec plus d'assurance et d'engagement des artistes qui n'avaient cessé pendant les conflits de profiter de leur forme d'expression artistique pour dénoncer les systèmes totalitaires et les crimes qui les accompagnaient. Il fallait reconstruire la relation avec autrui, la communication musicale se devait de ne plus servir un pouvoir établi. Sur le plan sociologique, la dynamique de groupe s'est répandue pendant les

années 1960 dans les formations des responsables de toutes les organisations et des entreprises. La mode était au débat, les esthétiques remises en question.

La pensée sérielle généralisée de la composition musicale et les détails infinis qui accompagnaient son écriture ont fait apparaître des partitions pour lesquelles l'idée d'interprétation devenait inexistante<sup>41</sup>. L'exécutant devenait avant tout un virtuose soumis aux exigences d'une notation chaque fois plus complexe et exigeante, ne laissant plus d'espace à l'instrumentiste pour qu'il ait un quelconque recul sur la conception de la matière et de la forme musicale. Les œuvres sont la plupart du temps travaillées pendant de longues heures afin d'être maîtrisées techniquement, puis jouées une seule fois en public. Les reprises des concerts sont trop rares, l'enregistrement comblant rapidement le désir de curiosité, avant même que l'œuvre n'ait pu *jouer*<sup>42</sup>. Toutes ces idées sont ainsi exprimées ainsi par Cornelius Cardew :

The relation between musical score and performance cannot be determined. If this is not realized, difficulties will always be encountered in composing, rehearsing and performing (not to mention listening). The indeterminacies of traditional notation became to such an extent accepted that it was forgotten that they existed, and of what sort they were. The results of this can be seen in much of the pointillist music of the '50s (Boulez, Berio, Goeyvaerts, Pousseur, Stockhausen, Van San, etc.). The music seemed to exclude all possibility of interpretation in any real sense; the utmost differentiation, refinement and exactitude were demanded of the players. Just because of this contradiction it is stimulating work, and sometimes rewarding to interpret this music, for any interpretation is forced to transcend the rigidity of the compositional procedure, and music results (but the feeling is almost unavoidable that one is misrepresenting the composer!). (Cardew, 1961, p.22)

Pourtant, certains compositeurs ont vu au contraire dans cette constatation d'indétermination de la notation standard une formidable occasion de provoquer une ouverture basée sur les expériences des musiques aléatoires et des partitions graphiques pour développer la responsabilité de l'exécutant et sa conscience musicale.

Nous voudrions qu'il [l'exécutant] s'engage totalement, qu'il n'engage pas seulement ses connaissances techniques dans l'œuvre, mais aussi ses capacités inventives, ses facultés de décisions, ses facultés de réactions plus ou moins spontanées, en un mot : son « contenu psychique ». Nous voudrions tout de même garder la possibilité de pouvoir « diriger »

---

<sup>41</sup> Dont on trouve l'origine dans « Poétique Musicale », l'essai de Stravinsky de 1945, dans lequel il explique sa conception de la « musique pure ».

<sup>42</sup> Pris ici dans le sens de *bouger, trouver sa place*, comme lorsqu'on dit *jouer des coudes*.

(canaliser) les différentes formes de cette participation. (Globokar, 1970, p.70)

Des compositeurs, surtout américains dans les années 1950, qui ont été rassemblés sous l'appellation « d'école de New York <sup>43</sup> » observant les travaux d'artistes plastiques comme Alexandre Calder ou Jackson Pollock, ont curieusement réalisé la « chance » qu'avaient ces derniers de pouvoir concrétiser sans intermédiaire leurs impulsions artistiques ; leur réflexion leur a fait admettre leur impuissance pour la production d'un objet contrôlable au long de tout son processus d'élaboration, à la manière de ces artistes plastiques. Earl Brown affirmait :

It is well known that notation has been a constant difficulty and frustration to composers, since it is a relatively inefficient and incomplete transcription of the infinite totality which a composer traditionally "hears," and it should not be at all surprising that it continues to evolve<sup>44</sup>. (Brown, 1986, p.186)

Et de s'enthousiasmer ainsi :

I had the impulse to do something with this highly spontaneous performing attitude (improvisational attitude that is) from a score that would have many multiple possibilities of interpretation. Under the influence of Calder, I considered this kind of thing to be mobility, which is to say - a score which was mobile. A score which had more than one potential form and performance realization (Brown, 2008, p.1).

Leur point commun est sans doute d'avoir cherché des systèmes d'écriture de la musique qui ne prennent plus uniquement en compte la note comme unité de base, puisque celle-ci éventuellement pouvait ne plus exister, et qu'ils s'intéressèrent à retrouver au travers de la notation musicale un média plus proche de leur spontanéité créatrice ou de leurs concepts compositionnels. Comme le dit Jean-Yves Bosseur :

«Certains compositeurs [...] ont pu se sentir plus proches – dans leur travail de conceptualisation, puis de notation et de composition – des conceptions de la Renaissance et de l'ère Baroque, que celles affichées par le Romantisme qui visent à sacraliser la création du compositeur en

---

<sup>43</sup> L'*École de New York* fait référence à un groupe artistique informel de poètes, peintres, danseurs et musiciens parmi lesquels John Cage, Morton Feldmann, Earl Brown, Christian Wolff, entre autres pour les compositeurs, Willem de Kooning, Jackson Pollock ou Robert Rauschenberg entre autres pour les peintres. Cette *École de New York* a eu une forte influence sur des compositeurs comme Cornelius Cardew et Frederic Rzewski, entre autres.

<sup>44</sup> Il est bien connu que la notation a été une constante difficulté et frustration chez les compositeurs, puisque ce n'est qu'une transcription relativement inefficace et incomplète de la totalité infinie de ce qu'un compositeur « entend », et il ne serait pas surprenant du tout que cela continue ainsi.

s'efforçant d'en arrêter les contours d'une manière immuable. (Bosseur, 1992, p.10)

Même si dans la perspective de Brown, le contrôle musical s'opère finalement encore par la direction (gestuelle) du compositeur/chef, faire de la musique appelle avant tout la participation active et « de bonne volonté » d'un groupe participant au projet créatif, et la conception de la partition se devait de prendre cette dimension en considération.

... But it was a considerable leap, or difficulty to conceive of a score that would in itself be something and in itself imply many more things..... I'm intrigued by the performance itself. I like very much conducting and rehearsing the music, but I'm not so much as interested in the piece ultimately being a monument, as I am in the piece existing as a field of activity, of music making activity, which exists between sympathetic and reasonable kinds of people (Brown, 2008, p.1).

On voit bien ici que le *jouer de la musique*, l'instant de la praxis est la préoccupation première, voire unique. La notation n'intervient dans ce contexte que de manière presque accessoire, comme un outil. Brown avait d'ailleurs pointé que la prétention d'utiliser la notation comme moyen de contrôler tous les paramètres musicaux était un développement relativement récent. "[Brown] observed that in music written before 1600, the intentions of the composer could be notated in diverse ways, and the relationship between intention and performance was quite different from what came to be the nineteenth-century ideal"<sup>45</sup> (Alden, 2007, p.316).

Plusieurs types de *notations expérimentales* furent imaginés, qui allaient au-delà de l'ajout de signes à ceux préexistants ou d'une notation qui permettrait une amélioration de l'efficacité d'un système somme toute équivalent d'écriture. Pour certains, l'idée est que la feuille puisse représenter un espace-de-temps, de la même manière que la feuille puisse être un espace graphique délimitant, incluant éventuellement d'autres dimensions allant au-delà du plan. Au-delà de la puissance qu'avait acquise la notation standard, détourner un signe de sa fonction ou lui donner des significations multiples a stimulé des compositeurs à penser que cette plurivocité pourrait être un facteur de création. L'introduction de l'aléatoire, des méthodes de

---

<sup>45</sup> il avait observé que dans la musique écrite avant 1600, les intentions des compositeurs pouvaient être notées de différentes façons et que les différences de relations entre l'intention et son exécution était bien différente de ce qui se passait dans l'idéal du XIXème siècle. (Tdl)

calculs par ordinateur, l'évolution rapide des sciences et des techniques, ont permis d'imaginer des procédés, tant pour la composition que la réalisation des partitions, auxquels les compositeurs des générations antérieures n'avaient pas eu accès. Peu s'en fallait alors pour franchir le pas qui mènerait à un abandon quasi-total du signe comme signifiant au profit de la subjectivité de l'individu ou du groupe.

### **2.2.2 Influences des philosophies**

À lire un certain nombre de commentaires des années 1950 jusqu'aux années 1985 environ, à propos de l'utilisation de partitions graphiques de la part d'un grand nombre de compositeur, il semblerait qu'au-delà de la motivation proprement musicale, leur démarche artistique reflète des positions idéologiques et philosophiques qui, même si elles ne sont pas concordantes, puisent leur origine dans un même vivier. Teresa Sauer (2009, p10), dans l'avant-propos de son recueil de partitions graphiques *Notation 21*, évoque dès le début cette concordance d'idées :

Indeed, composers who choose to make innovation in the field of notation or graphic scores represent various compositional ideals, as reflected in their philosophies. Their philosophies encompass the desire to improve communication amongst composers, performers and audiences, to develop a wholly different language, to encourage creative improvisation, and to challenge the way we understand music and sound. Some seek to create from the viewpoint of function, and other from the viewpoint of aesthetics. Still others seek to unlock the secrets of the human mind, the spirit, or the natural world through the forms of their music-to-heal, and to enlighten. These many fascinating philosophies result in an amazing variety of scores and notational styles.

Tout comme le mouvement de Mai 68 en France ne peut se comprendre sans le contexte d'ébullition générale qui sévissait dans d'autres pays, notamment les États-Unis et l'Allemagne, l'apparition des partitions graphiques coïncide avec une certaine vision et un certain espoir portés par de nouvelles valeurs. Dans le cadre de notre étude, il n'est pas question ici de faire une analyse poussée de cette coïncidence. Toutefois, ces nouvelles valeurs qui ont porté Mai 68, à savoir centrées autour de l'autonomie, de la primauté de la réalisation personnelle, de la créativité, de la pluridisciplinarité et de la valorisation de l'individu impliquant le refus des règles traditionnelles de la société et la remise en cause de l'autorité, etc., toutes ces valeurs,



donc, semblent bien aller dans le même sens que les motivations annoncées par les compositeurs qui créent des partitions graphiques.

De la même manière, on peut constater la coïncidence de dates puisque, si l'on voit apparaître des partitions graphiques dans les quelques années qui ont suivi la deuxième guerre mondiale, les années 1960-70 ont sans doute été dans les plus florissantes. Sans défendre ici l'idée d'une cause à effet que nous ne sommes pas en mesure d'évaluer, il semblerait que les événements historiques de cette période aient eu une influence notable sur les changements sociaux, et par conséquent sur les changements de mentalités qui les accompagnent.

On peut supposer que les motivations des idéaux de Mai 68 et post 68 aient probablement été du même ordre que celles des compositeurs ayant senti dans la partition graphique un outil approprié à l'expression de leur pensée artistique. Lorsqu'il s'agit de se référer à des systèmes de pensée qui permettent de faire comprendre ce qui conduit, entre autres, à une forme graphique non-procédurale pour communiquer de la musique, les philosophes souvent cités sont Wittgenstein (cité par Cardew), Michel Foucault (cité par Daniel Charles), Gilles Deleuze (cité par Daniel Charles, Gerald Venturi), mais aussi Jacques Dériida, Michel Serres, J. F. Lyotard, entre autres. Or il se trouve que ce sont ces mêmes personnalités qui ont généré un ensemble de discours et d'études critiques apparues dans les années 1950 – 1980, et en majorité dans les années 1960, en particulier en France et aux États Unis, et qui ont été regroupés sous l'appellation de « philosophie postmoderne », et parfois surnommé la *French Theory*. Aux États-Unis ce sont Feyerabend, Cavell, Rorty, Jameson, Butler, Ronell et quelques autres, qui ont en commun une posture de critique et de méfiance, de liberté, voire de rupture vis-à-vis des traditions idéologiques de la modernité en Occident. Nous n'entrerons pas ici dans le débat de savoir quel consensus cette appellation de *postmoderne* pouvait contenir, en quoi elle pouvait être artificielle, et si ses protagonistes acceptaient de s'y rallier. Il est juste intéressant pour nous de noter que c'est au niveau des universités américaines dans les années 1970 que s'est formée cette *French Theorie* qui a regroupé sous ce nom un corpus de théories philosophiques, littéraires et sociales de ces auteurs français. Ces philosophies ont en commun une posture critique par rapport à la raison érigée en rationalisme, de remettre en cause les oppositions binaires, qui dominant en occident, du bien et du

mal, de l'homme et la femme, du corps et esprit, etc. pour y introduire une notion de nuance, de continuum. Cela marque ainsi une rupture par rapport à ce qui s'était imposé jusqu'alors depuis le siècle des lumières.

À l'encontre de la stabilité poursuivie par la modernité, le postmodernisme va chercher à produire non pas du connu, mais de l'inconnu, transformant le modèle de la légitimation en éloge de la différence ; à l'encontre de la modernité, dont le but était de réaliser l'unité de tous les domaines du savoir et de la société, le postmodernisme va accroître leur différenciation (Canullo, 2013).

Cette pensée de remise en cause de la raison au profit d'une ouverture au sens, grâce à une critique des histoires acceptées, des métarécits, qui servaient pourtant de base à notre connaissance du monde, déplace de façon surprenante la notion d'autorité, les métarécits ne permettant plus de légitimer le monde puisqu'ils seraient des « jeux de langage » (comme définis par Wittgenstein dans son *Cahier Bleu*, 1934, p. 56). Le langage ne définirait plus la vérité absolue du monde, mais servirait les relations en perpétuel renouvellement entre les personnes et avec le monde.

Il est certain que nombre des philosophes, même s'ils n'ont pas été des membres actifs de Mai 68, ont eu, de par leur travaux, une influence importante (Deleuze, Guattari,...) au moins sur une partie du mouvement. Il est clair également que la philosophie postmoderne a eu une forte influence sur les artistes. Notons toutefois qu'il ne faut pas confondre la philosophie postmoderne avec ce que l'on qualifie de « postmodernisme » à propos des arts. Dans ce domaine des arts, le postmodernisme concerne plutôt des mouvements artistiques qui, travaillant sur la fragmentation des arts figuratifs, pose le « post-modernisme » en antithèse de la modernité. "En esthétique, on parle de postmodernisme à propos des théories qui développent l'idée d'une fin de l'œuvre d'art, souvent en lien avec la thèse de la perte de toute valeur vériditative ou métaphysique"(Canullo, 2013).

Dans une conférence très intense et presque intime, Gilles Deleuze (1987) livra à un public de cinéastes un certain nombre de ses réflexions sur la création artistique. Pour lui, « Il y a une affinité fondamentale entre l'œuvre d'art et la résistance », et de rappeler que Malraux considère que « l'œuvre d'art est la seule chose qui résiste à la mort ». Selon lui, « l'œuvre d'art n'a pas de rapport avec la communication, n'est pas un instrument de communication, ne contient pas la moindre information », la

communication étant « la transmission et la propagation d'une information », elle-même un ensemble de *mots d'ordres*, c'est-à-dire *ce que nous sommes tenu de croire*. L'information pensée ainsi est en quelque sorte un *système de contrôle*. Après avoir rappelé qu'avoir une idée soit spécifique à tel ou tel domaine, il pose qu'« à la limite de toute création, il y a des espaces temps ». S'il affirme que « la peinture invente des blocs de ligne-couleur », « le cinéma invente des *blocs de mouvement-durée* », il n'achève malheureusement pas concernant ce qu'invente la musique... La dernière idée de ce document que nous retiendrons ici concerne sa réflexion sur un cinéaste qui veut adapter un roman : « s'il le fait, c'est parce qu'il a une idée « en cinéma » qui résonne avec ce que le roman présente comme une idée « en roman » ; et là se font souvent de très grandes rencontres. »

On voit en filigrane de toutes ces pensées comment les partitions graphiques y trouvent leur place ; par exemple, serait-il absurde de poser que si un musicien veut adapter une forme graphique à la musique, il le ferait parce qu'il aurait une idée « en musique » qui résonnerait avec ce que la graphie présente comme une idée « en graphie » ? On comprend ainsi qu'il ne s'agit pas ni de *transposition* d'un domaine à l'autre, ni de *transcription*, ni même de *correspondance*. Il s'agit bien d'une relation à la fois intime et dépendante, mais pourtant autonome. Nous y reviendrons.

Ce serait dépasser l'objet de notre étude que de rechercher quels sont les concepts philosophiques qui justifient pleinement les partitions graphiques, mais il serait intéressant de découvrir concrètement comment et en quoi cet échange entre la pensée philosophique et les compositeurs s'est opéré. Toutefois, nous pouvons mentionner ici un exemple connu et « avoué » concernant la partition graphique « Treatise » de Cornelius Cardew. John Tilbury mentionne un écrit de Cardew qui décrit la genèse de Treatise :

I've always been preoccupied with huge abstractions. I was 23 when I first came across Wittgenstein's *Tractatus*; right from the first sentence, handwritten by Slad [David Sladen] as a foretaste before he gave me the book, "the word is everything that is the case", it made a deep impression on me. The name *Treatise* (from *Tractatus*): - a thorough investigation. Of what? Of everything, of nothing, like the whole word of philosophy. I started work on it in 1963 and have worked on it inconsistently ever since. In that time it has lost some of its abstract quality; autobiographical aspects have crept in. But then there are autobiographical wisps to be read into Wittgenstein's

*Tractatus* – the whole takes on a slight autobiographical slant in view of his later rejection of parts of it. (Cardew, cite par Tilbury , 2008, p.227)

Il est indéniable que la philosophie et les positions de Wittgenstein ont eu une influence non seulement sur l'approche de Cardew et sa manière d'envisager sa place par rapport à la création musicale, mais également sur toute la musique expérimentale anglaise de cette époque. Nous présenterons plus avant des études qui ont été menées sur cette relation entre Wittgenstein et Cardew au travers de leurs *traités* respectifs, mais Brian Dennis nous montre jusqu'à quel point les chemins, même décalés dans le temps, ont suivi des voies parallèles :

On completing *Tractatus*, Wittgenstein felt he had said all that could be said in that particular field and turned away from philosophy altogether, initially to work as a school-master. Later, more dramatically, he denounced *Tractatus* altogether as, essentially, pursuing the wrong approach and proceeded to evolve an altogether different philosophy, arguably as influential as his earlier work had been. Without going into details, it is not difficult to see strong parallels with Cardew's own development after *Treatise*: the formation of the Scratch Orchestra with Cardew as its essential luminary, close in style to the way in which Wittgenstein taught at Cambridge, with its way of 'working out' ideas in situ with sudden insights, and significantly, with others (students, disciples or whatever); and then later, in 1971, Cardew's renunciation of virtually all former 'experimental' ideas in favour of a much more direct and practical kind of music (theoretically: 'music for the people' but rarely turning out as such). In fact this desire to say as much as possible in one highly complex direction (*Treatise*), to evolve ideas in a more social context (the Scratch Orchestra), and then to start afresh in a dangerously retrospective area (the re-application of tonality), is a tribute not only to the composer's strength of conviction but also to the courage with which he could repudiate his earlier work. (Dennis, 1991, p.16)

Sans rentrer dans une analyse profonde des propositions de Wittgenstein, on comprendra que des aphorismes tels que : « 1.1. Le monde est la totalité des faits, non des choses » et « 1.2. Le monde se décompose en faits. » (Wittgenstein , 1922, p.33), soient des propositions qui aient pu séduire des personnalités comme Cardew et bien d'autres musiciens en recherche d'une manière active de concrétiser le *faire* de la musique. L'idée de départ est d'appréhender le monde par « ce qui a lieu » et non au travers des objets qui ne sont eux-mêmes accessibles qu'au travers des faits qui nous permettent de les reconnaître. On comprend la dynamique que présuppose une telle manière d'appréhender le monde et comment il est possible d'insérer une proposition

comme *Treatise* dans cette dynamique. Dans ses notes de travail, Cardew indique de manière presque pratique :

A composer who hears sounds will try to find a notation for sound. One who has ideas will find one that expresses his ideas, leaving their interpretation free, in confidence that his ideas have been accurately and concisely notated. (Cardew, 1971, p. iii)<sup>46</sup>

Par ce transfert des sons aux idées, Cardew pose ainsi l'acte compositionnel dans une perspective radicalement différente du rôle octroyé au compositeur jusqu'à présent. Si le rôle du compositeur se réduit à son essence d'expression d'idées, laissant à l'exécutant l'entière part de la concrétisation sonore, son rôle devient en bien des points similaire à celui du philosophe : un guide, un référent, un initiateur, un stimulateur d'actions et de pensées.

### 2.3 Répertoire concerné

Il est difficile d'établir une liste d'œuvres pertinente par rapport au cadre de ce travail, et ce, pour plusieurs raisons : d'abord, elles sont souvent méconnues, à part quelques-unes qui sont emblématiques. De plus, la plupart du temps, elles ne sont pas répertoriées en tant que partitions graphiques, voire, elles ne sont pas répertoriées en tant que partitions. Elles peuvent apparaître dans des revues (souvent partiellement, une ou deux pages). Au-delà de ces raisons qui pourraient ne pas être spécifiques aux partitions graphiques mais à d'autres types de répertoire (comme les « Textkomposition »), des œuvres graphiques peuvent ne pas avoir été pensées comme des partitions graphiques et pour autant être tout à fait appropriées à un travail musical. Nous pensons par exemple à des peintures de Kandinsky (séries des « Improvisation » ou « Composition »), Paul Klee, Robert Delaunay et bien d'autres dont les œuvres ont servi maintes fois le rôle de partition graphique : d'une part leurs auteurs n'étaient, dans leur travail artistique, pas étrangers à la pensée musicale, mais surtout, certaines de leurs œuvres, sont difficilement différenciables, dans leur esthétique et leur contenu, de certaines partitions graphiques élaborées spécialement à cet effet. Nous reviendrons sur ce point, mais c'est sans doute une banalité

---

<sup>46</sup> *Treatise* working notes, 06/02/1963

d'affirmer que ce n'est pas l'objet qui fait la partition graphique, mais bien l'utilisation qu'on fait d'une image ; toute image peut être une partition graphique.

Le livre d'Erhardt Karkoschka, *Das Schriftsbild des Neuen Musik*, de 1966 (et sa traduction de 1972 *notation in new music*) a donné lieu à un premier travail de rassemblement de diverses partitions graphique. Comme ce livre expose une réflexion profonde et radicale sur la notation musicale, il vient inévitablement prendre en considération les impacts que l'évolution de celle-ci vient opérer non seulement sur la forme des notations, mais intègre dans son étude la partition graphique comme une partition particulière, mais à part entière. Sa compilation d'exemples de partitions comprend diverses partitions graphiques non-procédurales et quelques commentaires utiles.

Le travail de compilation le plus conséquent qui ait été publié dans ce domaine spécifiquement des partitions graphiques, est le livre « *notation 21* » de Theresa Sauer (2009). Outre la quantité d'œuvres présentées, ainsi que de la diversité des approches des compositeurs, ce livre a également le mérite de tirer de l'isolement ces travaux et de mettre à jour une démarche qui n'est ni anecdotique ni exclusivement connoté « soixante-huitarde » puisque bien des planches présentées dans le livre sont tout à fait récentes et d'auteurs très diversifiés. Ce livre fait directement échos et s'inscrit ouvertement, de par son titre et sa présentation, en continuité de celui de John Cage et Alison Knowles (1969), *Notations*, qui avait également pour vocation de présenter les diverses notations du milieu du XXe siècle. Même s'il ne présente pas exclusivement des partitions graphiques, il a clairement servi de modèle au livre de Teresa Sauer, pour bien des aspects : une grande diversité d'approches, les œuvres sont présentées dans un ordre alphabétique ce qui crée une présentation presque « chaotique », des commentaires sur le sujet écrits par divers compositeurs, présentés avec des choix de caractères volontairement diversifiés. Les partitions sont présentées (la plupart du temps dans celui de T. Sauer) non accompagnées d'explications d'exécution, ce qui confronte l'interprète face à la problématique d'une partition graphique dont les seuls éléments tangibles sont des traits sur une feuille de papier sans autre forme d'indication, sans procédure d'exécution explicite. Mais là encore, autant la non-présence d'une procédure énoncée est un facteur « d'inclusion » par

rapport à notre étude, autant certains aspect notationnels ou un énoncé textuel explicatif (préface, note d'exécution, instructions, etc.) peuvent, selon le contexte ou simplement la manière que l'interprète lui-même aura de les aborder, ne pas être des facteurs « d'exclusion ». De plus, la présence ou non de signes reconnaissables (notes, portées, lettres ou mots, etc.) ne peut en aucune façon préfigurer comme élément imprescriptible d'inclusion ou d'exclusion aux partitions graphiques non-procédurales.

Nous présentons en *annexe A* (p. 207), une liste d'œuvres qui nous paraissent remplir le critère de partition graphique non-procédurale, avec toutes les précautions déjà évoquées quant au cloisonnement que sa définition pourrait provoquer. Cette liste ne peut être considérée comme ni définitive, ni exhaustive, et ne considère probablement qu'une infime partie des œuvres existantes.

## **2.4 Présentation de quelques œuvres et réalisations de partitions graphiques**

À titre d'exemples, voici quelques partitions dont nous décrivons quelques caractéristiques démonstratives de certains aspects spécifiques ou généraux, permettant ainsi de mieux comprendre en quoi la frontière entre les partitions graphiques non-procédurales et procédurales est aussi mouvante que la dune dans le désert. Seront analysées en détail des partitions d'Earl Brown et *Treatise* de Cornelius Cardew, puis une présentation rapide de quelques autres pièces les plus représentatives d'auteurs divers.

### **2.4.1 Earle Brown, *Folio and 4 Systems* (1952-54)**

*Folio* (1952-53) est une série de sept partitions indépendantes, chacune d'elle comprenant une feuille, auxquelles s'ajoute une autre ayant pour titre *4 systems* (1954), toutes regroupées par Earl Brown lui-même en un seul cahier. Si toutes ces pièces ont une ouverture indéniable, seules *Décembre 1952* et *4 Systems* sont des partitions graphiques, les autres présentant des portées incluant des hauteurs avec leurs durées dans une disposition qui sous-entend une succession définie des événements sonores, une sorte de procédure comme nous en trouvons dans toutes partitions à notation standard. Nous analyserons en détail *Décembre 1952* dans le chapitre 2.4.1.1, comme exemple emblématique et fondateur. Dans *4 Systems*

(Figure 9), bien qu'entièrement graphique, Brown indique deux sens de lecture pour ces quatre systèmes (comme son nom l'indique...) et donne des indications qui, bien qu'ouvertes, donne au lecteur tous les éléments de la « procédure » à suivre pour exécuter cette partition. Pour cette raison, nous considérons *4 Systems* comme ne faisant pas partie des partitions de notre étude.

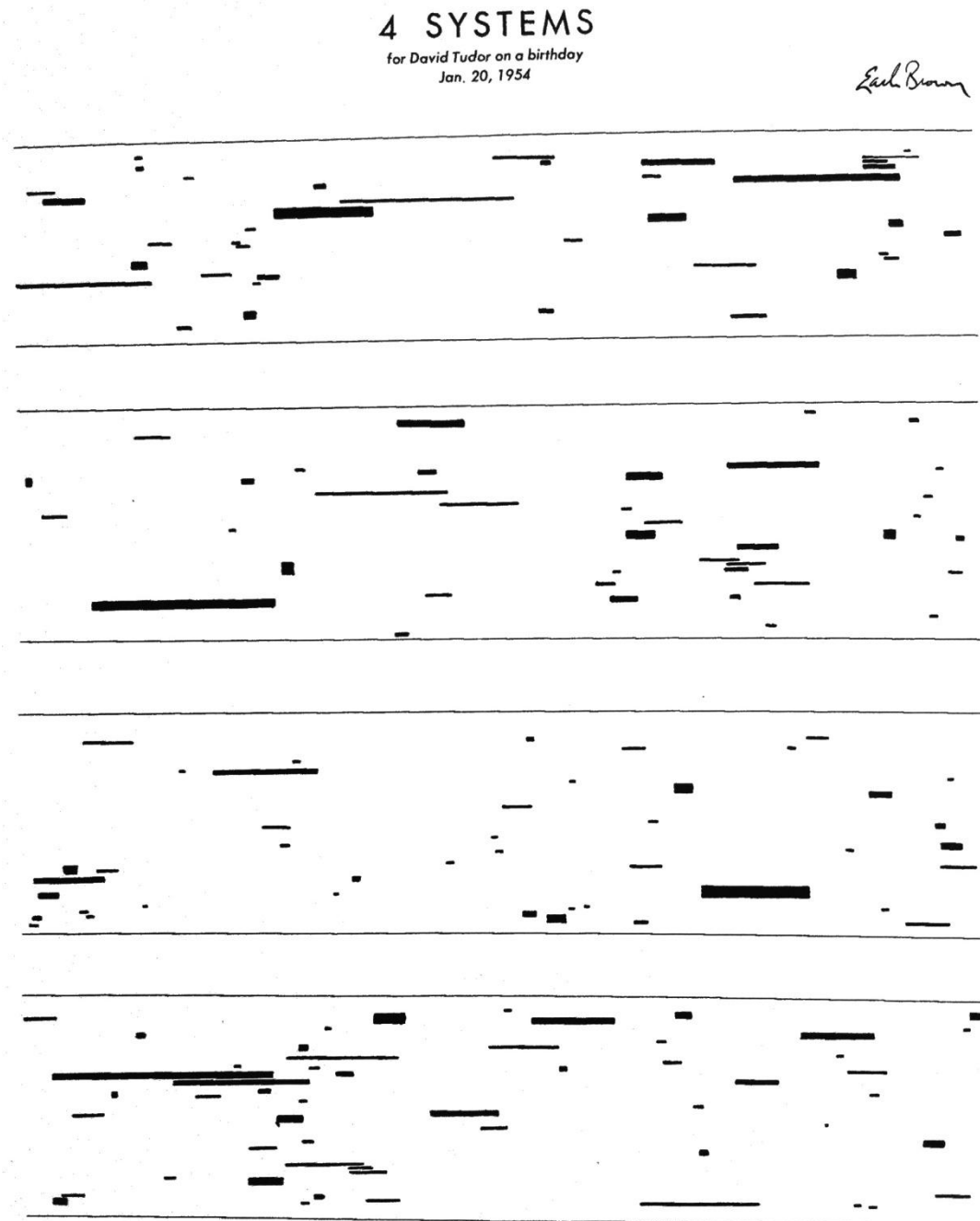


Figure 9 : Earl Brown, *4 Systems*, 1954, Associated Music Publishers, inc., NY, 1961



Au contraire, dans ce porte-folio, une des partitions, *November 1952* (« *Synergy* »), (figure 10) présente déjà un cas frontière de partition graphique non-procédurale qui ne sont pas supposées présenter de caractères de la notation standard, ni d'instructions d'exécution. Or Brown écrit une note de préface (voir annexe 7) dans laquelle il donne des instructions. Sauf que ces instructions, au lieu d'indiquer une marche à suivre, ne font qu'ouvrir des possibilités multipliant à l'infini toutes les directions de lecture.

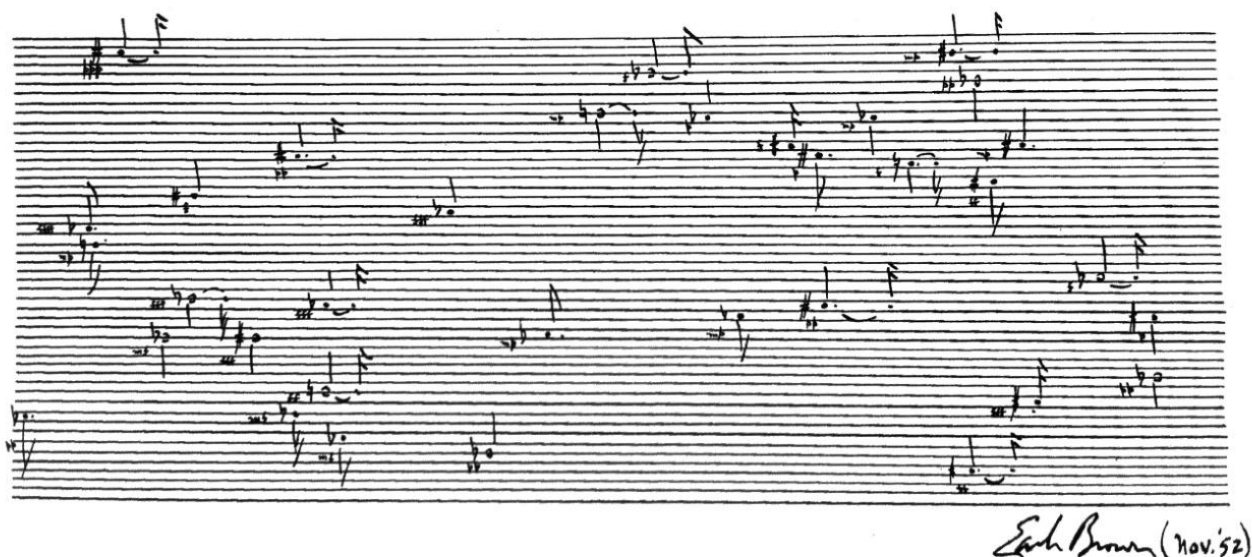


Figure 10 : Earl Brown, *Novembre 52* (« *Synergy* ») – 1952, Associated Music Publishers, inc., NY, 1961

*November 1952* ne présente que des signes conventionnels de la notation musicale (notes rythmées) avec leurs altérations et leurs dynamiques, inscrites sur des portés. Sauf que ces portés ne sont pas faites de cinq lignes, mais cinquante lignes (!) toutes également espacées ; il n’y a pas de lisibilité directive des hauteurs. Il n’est plus donné ainsi de repère de hauteurs, tout positionnement de « clés flottantes<sup>47</sup> » diverses devenant purement arbitraire. Même la succession des événement-notes est complètement ouverte puisqu’on peut démarrer d’où l’on veut et se déplacer à des vitesses différentes, « l’espace défini pouvant être pensé comme réel ou illusoire » (Annexe 7). Nous sommes bien dans un cas de partition non-procédurale pour laquelle l’aspect graphique tient un rôle fondamental et les caractères de notes perdent toute valeur notationnelle. On le constate : l’enfermement de l’objet *partition graphique*

<sup>47</sup> “floating clefs” (voir la préface en Annexe 7) (tdla)

*non-procédurale* dans une définition nous échappe dès qu'on tente de lui imposer un moule trop restreignant.

#### 2.4.1.1 December 1952 : un exemple fondateur

La partition *December 52* d'Earl Brown (Figure 11) nous a paru être un exemple fondateur de cette révolution de la chaîne de production musicale opérée par son avènement à bien des niveaux. Elle est exclusivement graphique et, en apparence (nous verrons pourquoi), absolument non-procédurale, puisqu'elle semble dépourvue d'instructions de lecture.

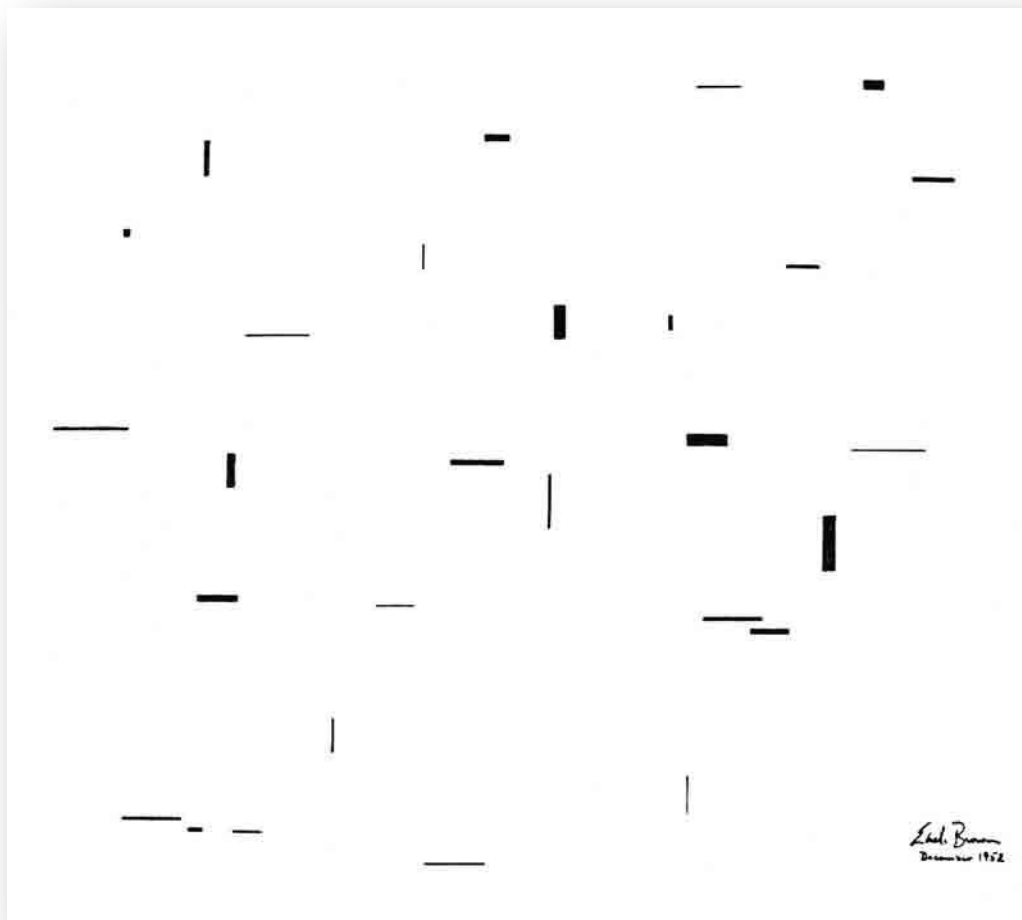


Figure 11 : Earle Brown, *December 1952*, Associated Music Publishers, inc., NY, 1961

Elle est constituée de traits noirs horizontaux ou verticaux, de tailles différentes sur un fond blanc. E. Brown avait lui-même pris des notes sur son carnet<sup>48</sup> (voir Annexe 8), grâce auxquelles il explique que « ceci est la représentation d'un espace à un instant donné dans lequel un événement serait mis en mouvement, cet espace devant paraître irréel et/ou transitoire.<sup>49</sup> » Plus loin, il semble donner une indication plus précise sur l'épaisseur des traits, mais vu qu'elle s'applique tant à des dynamiques qu'à des clusters (idée autant de densité sonore que de registre de hauteurs), il est par conséquent difficile de considérer cela comme une indication « obligée ». E. Brown recommande même à la fin de n'utiliser vraiment la partition graphique que comme point de départ sans « autres éléments prédéfinis ».

« *December 1952*, spécifiquement, est une page unique, quelque chose comme la photographie d'un certain type de relations de ces éléments horizontaux et verticaux. Dans mon agenda, j'avais fait un schéma d'un objet physique, une boîte en trois dimensions dans laquelle il y aurait des éléments qui auraient été motorisés, horizontalement et verticalement puisque les éléments de *december 1952* sont sur papier. Mais le concept original était que ça aurait été une boîte qui aurait été placée sur un piano et que ces éléments auraient été motorisés, avec des vitesses et des accélérations différentes, de telle manière que les éléments horizontaux et verticaux auraient physiquement bougé devant le pianiste. Le pianiste pouvait regarder où il voulait et pouvait choisir et voir ces éléments alors qu'ils approchaient les uns des autres. J'avais vraiment dans l'idée qu'un « performer » allait pouvoir jouer très spontanément, mais malgré tout connecté de manière très proche à ces éléments de cette boîte en trois dimensions motorisée » (Brown, 1970, p.3).<sup>50</sup>

Là où les expériences communes entre les musicien, leur *mémoire*, était le point de référence et de départ pour la création de tout moment musical, E. Brown semble rechercher que ce ne soit plus que le visuel, indépendamment de toute histoire individuelle ou commune, qui puisse être l'unique déclencheur de la production musicale.

---

<sup>48</sup> Il reste étonnant que, alors que la partition est faite avec un soin si grand, les indications de jeux qui accompagnent la partition soient juste la transcription de notes prises sur un carnet de notes, et qu'E. Brown n'ait pas consacré plus d'attention à l'écriture d'une notice vraiment construite. Cela nous semble relativiser beaucoup l'importance que l'on peut attribuer à « se soumettre » à ces indications comme étant les seules voix d'accès possibles à la lecture de la partition.

<sup>49</sup> Traduction libre de la « *prefatory note* » en couverture de *Folio and 4 systems* (voir Annexe 8)

<sup>50</sup> Traduction libre

Le graphisme a été travaillé avec le plus grand soin, calculé selon une méthode bien spécifique, ce qu'Earle Brown décrit dans un monologue enregistré par lui en 1970. Il y décrit la manière dont il a fait les calculs à l'aide de machines cybernétiques et d'échantillons aléatoires, lui permettant ainsi de définir de manière précise le positionnement des traits et leurs caractéristiques de tailles. Son objectif étant d'obtenir un résultat très neutre et cohérent. Il a ainsi généré par le calcul rigoureux la pièce elle-même, dit-il. Il associe même la longueur des traits à la durée. Pourtant, il a bien conscience, alors qu'il procède de manière si rigoureuse, qu'il n'a pas idée de la manière exacte dont la partition allait être lue.

Il était clair pour moi que cette partition qui n'allait pas être interprétée de gauche à droite, n'avait pas besoin d'être composée de gauche à droite. Autrement dit, comme je n'allais pas pouvoir prédire les mouvements des interprètes d'un point à un autre, plutôt que de composer avec mon goût ou avec une espèce de structure avec sa continuité imaginaire qui n'aurait de toutes les façons pas existé dans l'interprétation, j'ai choisi de considérer le champ d'activité dans son entier et à l'intérieur de ce champ, grâce à cette technique de coordonnées, les divers éléments étaient placés et leur épaisseur et direction étaient ainsi déterminées. A partir d'un certain moment, et sûrement par goût, j'ai arrêté de remplir l'espace. J'aurais pu continuer encore et encore jusqu'à ce que ce soit entièrement noir, évidemment. [...] Mais j'ai arrêté au point où j'ai considéré que le nombre d'éléments dans le champ était nécessaire pour stimuler le type de *performance* qu'il m'intéressait de provoquer (Brown, 1970, p.5).

Le tracé reste manuel, et même s'il est exécuté à la règle, il ne permet pas de déterminer avec une extrême précision les dimensions de chaque trait. Le résultat de cette méthode ici utilisée consiste donc en une figure aux caractéristiques suivantes :

- 31 tracés<sup>51</sup>, dont un « point carré » d'environ 1,5 x 1,5 mm et des traits d'épaisseur variable, entre environ 1/10 de mm et environ 2,5mm (il est difficile de déterminer si les épaisseurs sont chaque fois différentes ou non à cause de l'imprécision du trait).
- Par contre les longueurs sont toutes différentes, comprises entre environ 1,5mm et environ 16,5 mm

---

<sup>51</sup> Malgré le commentaire d'E. Brown sur son «gout » qui a dicté le fait qu'il s'arrête à 31 tracés, on peut s'interroger sur la « coïncidence » qui fait qu'une œuvre dont le nom fait référence au mois de décembre qui possède justement 31 jours, ait exactement ce nombre de tracés...

- L'emplacement sur l'espace de la feuille crée un nuage d'apparition des éléments relativement homogène et équilibré, le « poids » graphique du total des figures semble donc s'équilibrer en son centre.
- Il est aussi difficile de repérer des « constellations », c'est-à-dire un ensemble de traits qui pourraient créer une zone d'attraction particulière. Après un regard attentif, on peut cependant repérer des diagonales ou même tracer des sortes de courbes. Mais c'est un regard très subjectif qui fait mettre en relation des éléments entre eux sans que ce soit de manière intentionnelle, comme lorsqu'on observe des nuages et que chacun y voit... ce qu'il a envie de voir...
- Aucun des traits ne touche à un autre. La proximité la plus petite d'un trait par rapport à un autre est relativement grande par rapport à la plus petite épaisseur de trait, ce qui signifie que l'espace est relativement aéré et léger, sans concentrations excessives.
- Tous les traits sont situés sur une ligne différente des autres, donc il n'est pas possible de trouver un ensemble de lignes qui définissent un axe spécifique.
- Par contre, on trouve à plusieurs reprises des trait verticaux (ou horizontaux) dont une des extrémités se situe sur la même ligne qu'un trait horizontal (ou vertical).
- L'espace dans lequel s'inscrivent les traits n'est pas délimité si ce n'est par la feuille, et il n'est pas possible de tracer une figure géométrique (un rectangle ou un cercle) qui aurait encadré de manière équilibrée l'ensemble des éléments. La signature semble même s'intégrer dans cet espace : elle est plus haute que le trait le plus en bas et commence plus à gauche que le trait le plus à droite.

E. Brown dit dans ses notes (voir Annexe 8) que la page peut être lue dans n'importe quel sens et qu'on peut lui appliquer les 4 sens de rotation possibles. Il n'y aurait pas non plus de direction imposée sur cet aspect, si ce n'est maintenir les axes horizontaux et verticaux. On n'est donc pas supposé orienter la partition « de travers », mais ce dernier point peut encore être discuté. Dans le cas d'un travail collectif, il peut être « lu » simultanément une partition par interprète, chaque interprète ayant la partition complète ou bien la partition projetée sur un écran. On imagine donc aisément que les

manières d'aborder cette graphie peuvent être variées à l'infini et on sait que, même s'il n'en refusait à priori aucune, E. Brown en privilégiait pour lui-même certaines.

Nous proposons ci-dessous quelques exemples de chemins à explorer pour la concrétisation sonore :

#### A - Sens de lecture

- Prendre cette proposition dans sa globalité, pour « l'impression » visuelle globale qu'elle provoque. L'observer attentivement, puis l'oublier et jouer « dans l'esprit » de ce qu'on a senti et mémorisé visuellement.
- Laisser son œil s'arrêter sur des éléments, aléatoirement, au gré des attirances visuelles et réagir dans l'instant à ces stimuli, de manière absolument spontanée, sans réfléchir. Être dans une totale disponibilité de « action-réception/réaction-production ».
- Commencer à lire la partition de gauche à droite (ou quelque autre angle ou côté de départ) et du bas en haut (ou le contraire).
- Commencer par le centre et aller en expansion vers les extérieurs ou au contraire des extérieurs vers l'intérieur.
- Lire comme si c'était un carton d'orgue de barbarie, c'est-à-dire avec un axe qui passerait régulièrement ou non perpendiculairement à un des axes de la feuille, ce qui définit une sorte de temporalité et de succession des événements. Les hauteurs de notes peuvent correspondre aux hauteurs par rapport à la position dans la feuille. À chaque fois qu'un trait apparaît, il est joué pour la durée pour laquelle « l'axe » passe au-dessus. L'épaisseur du trait peut correspondre à un paramètre comme l'intensité, mais on peut imaginer n'importe quel autre paramètre : le timbre, le mode de jeu, la densité, etc.... Dans le cas de traits parallèles à « l'axe », on obtient ainsi une sorte de cluster ou d'accord.
- On peut imaginer la partition en « négatif », le blanc de la feuille serait une texture sonore complexe et relativement stable et les traits seraient des

« disparitions », des « absences » de certains éléments composant cette texture.

- On peut réécrire au préalable la pièce en prenant des mesures précises et, selon des règles que l'on se définit, attribuer ainsi à chaque valeur trouvée un type différent de paramètres permettant une écriture rigoureuse et rationnelle correspondant à la démarche qu'avait eu Earle Brown pour élaborer son graphisme.
- Puisque la partition est basée sur une méthode qui est l'équivalent d'un algorithme qui définit les règles de sa production graphique, on peut aussi avoir une pensée « algorithmique » dans la réalisation en se posant la question : qu'est-ce qui est interdit et qu'est-ce qui est permis ? » Nous trouvons ici la limite de l'aspect en apparence non-procédural ; rien n'interdit en effet de déduire de la partition la procédure ainsi *notée* et de l'appliquer *textuellement* à un contexte de *composition musicale paramétrique*. On constaterait ainsi qu'il faut beaucoup plus de silence que de sons, que chaque sonorité doit être isolée, et qu'on n'a pas le droit, en aucune façon, de répéter une sonorité dans tous ses aspects, etc.

Certaines personnes proches d'E. Brown, ont proposé des réalisations très rigoureuses du graphisme et bien qu'il ne refuse pas ces réalisations, ce n'était visiblement pas cela qu'il prétendait par cette proposition. Plus c'était fidèle à la partition et moins c'était spontané, moins cela l'intéressait.

#### B- Interprétation des éléments « trait » :

- Chaque trait peut être le signe de représentation d'une énergie, d'un poids, d'une force physique, d'une masse sonore...
- Utiliser chaque élément graphique comme une note, un son.
- Chaque trait peut être un ensemble de sons, un réservoir de notes, une séquence qui sera tirée d'une même musique identifiable ou non, ou de chaque fois une musique différente...

- On peut imaginer qu'un des paramètres (comme la hauteur) soit constant et que l'occurrence des événements fasse varier les autres.
- On peut jouer ou ne pas jouer les traits.
- On peut compter exactement le nombre d'événement ou en répéter certains, ou tous, un nombre de fois au choix.

#### C - Utilisation du contexte environnemental :

- On peut considérer l'espace de la feuille comme étant l'espace scénique.
  - on peut être dans un placement frontal, « à l'italienne », les sons venant ainsi de devant les auditeurs de plus ou moins loin et plus ou moins à gauche et droite. On peut aussi imaginer que les sons viennent de plus ou moins haut et combinaison de ces trois axes (largeur, profondeur, hauteur).
  - Le public peut être placé au centre comme un point imaginaire du centre de gravité de tous les traits et tous les sons être émis autour du public.
  - L'espace de représentation (qui peut être fermé ou ouvert) peut être assimilé à l'espace de la feuille, comme si elle était un plan. Les sons étant émis dans cet espace, le public pourrait se placer librement dans cet espace, y circuler.
- Utiliser les sons de l'environnement (sons du public, de la salle, de l'extérieur...) comme éléments sonores de la pièce.
- Entrer en interaction avec des sons accidentels.
- Entrer en interaction avec tous les individus présents, qu'ils soient participants à la réalisation sonore de manière consciente ou inconsciente.



- Diverses sources sonores peuvent être placées dans les divers points de l'espace. Ou, dans le cas d'une source sonore mobile, un même musicien peut se déplacer ou placer ses sons dans un espace plus ou moins grand.

#### D - Paramètres sonores :

- La durée de la pièce et des événements peut varier à l'infini entre l'extrêmement bref et l'extrêmement long.
- Les sources sonores peuvent être instrumentales, vocales (chant, parole, bruits de bouche, résonateurs,...), concrètes, électroacoustiques, de synthèse...
- Entièrement monophonique ou polyphonique ou combinaison des deux.
- Les registres de hauteur ainsi que leurs extensions peuvent aussi être variés à l'infini.
- Les dynamiques peuvent être mises en relation avec l'épaisseur des traits comme y fait allusion E. Brown, mais ce n'est qu'une possibilité parmi d'autres...

Tous les chemins possibles ci-dessus, pris en eux même, présentent une infinité de réalisations possibles. Ils peuvent ensuite se combiner entre eux et créer un champ de possibles encore plus ouvert !...

Ce que prétendent montrer les énoncés ci-dessus, c'est que ce ne sont pas tant les possibilités offertes par la partition (elles sont infinies, donc elles désorientent plus que ne donnent de réelles indications) ni les limitations données (en réalité il n'y en a aucune), qui constituent ce sur quoi l'interprète peut s'appuyer pour construire son interprétation, mais que ce sont les choix que l'interprète va faire, stimulé au travers de son rapport à la partition, qui vont lui permettre de créer sa propre musique. Cette démarche peut se rapprocher des pédagogies du projet dont le principe est que, à partir d'une idée globale ou d'une problématique, chaque individu puisse découvrir les éléments nécessaires à la construction de sa propre solution. Nous y reviendrons.

Il est sans doute vain de s'arrêter trop en détail sur « l'objet » partition graphique « December 1952 » et tenter de lui faire dire plus qu'il ne veut en dire pour certains aspects, d'espérer trouver en lui la *représentation* de sons qui auraient initialement été

imaginés par le compositeur, puisque ce n'est pas l'objet de cette partition. Les champs de possibilités sont trop vastes pour que cette approche puisse avoir un sens.

Après toute la démonstration que nous avons menée précédemment, force est de constater que l'attachement à des principes rationnels par rapport à une lecture n'est pas, loin s'en faut, une des préoccupations des compositeurs jouant leurs propres partitions.

De son expérience avec Earle Brown, Jean-Charles François souligne que « ce qui est intéressant historiquement au sujet de cette pièce, c'est qu'au début des années 60, quand il programmait cette pièce, Earl Brown dirigeait lui-même l'ensemble à partir de codes gestuels, ce qui est devenu ensuite une pratique sous le nom de « Sound Painting ». Cela veut dire qu'il n'était pas du tout satisfait du résultat lorsque les musiciens jouaient la partition»<sup>52</sup>. Les enregistrements disponibles de cette pièce<sup>53</sup> dirigée par Earl Brown lui-même font apparaître un quasi continuum de sons abondants ; en quelque sorte, le contraire de l'austérité presque mystique que pourrait dégager la partition qu'on a souvent rapprochée avec certaines peintures de Piet Mondrian<sup>54</sup>, comme celles intitulées *Composition No. 10 - Pier and Ocean (1915)* ou *Composition in lines 1917*.

Cette sorte d'écriture contient là une ambiguïté qui était en fin de compte exactement ce qui intéressait Brown dans le processus créatif, à tous les niveaux de la création. C'est ce qu'il expliqua dans une entrevue qu'il donnât en 1986 :

I've always been interested in what I call creative ambiguity; ambiguity as a creative function of the activity of a listener, conductor, or musician. I've always considered that, as a composer, I was a primary creative input; to create situations which then went on to stimulate further situations, in which ambiguity would be a creative part of the outcome. (Dufallo, 1989, pp. 107 – 108)

Il ajoute à ces mêmes propos que dans des compositions indéterminées, au niveau de l'interprétation, on est obligé de répondre non seulement à la flexibilité du texte, mais

---

<sup>52</sup> Jean-Charles François, correspondance personnelle.

<sup>53</sup> Concert et répétition à Darmstadt, Allemagne, le 23 juillet 1964 à l'International Music Institute (Internationales Musikinstitut), Darmstadt, Germany, interprété par The International Chamber Ensemble Darmstadt (Internationales Kammerensemble Darmstadt), dirigé par Earle Brown. Voir le site : <http://www.ubu.com/sound/brown.html>, ainsi que l'enregistrement avec l'orchestre de Radio France (Earle Brown, EBCD02), 1979

<sup>54</sup> « Mondrian était en effet [...] une sorte de mystique et désirait que son art révélât les réalités immuables derrière les formes changeantes de l'apparence subjective ». Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, p582

également à son manque d'information. Si dans son idéalisme, il aurait le sentiment que tout le monde puisse être créatif, au fur et à mesure de sa pratique de la pièce, il en vient peu à peu à diriger ou à faire diriger systématiquement ce type de composition.

[Today] I am more circumscribed, not convinced anymore that so many people can do it well. I think they can, but they frequently lack confidence. (Dufallo, 1989, pp. 110 – 111)

Lui, par contre, ne manque pas d'auto-confiance ; il dirige sa musique parce qu'il est convaincu qu'il le fait de manière appropriée. Et il se rit des critiques où les musiciens qui voudraient l'accuser de ne pas suivre la partition en leur renvoyant la question de savoir comment eux-mêmes imaginent le son de la partition, sachant qu'il y a une infinité de manière de réaliser la partition. Il avait bien conscience, et l'a exprimé dès 1972, que ses deux partitions *Novembre 52* et *Decembre 52* étaient des exemples les plus extrêmes d'écriture minimale provoquant une « improvisation » qui, dans le fond, ne l'intéressait déjà plus guère. Mais il estimait cependant que pour qu'une œuvre ait une identité et une vie, il devait y avoir quelque chose de fixé :

There must be a fixed (even if flexible) sound-content, to establish the character of the work, in order to be called 'open' or 'available' form. We recognize people regardless of what they are doing or saying or how they are dressed if their basic identity has been established as a constant but flexible function of being alive (Nyman, 1999, p. 70).

On comprend au travers de cette entrevue que l'indétermination de l'interprétation, sa liberté d'action, n'était pas du tout pour lui un idéal en soit ; il ne cherchait pas spécialement la liberté de l'interprète : à la suite des partitions de 1952, ses œuvres extrêmes comme ils les appelaient, il a composé bien plus de pièces qui ne donnent pas de liberté du tout. En fait, il comptait surtout sur la capacité du chef (lui-même, la plupart du temps) à former le matériau qu'il compose. Karkoschka raconte que lorsque Brown a dirigé sa pièce en 1964 à Darmstadt, il a distribué à chacun des musiciens une partition, mais a bien expliqué que ce que les musiciens devaient suivre, ce n'était pas la partition mais bien le mouvement de sa main et de ses bras.

The movements of his hands and arms [...] [were stimulating] the musicians, especially as wavelike sequences and big crescendi can only be seen in the score by an imagination also capable of seeing Strauss's Eulenspiegel theme in it. This is what actually happened (1972, p.91).

Ce que nous confirme par ailleurs Jean-Charles François relatant son expérience personnelle de ce genre de situation :

« Dans le cas où Earl Brown dirigeait, il n’y avait pas l’utilisation de la partition, nous ne lisions rien d’autre que les gestes du chef ».<sup>55</sup>

En réalité, Brown avait concrétisé un moyen pour faire sa musique et les interprètes se retrouvaient dans la position traditionnelle d’exécutants, le rôle proprement créatif étant encore une fois dévolue à un unique individu. Le compositeur/chef d’orchestre avait à sa disposition un outil lui permettant d’intervenir en temps réel sur le son en création. Clemens Gresser analyse ainsi la situation créée par Brown et son positionnement :

Brown is more interested in the resulting sounds than in the social processes of the music. If, however, one considers music to be a cultural practice, one can easily see the potential for socio-political intentions in indeterminacy. In particular, a work which is indeterminate with regard to its performance can be regarded as a political statement. Brown was not particularly interested in the political repercussions of his work. In fact, Brown once criticized Cage’s political and social intentions. He wrote: “Cage thinks it’s a tremendous honor to free the performer to choose whether to do something or nothing. I told Cage, ‘You’re really not interested in experimental music; you’re creating eccentric social situations, not musical ones. You’re more a musical sociologist than a composer’. Bemusedly, he agreed with me” (Brown, 1979, p. 87).

Brown est sans doute celui qui a, au départ, le plus apporté d’ouverture pour que les *producteurs-de-sons-jouant-et-créant-ensemble* trouvent une souplesse et une spontanéité, ce qu’il a mis en œuvre par une certaine forme de direction du type de celle d’un chef d’orchestre. Pourtant, on peut se questionner sur la véritable autonomie dont les musiciens disposaient, ainsi que la marge de non-contrôle du résultat que s’accordait le chef. Sans doute aurait-il fallu, dans le même temps, développer une manière de faire qui permette de ne pas tomber dans le piège de la mainmise du chef sur les musiciens, les musiciens devant, quant à eux, assumer de prendre les initiatives nécessaires et s’auto-organiser. Dans le même temps, si Cage laisse effectivement une liberté de choix, elle peut avoir pour conséquence que ce choix soit un non-choix, ce que Cage assume, mais qui, du point de vue de l’exécutant, peut le conduire à la même passivité face à l’acte de création.

---

<sup>55</sup> Jean-Charles François, correspondance personnelle.

## 2.4.2 Cornelius Cardew : *Treatise* (1963 - 1967)

### 2.4.2.1 Présentation de la partition

C'est sans doute encore de nos jours une des partitions graphique les plus longues et des plus élaborées. Dans son édition actuelle, elle est faite de 193 pages recto-verso reliées entre elles par une reliure spirale, sans indication d'emploi. (Voir ci-dessous un exemple de page de *Treatise*, Figure 12 : Cornelius Cardew, *Treatise*, p.183).

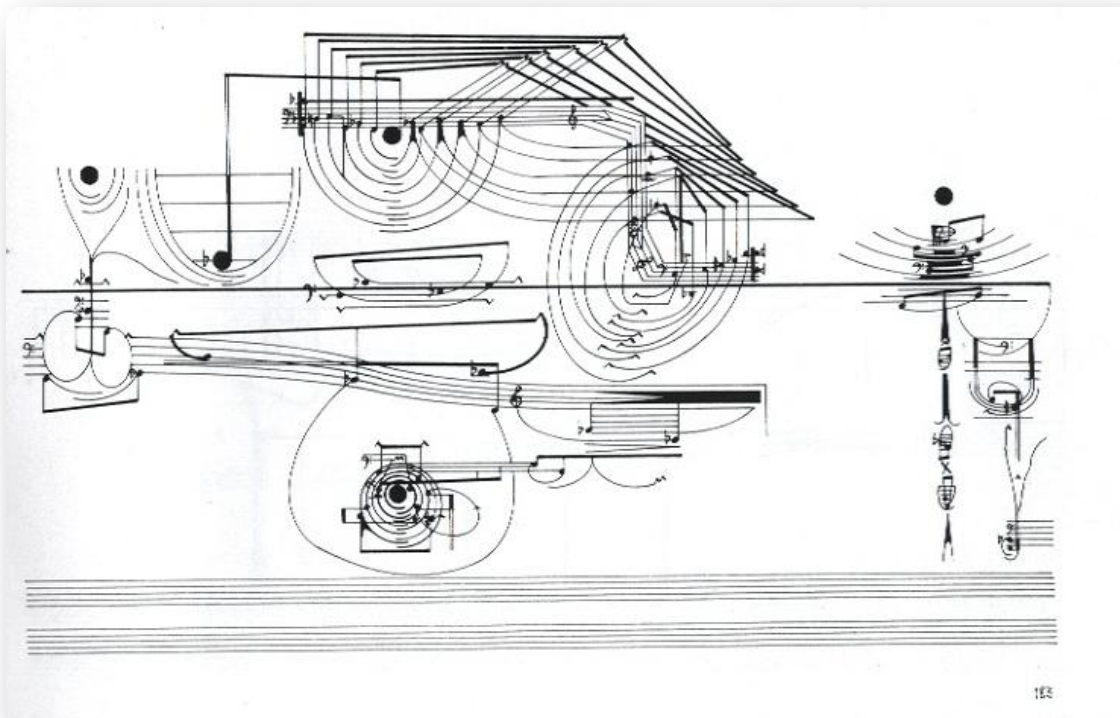


Figure 12 : Cornelius Cardew, *Treatise*, p.183 – 1967, Ed. Peters

Toutes les pages sont faites de trois types d'éléments graphiques dessinés ou écrits en noir sur la page blanche : des formes graphiques abstraites composées d'un ensemble de formes géométriques enchevêtrées, des numéros qui apparaissent de forme irrégulière et imprévisible, des éléments de notations musicales décontextualisés. Tout au long de son parcours, elle est traversée par une droite

horizontale qui ne souffre que de peu d'interruptions. L'instrumentation et le nombre d'interprètes sont libres. Si l'on peut supposer qu'il s'agit d'établir des rapports entre les formes graphiques et l'exécution, il n'y a en réalité pas de règles prédéfinies, pas d'instructions verbales associées, au moins au départ de sa conception ; Cardew a conçu la partition pour qu'elle puisse vraiment être accessible à n'importe qui, sans connaissance ni indication préalable, chaque groupe d'interprètes établissant ses propres rapports avec la partition. Par la suite, en 1971, il publie le *Treatise Handbook* qui rassemble des notes de travail et d'autres éléments relatifs à son exécution. Cependant, il le fait presque à contre cœur<sup>56</sup> et cela ne résout en rien les questions relatives à savoir quoi jouer ou quoi lire. Pourtant, cela éclaire sur les processus de travail de l'époque autour de la pièce. Nous reviendrons dessus en détail au point 2.4.2.2.

Il nous semble clair que pour dessiner ses figures, Cardew a dû mettre les pages les unes à côté des autres puisque la « continuité » des traits est évidente : une ligne ou ensemble de lignes qui « finit » du côté droit d'une page, se « poursuit » côté gauche de la page suivante. Pourtant, si l'on souhaitait jouer cette partition dans son intégralité, il faudrait commencer par séparer les pages, les photocopier seulement recto, découper les bords et les recoller ensuite. On s'apercevrait alors que l'on se trouve devant un objet de 46.32 mètres de long, bien difficilement utilisable tel quel. Bien entendu, il n'y a aucune obligation de jouer toutes les pages et on peut même n'en jouer qu'une seule. Mais dans le cas où l'on souhaite jouer un grand nombre de pages les unes après les autres, puisque ce n'est pas la partition qui note ni le déroulement temporelle ni celui des événements, une solution pourrait être de prendre chaque page en photo et de la projeter avec un système qui permettrait aux musiciens de changer de « diapositive » lorsqu'une page serait écoulée. Mais celui qui serait en charge de changer aurait en quelque sorte un rôle de « leader » et la notion de « continuité » ne serait pas évidente. Une autre solution pourrait être de filmer

---

<sup>56</sup> Les premiers mots du *Treatise Handbooks* sont les suivants : « I wrote *Treatise* with the definite intention that it should stand entirely on its own, without any form of introduction or instruction to mislead prospective performers into the slavish practice of "doing what they are told". So it is with great reluctance [...] that I have let myself be persuaded to collect these obscure and, where not obscure, uninteresting remarks into publishable form » (Cardew, 1971, p. i).

cette bande de manière à la projeter en vidéo<sup>57</sup> et pouvoir ainsi réagir à ce qui est dessiné sur le moment. Le problème d'une telle solution est qu'elle conditionnerait une durée qui serait fixe et déterminée par la vitesse à laquelle le vidéaste aurait filmé la bande (ou la vitesse de projection, peu importe...). Une solution (qui n'en est pas une) pour remédier à cet inconvénient pourrait être d'avoir un dispositif de captation acoustique qui analyserait un certain nombre de paramètres et permettrait ainsi de réguler la vitesse de défilement relativement à ce qui serait joué. On peut entrer dans bien des considérations loufoques de haute technicité que même Cardew n'aurait pas imaginées, aucune ne sera jamais satisfaisante, et on pourra toujours trouver d'autres solutions improbables. Par ailleurs, chaque feuillet peut être pris indépendamment les uns des autres, ou on peut ne jouer qu'un extrait d'une ou de quelques pages... Etc.

#### 2.4.2.2 Premières interprétations de *Treatise*

John Tilbury (2008) a travaillé avec Cornelius Cardew de manière très proche et relate dans sa biographie sur Cardew comment se sont développées les premières expériences de *performance* de *Treatise*. Il avait fait appel dans un premier temps à des musiciens confirmés et excellents lecteurs et leur première approche de la partition fut naturellement d'appliquer ce pour quoi ils étaient préparés à cette nouvelle situation, c'est-à-dire l'analyse des structures internes et des relations formelles.

Preparation for *Treatise* was therefore dominated in the early realizations by search of rules, and the necessity to hold by them. The rules were implicit and their discovery and application would reveal at least some of the secrets of *Treatise*. Rather than a creative reading of the score, it became an exercise in scholarship, trying to match the fastidiousness of the score with a method of reading which was as ingenious as it was meticulous (Tilbury, 2008, p.249).

Pour des musiciens au fait des dernières œuvres de Cage ou de Wolff, rompus aux pratiques les plus avant-gardistes du jazz, la suggestion de Cardew consistant à « grouper des symboles ensemble et les lire en relation avec une « ligne temporelle », au travers de laquelle divers paramètres de son pourraient être dérivés » (Tilbury,

---

<sup>57</sup> On trouve sur youtube une version d'une heure en « négatif », où l'image semble avoir été numérisée et les lignes parfaitement jointes : <https://www.youtube.com/watch?v=RdrshgQWQFs>

2008, p.249), cette suggestion, donc, allait nécessairement être influencée par leur pratique de ces musiques-là, leurs clichés esthétiques et les automatismes mécaniques instrumentaux. La tendance à interpréter la partition comme une succession d'événements, a conduit Cardew à préciser certains aspects de la manière d'aborder la partition, notamment lors de son travail avec le groupe d'improvisation *AMM*. Au sein de ce groupe, en 1966, « si Cardew n'avait pas abandonné complètement la notation, il avait cependant découvert un moyen de faire de la musique par lequel les questions de notation étaient simplement *outrépassées* » (Tilbury, 2008, p.248). Cardew affirmait : « on ne peut pas *écrire* le son ; le mieux que l'on puisse faire, serait de faire *sonner* le son » (Cardew, 1961, p.22, note 4). Dans ses notes de travail il éprouva la nécessité de définir deux ensembles de paramètres : les paramètres d'*events* et les paramètres de *happening*<sup>58</sup>.

...The dot-dash (point trait) relationship of events and happening. Events: something short, compact, homogeneous that we experience as complete (though we may only experience a part of it in fact) and as one thing. Happening: something that continues, the end is not legible in the beginning (Cardew, 1963, p. iii, notes du 26 mai 1963).

Cela laisserait entendre un caractère plus fixe et fixé aux *events*, qui seraient « des faits », un espace graphique circonscrit qui se reporterait sur un événement sonore également discernable dans le temps ; Cardew semble vouloir introduire avec le paramètre de *happening* une lecture plus fluide, ce qui serait « en train de se faire », qui ne soit pas dictée par ce qui *est écrit* mais par *ce qui se passe*. Dans une autre note, il rappelle l'importance de faire la distinction entre « les symboles qui sont destinés à sonner et ceux qui servent pour l'orientation » (Cardew, 1963, p. iii).<sup>59</sup> Même si John White a pu décrire la lecture de *Treatise* comme une simple « leçon de musique » (Tilbury, 2008, p.248), Tilbury souligne de son côté la relation avec la partition comme étant kinesthésique, plus une incitation à l'action qu'à imaginer. Il cite également une analogie que Cardew fait entre le déchiffrement de *Treatise* et le fait d'entrer dans une ville :

---

<sup>58</sup> Les deux mots en français se traduisent par *événement*, mais *happening* a acquis en français un sens d' « intervention artistique » faisant appel à la participation du public et pouvant avoir de ce fait un caractère improvisé. Toutefois, le mot *happening* fait plutôt référence à « *ce qui se passe* ».

<sup>59</sup> note du 14 mars 1963 – 3<sup>ème</sup> note.



Entering the city for the first time you view it at a particular time of the day and year, under particular weather and light conditions. You see its surface and can form only theoretical ideas of how this surface was moulded. As you stay there over the years you see the light change in a million ways, you see the insides of houses – and having seen the inside of a house the outside will never look the same again. You get to know the inhabitants, maybe you marry one of them, eventually you are an inhabitant – a native yourself. You have become part of the city. If the city is attacked, you go to defend it; if it is under siege, you feel hunger – you are the city. When you play music, you are the music. (Tilbury, 2008, p.250)

Tilbury (2008, p.251) relève, dans la documentation disponible de Cardew à propos des premières interprétations de *Treatise* (Cardew, 1964, p.7), qu'il avait pointé des anomalies d'interprétation, comme celle de Rzewski qui n'interprétait que la ligne horizontale du milieu, John White qui avait décidé de manière perverse de lire toutes les lignes ascendantes comme des intervalles descendants. De lui-même, il avait fini par considérer comme abusif son interprétation systématique des cinq lignes de portée comme des accords. Par ailleurs, ces premières interprétations ont fini par avoir une certaine valeur de référence et il a créé de par ce fait une sorte de tradition. Un exemple en est l'interprétation des numéros qui apparaissent régulièrement dans la partition qui finissaient par être considérés comme devant être la répétition d'une même note ou accord. Tilbury relève cette note de Cardew:

The numbers are included at the pauses for the reason that: any act or facet of the conception or composition of the score *may* have relevance for an interpretation. (In this sense Messiaen writes over a figure "battement du Coeur", etc, because this was in fact the reference, and it might be some help to an interpreter). It is the *fact* that there were 34 blank spaces before the first sign put in an appearance. (Cardew, 1963, p. iii, *working notes* de juillet 1963).<sup>60</sup>

Ceci pourrait être interprété, comme le fait Tilbury, comme une recommandation à laisser ce « passage blanc » comme un espace aléatoire. On touche là à une différence que Tilbury expose plus loin entre le fait de jouer *Treatise* et improviser :

In Improvisation the stimulus to play and continue playing is generated from within, in response to the music as it unfolds, and the music develops organically; in *Treatise* the listener is intensely aware of a *third force*, an authority which impinges upon the music-making, obliging the performer to stop playing where he might prefer to continue, or to go off on a new tack where he might prefer to remain where he is, or suddenly to introduce a

---

<sup>60</sup> Le numéro 34 dont parle Cardew fait référence au premier numéro qui apparaît sur la partition de *Treatise* qui est en effet le « premier symbole » de la partition

contrasting instrumental technique at a juncture where it feels inappropriate. (Tilbury, 2008, p.252)

Eddie Prévost, un des membres d'AMM depuis 1965, exprime de manière forte cette particularité de *Treatise* qui le lie inévitablement, à chaque *performance* de la pièce, à l'engagement qu'il avait anciennement avec Cardew. Il considère que jouer cette partition « reste un chemin qui lui permet de continuer à l'inviter à entrer dans sa vie musicale<sup>61</sup> ».

Il semblerait qu'il soit également une erreur de faire des spéculations sur ce que la partition signifie ou sur quelle a pu être l'intuition de Cardew. Il existe aussi une grande frustration en face de l'impossibilité de réaliser la partition, même avec une expérience telle que celle de John Tilbury et d'autres musiciens tels Richard Barrett, jusqu'à une inhibition totale pour d'autres. Une des grandes différences par rapport à des pièces comme celles de Cage, dans lesquelles les musiciens savaient encore ce qu'ils avaient à faire, est qu'avec *Treatise*, même l'élite des musiciens qui ont joué ont fini par être perplexes quant à l'extension de leurs attributions.

#### 2.4.2.3 Scratch Orchestra

Le Scratch Orchestra a été un ensemble dont l'autodéfinition aboutit à des positions qui se voulaient les plus démocratiques possible, avec le souci de responsabiliser chacun de ses membres. C'était une tentative de faire de la musique à partir de la socialisation d'un groupe hétérogène mêlant professionnels et amateurs. Il avait été établi plusieurs procédures de travail. Par exemple, chacun était responsable tour à tour d'organiser le contenu de ce qu'ils se résolvaient à appeler *un concert*. L'un des principes de travail consistait en des prises de notes dans des *Scratchbook* (blocs notes)<sup>62</sup>. Chacun des membres devait concevoir un accompagnement, c'est-à-dire une musique qui permette un solo, selon leurs propres critères. Cette notion d'accompagnement n'était pas fixe et il arrivait qu'un solo devienne accompagnement ou le contraire, ou alors que plusieurs solos se rejoignent pour former un accompagnement, ou qu'un accompagnement soit joué sans solo, etc. La notation,

---

<sup>61</sup> Lettre de Eddie Prévost à John Tilbury, 02/06/1994 (publiée dans Tilbury, 2008, p.252) Traduction libre.

<sup>62</sup> Voir en Annexe 9 : Une page extraite d'un *Scratch book*, dessins de divers auteurs.

très ouverte dans sa forme (graphiques abstraits, dessins de personnages, mots, etc.) servait essentiellement à la période du travail de répétition. Il était essentiel pour eux de fonctionner dans la sphère publique et que cette musique soit produite en concert, avec des moments définis, puisque ceux-ci avaient des noms comme *Scratch Overture*, *Scratch Interlude* ou *Scratch Finale*.

### 2.4.3 Autres exemples significatifs de partitions graphiques

Nous présentons ici quelques autres partitions de quelques compositeurs qui permettront d'avoir un aperçu un peu plus large de cet immense univers de création.

**Anestis Logothetis**<sup>63</sup>, plus de 100 partitions graphiques (il y en aurait 113) ont été dessinées par ce compositeur à partir des années 1960 et jusqu'en 1992, dont la plupart sont des dessins à l'encre faisant coexister des éléments graphiques tracés à la main et des réminiscences de signes musicaux. Entre autres : *Kulmination* (voir Figure 13), *Agglomeration* (voir figure p. 133), *Ichnologia*. Le compositeur orientait lui-même le travail pour l'exécution collective des partitions qui pouvaient être un mélange de signes musicaux conventionnels, de signes graphiques liés à une légende définie et d'autres purement graphiques.

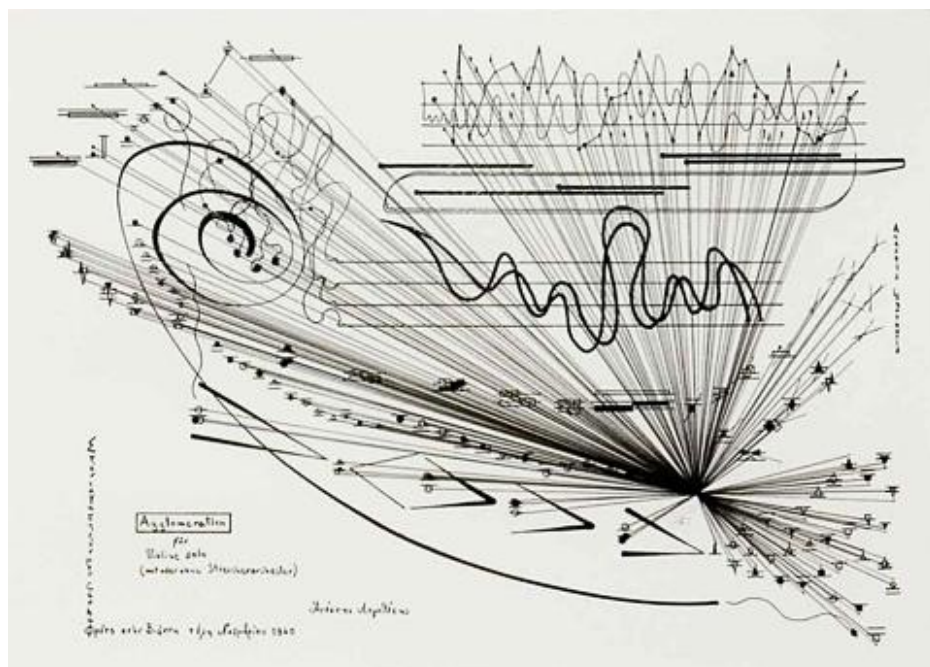
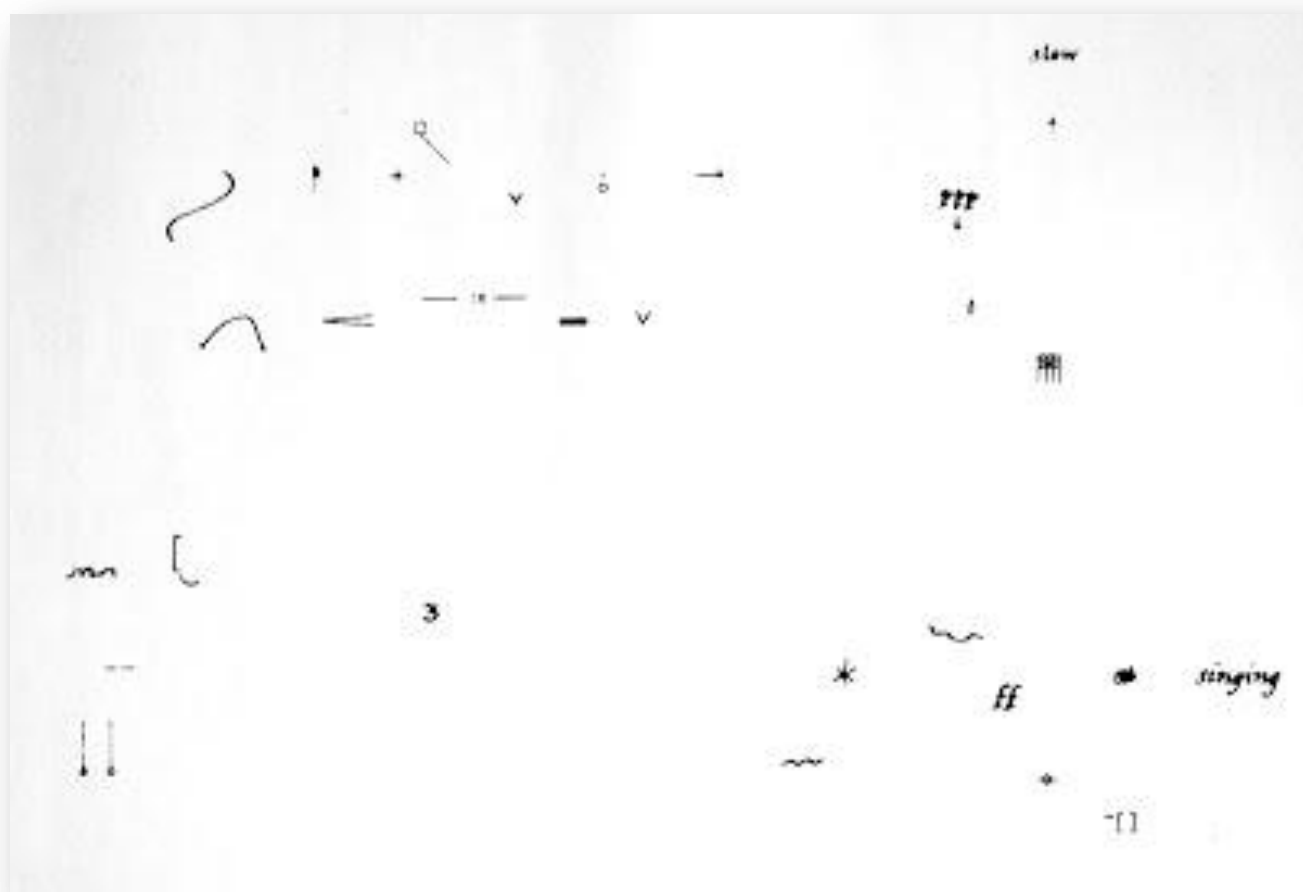


Figure 13 : Anestis Logothetis, *Kulmination*, 1962

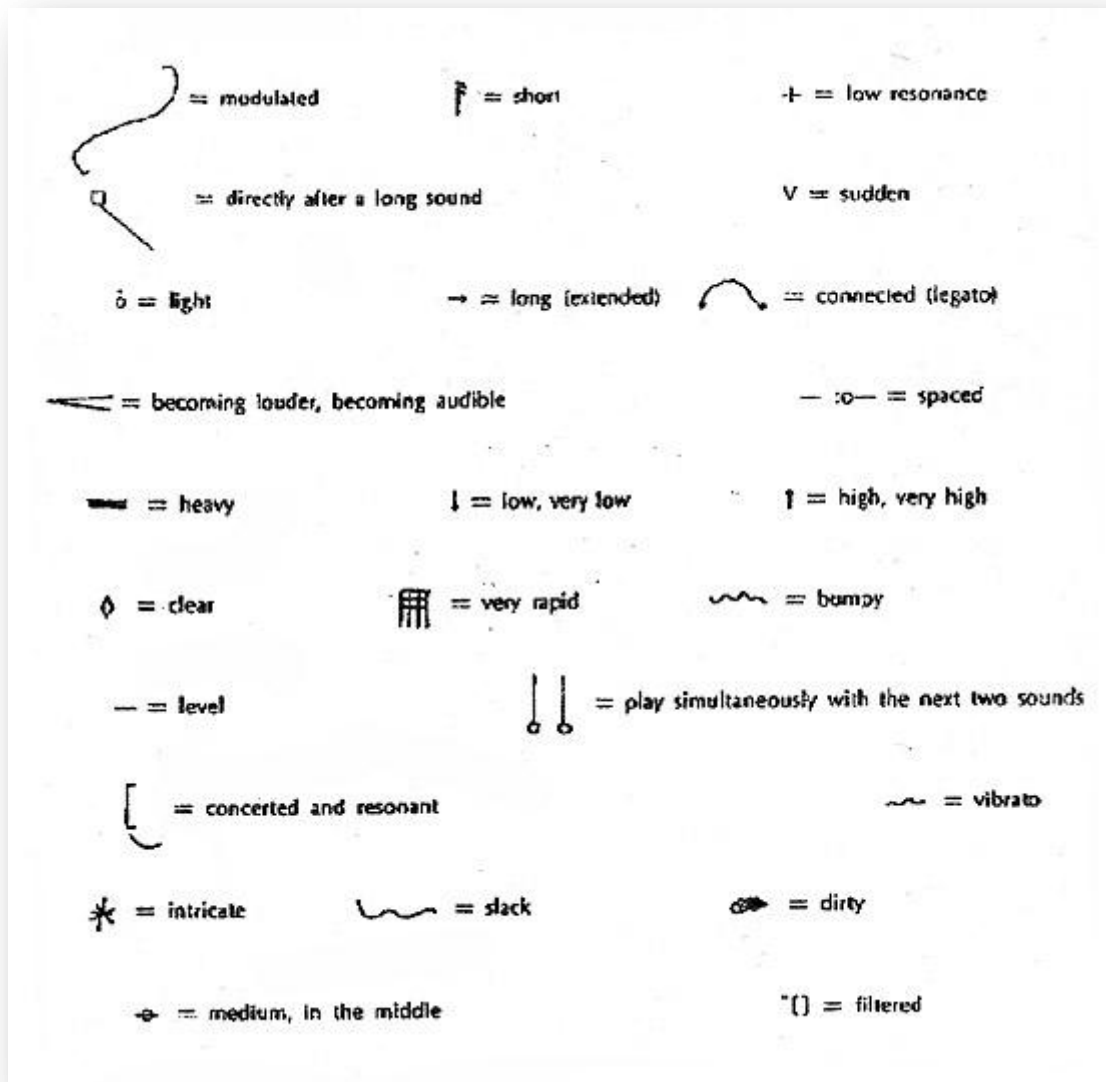
<sup>63</sup> On trouve une large source de renseignement sur son œuvre et ses activités sur son site : [http://anestislogothetis.musicportal.gr/the\\_graphic\\_notation/?lang=en](http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en)

**Christian Wolff**, *Edges* (1968) (Figure 14): Il s'agit d'une page avec des symboles, musicaux ou non, éparpillés dans l'espace de la feuille, chacun correspondant à une indication sonore plus ou moins subjective expliquée dans des instructions graphiques et verbales (Figure 15). Un petit texte de Wolff<sup>64</sup> oriente des protocoles d'improvisation possibles à partir des signes qui, on le comprendra, ne sont pas ce que le musicien joue en priorité.



<sup>64</sup> Voici le texte qui accompagne la partition: "The idea of the piece and its basic performing instructions are this: the notations on the score are not so much playing instructions as such as reference points, that is, you play around it, at varying distances from the state of being intricate, and you can, but only once in a performance, imply play "intricate". The general notion I had was of the score's something like a photographic negative the developed picture of which would be realized by the player; or, to use another analogy, the playing would be like movement, dancing say, in a space containing a number of variously shaped but transparent and invisible objects which the dancing generally avoids, but which as the dancing kept on would become evident, visible so to speak, because they are always being danced around." (Wolff, 1998, p. 208).

Figure 14 : Christian Wolff, *Edges*, 1968



Additional Text:

Each player should have a copy of the score. There can be any number of players. The signs on the score are not primarily what a player plays. They mark out a space or spaces, indicate points, surfaces, routes or limits. A player should play in relation to, in, and around the space thus partly marked out. He can move about in it variously (e.g. in a sequence, or jumping from one point to another), but does not always have to be moving, nor does he have to go everywhere. Insofar as the signs are limits, they can be reached but should not be exploited. The way to a limit need not be continuous, in a straight line. The limits, or points, can be taken at different distances - for example, far away, like a horizon, or close, like a tree with branches overhead - but decide where at any given moment you are. You can also use the signs as cues: wait till you notice one and then respond. Or you can simply play a sign as it is, but only once in a performance.

Figure 15 : Instructions for *Edges* by Christian Wolff

**George Cacioppo**, *Cassiopeia*, (1962) est sans doute une des uniques partitions graphiques de Cacioppo (voir Figure 16), mais elle fut jouée de nombreuses fois, et eu un grand succès, grâce à son aspect de carte. Cette partition présente des points accompagnés de noms de notes reliés les uns aux autres comme des constellations dans une carte du ciel, ainsi que des motifs curvilignes fermés. Elle ne semble pas comporter quelque instruction que ce soit. Comme nombre de pièces de Cacioppo dans la décade des années 1960, elle était jouée par des musiciens dévoués à la musique de ce compositeur.

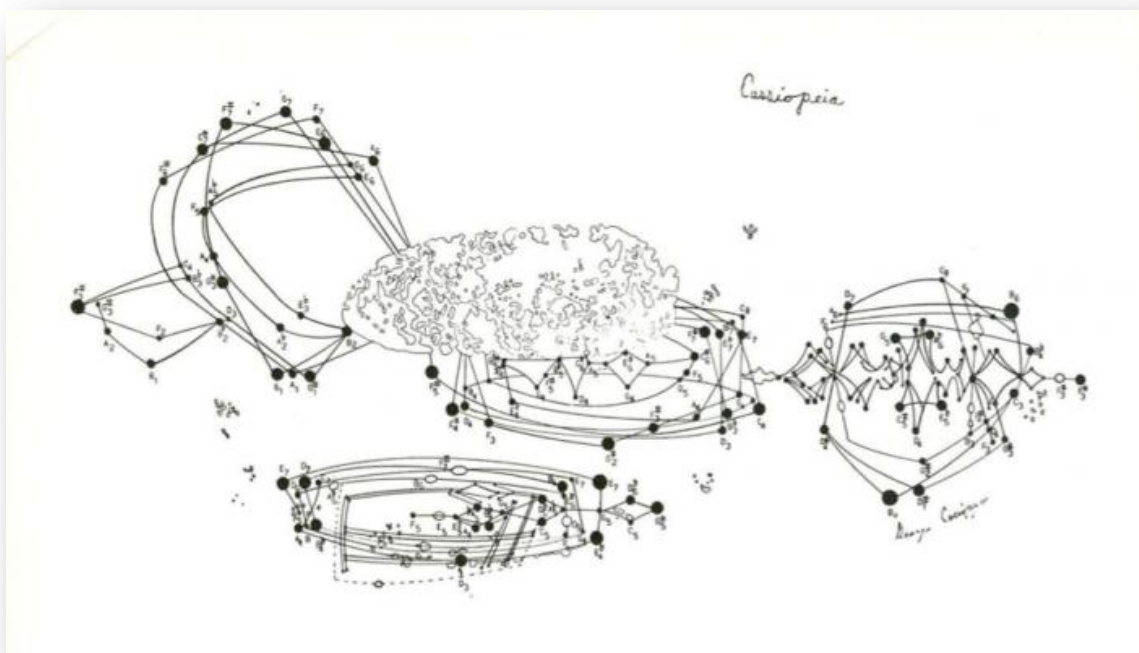


Figure 16 : George Cacioppo, *Cassiopeia*, 1962

**Roman Haubenstock-Ramati**, *concerto a tre*, de 1973 (voir extrait Figure 3, p. 54) et *Mobile for Shakespeare*, de 1969 (voir extrait Figure 4, p. 54) sont des partitions qui présentent un mélange complexe de notation standard et d'éléments graphiques qui sont toujours des réminiscences de notation musicale contemporaine. Si la durée de chaque section est imposée dans *Concerto a tre*, la disposition des figures dans *Mobile for Shakespeare* en fait une proposition véritablement non-procédurale, aucune instruction n'accompagnant ni l'une ni l'autre des partitions.

**Sylvano Bussotti**, n'abandonne jamais complètement les signes de notation musicale standards : Les *Five Piano Pieces for David Tudor* pour piano (1959) font partie de ses premières œuvres dans lequel il adopte la graphie musicale (Figure 17).

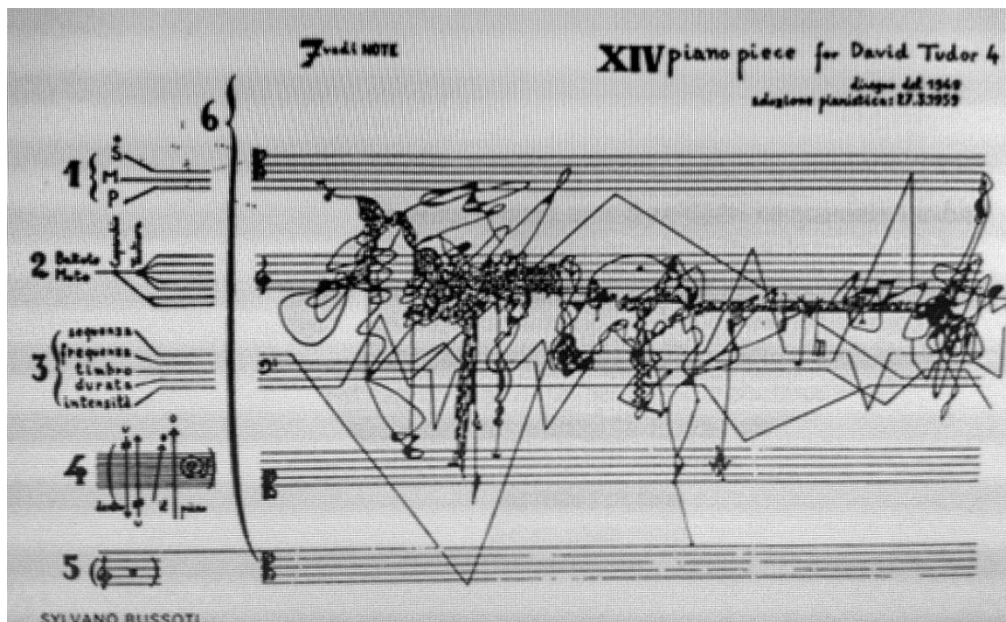


Figure 17 : Sylvano Bussotti, *Five Piano Pieces for David Tudor* pour piano, 1959

Il cultivera un grand intérêt pour l'art pictural. Ses partitions, dans lesquelles il intègre des signes musicaux pour former des lettres, seront intégrées dans des expositions importantes. C'est ce qu'on trouve dans des partitions comme *Raragramma* (1962-71), ou *Sette Fogli "Mobile-Stabile per Chitarre, Canto e Piano"* dédié à C. Cardew.

**Guillermo Gregorio** fait partie de ces artistes argentins qui ont subi de multiples influences, aussi bien des divers courants de l'avant-garde musicale que des arts plastiques. Il a travaillé au sein de nombreux groupes avec lesquels il joue et enregistre ses propres compositions. Sur le plan graphique, il reçut l'influence de l'œuvre de Moholy-Nagy<sup>65</sup>, qui se retrouve dans nombre de ses partitions graphiques comme *Moholy 2* (Figure 18).

<sup>65</sup> Moholy-Nagy fut le fondateur et directeur du Bauhaus de Weimar entre 1919 et 1928, ayant lui-même été influencé par les constructivistes.

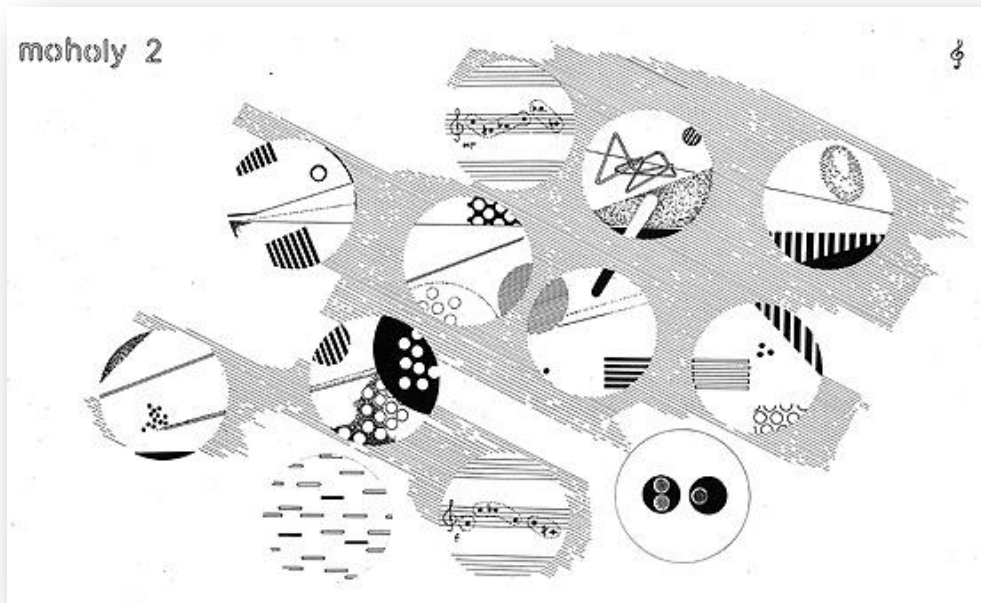


Figure 18 : Guillermo Gregorio, *Moholy 2*, 1998

Dans la série des *Coplanar* (dont fait partie *Coplanar 1* (Figure 19) on retrouve des formes géométriques fermées incluant des cellules de notation musicale ou d'autres purement graphiques, reliées les unes aux autres par des lignes droites supposées être des silences ; une manière d'hommage aux artistes de l'avant-garde argentine des années 1940.

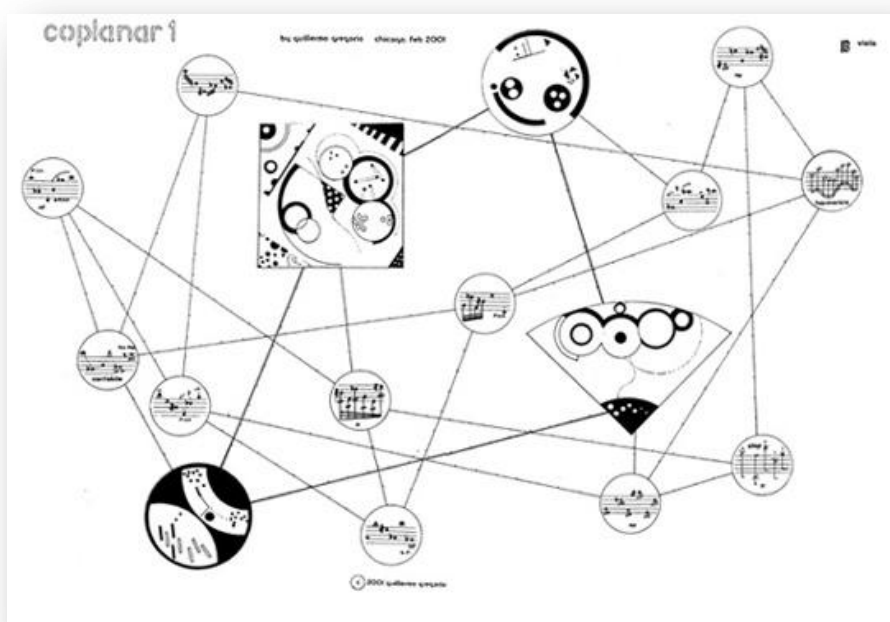


Figure 19 : Guillermo Gregorio, *Coplanar 1*, 2001



On aura vu par tous ces exemples concrets, combien la diversité peut être grande en ce qui concerne les partitions graphiques. Cette diversité se trouve tant dans les esthétiques visuelles, que les objectifs et les idéaux qui forment le fond des motivations et des pensées des créateurs de partitions graphiques. S'il existe une volonté commune de renouveler de manière radicale l'écriture musicale, elle n'est pas pour autant synonyme d'abandon de toute volonté compositionnelle, loin s'en faut. Cette radicalisation ne pouvant retomber dans la construction d'un autre système, qui, bien qu'étant autre, n'en serait à nouveau qu'un de plus, il incombe à chaque compositeur de tracer la voie qui lui est propre, éventuellement pour chaque œuvre. Ainsi, l'interprète ne doit pas chercher, au regard de ces œuvres, des clefs qui lui permettraient de comprendre ce qu'il doit faire, mais bien de mettre en œuvre toute son imagination créative afin d'inventer les processus de jeu qui lui seront nécessaires à la production sonore à partir de la graphie. Lorsque les interprètes n'ont pas été à même de prendre en main l'exécution de ces partitions, les compositeurs ont trouvé divers moyens pour participer de manière plus ou moins affirmée, aux créations ainsi stimulées.

Ces partitions ne peuvent pas non plus se lire au premier coup d'œil, même si, pour beaucoup, elles tiennent toutes sur une page. Si elles s'appréhendent en une seule fois, cela ne signifie pas pour autant qu'il ne soit pas nécessaire d'un long temps de lecture, d'assimilation, et sans doute un temps encore plus long de pratique collective, afin de permettre de réaliser ces partitions. Savoir lire, ou plutôt, savoir regarder une telle partition nécessite également de développer une certaine sensibilité, être capable de construire des schémas mentaux, des processus, qui vont permettre le passage du visuel au sonore.



### 3 Relations entre le visuel et le sonore

La comparaison entre les arts, la complémentarité ou la primauté de l'un sur l'autre est un sujet qui occupe particulièrement la pensée occidentale, sans doute plus que dans d'autres civilisations. Dans un premier temps, il convient en ce sens de resituer l'héritage de la pensée de Saint Augustin en ce qui concerne le rôle que doit occuper l'art selon lui, ce que cette vision a eu comme conséquence sur le développement des diverses formes artistiques et les conséquences sur le discours des artistes pour s'affirmer ou justifier leur pratique créatrice.

Saint Augustin, héritier d'une philosophie néo-platonicienne et s'employant à y introduire une pensée chrétienne, va produire une philosophie de l'art, et de la musique en particulier, imprégnée de concepts anciens et reformulés dans une perspective nouvelle<sup>66</sup>. Il place l'artiste comme celui qui fait de « beaux et harmonieux ouvrages » (Saint Augustin, 388-395, question 78), mais qui restent une imitation imparfaite de la nature. Ils sont faits d'éléments matériels, mais leur « proportion, l'accord des lignes qu'ils impriment par leur corps sur un corps, ils les reçoivent par leur intelligence de cette souveraine Sagesse » (Saint Augustin, 388-395, question 78). Ce qui fait l'objet d'art n'est donc pas sa matérialité, mais ce en quoi il est la trace de la perfection inspirée par le Créateur, Dieu, à l'artiste. Cette immatérialité de l'artistique place la musique comme étant le plus spirituel de tous les arts dans l'esprit de Saint Augustin, mais également comme une science, à l'égal de l'arithmétique, la géométrie ou l'astronomie ; elle serait « une science qui apprend à bien moduler » (Saint Augustin, 388-391, chap. II), *moduler* étant entendu ici comme ce qui est soumis une « juste mesure », à la « règle ». Reprenant les traditions platoniciennes et pythagoriciennes de calcul des hauteurs sonores et des intervalles, la musique aurait également la particularité d'être un art du nombre, ces mêmes nombres qui régiraient le cosmos. La musique, vue ainsi, serait donc avant tout une connaissance que l'on acquerrait plus par l'étude que par la pratique, elle préexisterait et l'on en découvrirait les lois, des lois universelles semblables à celles qui régiraient le cosmos.

---

<sup>66</sup> Voir son écrit *De Musica* rédigé entre 388 et 391

L'art, créateur d'un idéal de beauté inatteignable dans ce monde, devrait découler de l'unité et de l'harmonie entre les parties. L'harmonie dont parle Saint Augustin « est celle qui seule assure à chaque œuvre beauté et intégrité; l'harmonie à son tour cherche l'égalité et l'unité, soit dans la ressemblance des parties égales, soit dans la proportion des parties inégales » (Saint Augustin, 390, Chapitre XXX, 55).

En unifiant ainsi la pensée artistique grâce à une vérité supérieure, Saint Augustin crée indéniablement les ponts nécessaires à la rencontre entre les diverses formes artistiques. Il n'est pas question de faire un amalgame entre les diverses choses matérielles et la perception que nous en avons.

Mais qui pourra montrer dans les corps l'égalité ou la ressemblance absolue? Qui osera affirmer, après y avoir bien réfléchi, que chaque corps est véritablement un ? Tous ne changent-ils pas, soit d'espèce, soit de lieu ? Tous ne se composent-ils pas de parties dont chacune occupe sa place, et ces corps ne sont-ils pas ainsi comme divisés par l'espace ? D'ailleurs, l'égalité et la ressemblance véritables, l'unité première et absolue ne sont accessibles ni à notre œil, ni à aucun autre sens ; elles ne tombent que sous le regard de l'esprit.» (Saint Augustin, 390, Chapitre XXX, 55)

Lorsque quelques siècles plus tard, Léonard de Vinci s'exprime sur la musique dans son Traité de la peinture, il déclare qu' « il n'en est pas de la Peinture comme de la musique, qui passe en un instant, et qui meurt, pour ainsi dire, aussitôt qu'elle est produite » (De Vinci, 1820, p.18). La question de ce qui différencie les arts ou les rapproche n'est pas réservée à la musique et à la peinture, cette dernière ayant cependant, aux yeux de De Vinci, une nette primauté sur toutes les autres, due à l'harmonie qu'elle crée sans avoir à se soumettre au temps

Quand le poète renonce à figurer, au moyen des mots, ce qui existe dans la nature, il n'est plus l'égal du peintre : car si, abandonnant cette description, il reproduit les paroles fleuries et persuasives de celui qu'il veut faire discourir, il deviendra orateur et non plus poète ou peintre. Et s'il parle des cieux, il devient astrologue ; et philosophe ou théologien en dissertant des choses de la nature ou de Dieu. Mais qu'il retourne à la description d'un objet, il serait l'émule du peintre, s'il pouvait avec des mots satisfaire l'œil comme fait avec la couleur et le pinceau le peintre, qui, grâce à eux, crée une harmonie pour l'œil comme la musique. (Da Vinci, cité dans Seris, 2009, p.6)

Faisons encore un saut dans le temps et nous voyons Schoenberg qui considère l'oreille comme étant supérieure, car elle ne s'attarde pas sur ce qui est concret.

Pour beaucoup d'artistes, entremêler les sources d'inspirations fait partie des processus routiniers pour stimuler leur créativité. Le compositeur Luigi Nono (cité dans von der Weid, 2012, p.25) déclarait en 1984 : « Je m'efforce d'écouter les couleurs comme j'écoute les ciels ou les pierres de Venise : comme des rapports d'ondulations, de vibrations » ; Wassily Kandinsky dans *du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* ainsi que dans *Point et ligne sur plan* multiplie les rapprochements dus aux expériences vécues poly-sensorielles.

Si nous observons la rue à travers la fenêtre, ses bruits sont atténués [...]. Mais que l'on ouvre la porte : nous sortons de l'isolement [...]. L'alternance continue du timbre et de la cadence des sons nous enveloppe, les sons montent en tourbillon et subitement s'évanouissent. De même, les mouvements nous enveloppent – jeu de lignes et de traits verticaux et horizontaux, penchés par le mouvement en directions différentes, jeu de taches colorées qui s'agglomèrent et se dispersent, d'une résonance parfois aiguë, parfois grave. (Kandinsky, 1926, pp. 15-16)

Erik Satie (cité par von der Weid, 2012 p.33), de son côté, interroge : « Pourquoi ne pas se servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc. ? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens ? Rien de plus simple. Ne sont-ce pas des expressions ? » À la fois, le bon sens de chacun fait comprendre que les expériences auditives et visuelles sont de nature très différente, mais dans le même temps, des associations sont imaginées, désirées, insinuées, créées, entretenues, psychologiquement vécues de manière très forte par certains ; l'illusion d'une immédiateté de correspondances sensorielles paraît opérer naturellement. Du grand mélange enthousiaste des sensations à la différenciation discriminatoire, du mysticisme du rapprochement à la collaboration féconde, de l'hyperspécialisation des disciplines aux répertoires polysémiques, il existe autant de sensibilités que d'êtres humains et ce rapprochement du visuel et de l'auditif en cristallise les positions idéologiques et les expressions qui les accompagnent.

### 3.1 Des correspondances contraintes

#### 3.1.1 Les correspondances linguistiques

Le visuel<sup>67</sup> et l'auditif<sup>68</sup> ont de tout temps eu des relations complexes au point de se rejoindre dans ce qu'on appelle *l'audiovisuel*. Non que ce rapprochement linguistique puisse signifier une osmose d'un couple enfin réconcilié, car les techniques qui les rassemblent réalisent plus une cohabitation profitable à une fin qui leur échappe (par exemple raconter une histoire dans un film ou dans un « spectacle-son-et-lumière »). Il ne s'agit donc pas vraiment d'une pratique artistique qui considérerait chacun au même niveau, avec ses particularités. Pourtant, une pratique dans laquelle le visuel et l'auditif participeraient dans un même élan à une expression commune a souvent été recherchée par les artistes.

Il existe, dans nos sociétés occidentales, un fort cloisonnement entre ces deux disciplines ; l'une serait l'art de l'espace, les arts visuels (les arts plastiques), et l'autre serait l'art de la durée, les arts auditifs (la musique). Les lieux d'enseignement de ces disciplines sont le plus souvent séparés et obéissent à des logiques pédagogiques qui ont peu de choses en commun. Rares sont les institutions qui favorisent les rencontres des disciplines, des artistes et de leurs publics. Les artistes ayant touché à plus qu'une discipline sont suffisamment rares pour être relevés en tant que tels, comme des êtres hors du commun. Malgré tout cela, les partitions graphiques sont une de ces manifestations où une intersection se produit, tout comme le théâtre musical rejoint parfois les classes de percussions, les classes de chant organisent une formation d'acteur, les installations d'art plastique deviennent parfois « sculptures sonores », les

---

<sup>67</sup> Nous considérerons dans ce chapitre les partitions graphiques prises dans leur fixité ; nous avons émis l'hypothèse qu'elles pouvaient également se présenter sous forme de vidéos et autres formes visuelles kinésiques, mais nous nous en tiendrons aux graphies fixes afin de délimiter notre propos, et les considérant comme suffisantes pour appuyer l'argumentation que nous défendrons dans cette relation.

<sup>68</sup> John Cage (Cité dans Bosseur, 1992 p.128) évoque une réflexion sur la possibilité d'existence d'un mot qui pourrait être l'équivalent de *visualité*, dans le sens de l'importance absolue de ce qui est montré, mais rapporté à l'audition. Il est vrai que le *sonore*, substantif souvent employé, est construit à partir de du mot *son*, relatif à la source productrice, et non pas du mot *auditif*, correspondant au sens de perception.

classes de danse font appel à des musiciens improvisateurs sensibles aux expressions corporelles, etc. Le cloisonnement ne saurait être étanche, malgré les institutions.

Le vocabulaire lui-même contient un grand nombre de mots qui sont communs à ces deux formes d'expression : ton, nuance, harmonie, rythme, couleur, variation, ligne, courbe, contrepoint, espace, chromatique, accorder, forme en arche, chaud, froid, brillant, et bien d'autres encore, plus spécifiques, comme la *Klangfarbenmelodie* (mélodie de couleur sonore). Ces termes créent des ponts, voulus ou malgré eux, entre l'un ou l'autre de ces domaines. Tous ces termes correspondent à des réalités qui n'ont le plus souvent rien à voir les unes avec les autres. Prenons par exemple *nuance* qui est souvent utilisé en musique pour parler de variations des intensités sonores, alors qu'au niveau visuel, elle désigne les degrés par lesquels peut passer une couleur, du plus pâle au plus foncé, en conservant le nom qui la distingue des autres. Si dans le premier cas il s'agit de l'amplitude de l'onde sonore, dans l'autre cas il s'agit d'une variation du spectre lumineux, pas de son intensité. Prenons un autre mot comme celui de *ligne*. La *ligne* visuelle est continue, sinon il serait spécifié dans la plupart des cas qu'elle est *discontinue* ou *pointillée*, ou autres termes appropriés ; alors que la ligne mélodique peut être discontinue dans tous ses paramètres, fréquence (le passage d'une note à l'autre se fait rarement pas glissement continu de fréquence), dynamique (tout instrument à sons percutés, à commencer par le piano, introduit une discontinuité dynamique dans le passage d'un son à l'autre), timbre (la *Klangfarbenmelodie* en est un exemple type), et même des interruptions (des silences) ne suffisent pas à rompre l'idée de ligne mélodique sans que personne n'ait besoin de spécifier par un qualificatif sa continuité ou non. Non pourrions prendre tous les mots énumérés ci-dessus et vérifier que les correspondances n'en sont pas. Elles sont une vue de l'esprit, des traits de notre imagination individuelle ou collective.

### **3.1.2 Artistes transdisciplinaires**

Il est intéressant de s'attarder sur les artistes qui ont vécu de manière intime aux frontières de disciplines pourtant très différentes, et qui ont réfléchi particulièrement sur ces passages entre diverses formes artistiques. C'est une problématique bien propre à notre culture occidentale moderne, car elle suppose

d'une part que les activités soient dissociées, et d'autre part, que les artistes qui les produisent aient plusieurs cordes à leur arc, ce qui suppose une certaine forme d'hyperspécialisation dans au moins deux disciplines pour qu'ils puissent être crédibles par l'un et l'autre milieu. L'artiste touche-à-tout n'a que peu d'occasions de valoriser sa multi-compétence. Ce qui n'est pas le cas dans beaucoup d'autres sociétés<sup>69</sup>, dans lesquelles les artistes sont à la fois peintres, poètes, musiciens, danseurs, etc. Leur pratique est avant tout créative, non essentiellement de reproduction.

Pour la culture occidentale, les exemples de tels artistes sont toutefois nombreux et des études intéressantes ont déjà été réalisées<sup>70</sup> ; à titre d'exemple nous allons en mentionner quelques-uns<sup>71</sup> dont l'approche, qui peut nous paraître aujourd'hui parfois un peu naïve, nous permettra de soulever quelques aspects pertinents aux idées que nous souhaitons soulever dans ce travail.

**Delacroix** compare les couleurs aux notes : « il y a sept couleurs comme il y a sept notes ; il y a des nuances comme il y a des demis tons » (extrait du carnet héliotrope du Journal de Delacroix<sup>72</sup>, cité par Von der Weid, 2012, p.20). On a du mal à trouver quelle logique ou même quelle sensibilité peut conduire à une telle déclaration. Rien ne permet d'en arriver à un tel résultat si ce n'est la mise en parallèle de conventions : entre l'arbitraire du nombre des couleurs<sup>73</sup> et l'arbitraire du nombre des notes<sup>74</sup>, on a d'un côté comme de l'autre une forme très particulière de rendre compte de réalités qui n'ont en commun que le fait d'être des conventions.

**Kandinsky** nous étonne aussi dans ses conclusions dont on peut penser pourtant que les raisonnements ne sont pas si éloignés des procédés utilisés dans bien des partitions graphiques actuelles. Par exemple, il propose dans *Point et ligne sur plan* des « traductions » de motifs thématiques de la cinquième symphonie de Beethoven

---

<sup>69</sup> Comme par exemple dans les cultures des Caraïbes, amérindiennes, beaucoup de cultures africaines, etc.

<sup>70</sup> Pour cette raison, nous invitons le lecteur à se référer aux travaux conduits par Jean-Yves Bosseur en particulier, qui a conçu de très beaux ouvrages sur le sujet. Voir Bosseur 1991, 1992 et 2006 en bibliographie.

<sup>71</sup> Le choix qui vient à suivre aurait tout aussi bien pu inclure Schoenberg, Von Briesen, Mondrian, Miro, Satie, Carra, Russolo, Picabia, Kupka, Varèse et bien d'autres encore.

<sup>72</sup> Von der Weid cite Delacroix en indiquant : Delacroix, Eugène, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosch, Paris, José Corti, 2009. On trouve une reproduction en ligne de ce manuscrit sur <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/4051-eugene-delacroix-carnet-heliotrope/> mais Von der Weid ne précise pas la page.

<sup>73</sup> Combien y a-t-il de couleurs ? 3, 5, 7, 12, 14, x ?

<sup>74</sup> Combien y a-t-il de notes ? 5, 7, 12, 88, x ?



en « points ». C'est une réécriture interprétée qui schématise, « stylise » et surtout, selon nous, appauvrit la notation standard dans le sens où elle soustrait quantité d'informations sans pour autant en faire apparaître d'autres qui n'auraient pas déjà existé de manière implicite dans la notation standard. Mais surtout, quel manque de force expressive par rapport à la musique de Beethoven ! Kandinsky serait-il tombé dans le piège de la notation ? Il définit cependant clairement les limites de l'influence que peuvent exercer différentes techniques, comme le relève Sabatier (1998, p.481) citant Kandinsky:

Cette comparaison [...] entre les différentes branches de l'art ne peut être fructueuse que si cet enseignement dépasse l'extérieur et porte sur les principes. Cela veut dire qu'un art doit apprendre d'un autre comment il utilise ses moyens afin d'utiliser ensuite *ses propres moyens* selon les *mêmes* principes. [...] L'artiste ne doit pas oublier que chaque moyen implique un mode d'utilisation particulier et que c'est ce mode qui est à découvrir.

Si l'on considère son parcours, **Klee** est un exemple de quelqu'un qui considère que ce qui a pu influencer le cours de la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle vers l'abstraction n'est pas la musique contemporaine de cette époque et l'arrivée du dodécaphonisme, mais la musique tout court. Klee n'eut pas une prédilection particulière pour ses contemporains compositeurs. Il a surtout analysé les méthodes, la pensée et les moyens d'écriture de compositeurs comme Bach et Mozart. Pour Klee, son utilisation du vocabulaire musical dans ses titres ou dans ses cours ne cherche pas de traduction. « C'est bien plutôt une tentative d'appliquer les richesses de la musique à un autre mode d'expression, d'étudier et de transposer ses structures », nous dit Boulez (1989, p.37). À propos de l'idée de polyphonie que l'on retrouve dans son tableau *groupe dynamique polyphonique* de 1931 (voir en Annexe 11), Klee explique que

la simultanéité de plusieurs thèmes indépendants constitue une réalité qui n'existe pas uniquement en musique – de même que tous les aspects typiques d'une réalité ne sont pas valables qu'en une seule occasion -, mais qui trouve son fondement et ses racines dans n'importe quel phénomène, partout. (Klee, cité dans Boulez, 1989, p.38)

Les deux leçons que Boulez (1989, p.44) retient de Klee sont les suivantes : la première est « que les deux mondes [celui de la vue et celui de l'ouïe] ont leur spécificité et que la relation entre eux peut être seulement de nature structurale. » La deuxième est

« qu'aucune transposition ne saurait être littérale sous peine d'être absurde ». Pourtant, ces conclusions sont tout à fait propres à la pensée de Boulez, car il ne nous semble pas que Klee ait parlé à un quelconque moment de structure...

Les toiles de Klee cherchent à introduire un « mouvement fixé », non pas celui de l'image représentée, mais celui de « l'œil palpeur du regardeur » (Von der Weid, 2012, p.22) qui recréerait ainsi le tableau. La répétition des motifs picturaux, les ruptures de lignes, les plages de couleurs, construiraient ainsi une polyphonie, « une temporalité de la contemplation se déployant dans la simultanéité de l'image » (Von der Weid, 2012, p.22). Un des exemples pédagogiques de Klee (cité dans Boulez, 1992, pp. 54-55) sur l'ornementation était le suivant : « Imaginez la marche d'un homme accompagné par son chien se promenant librement à ses côtés ! » (Voir Figure 20). Nous avons là une analogie avec l'ornementation d'une ligne mélodique qui peut fonctionner, même s'il faut prendre garde à ne pas l'ériger en principe ; elle nourrit l'imaginaire mais doit être dépassée : on ne va pas imaginer quelqu'un promenant son chien chaque fois qu'une mélodie d'un compositeur baroque est ornementée... De même, au niveau graphique, il existe bien des formes d'ornementation d'une ligne musicale.

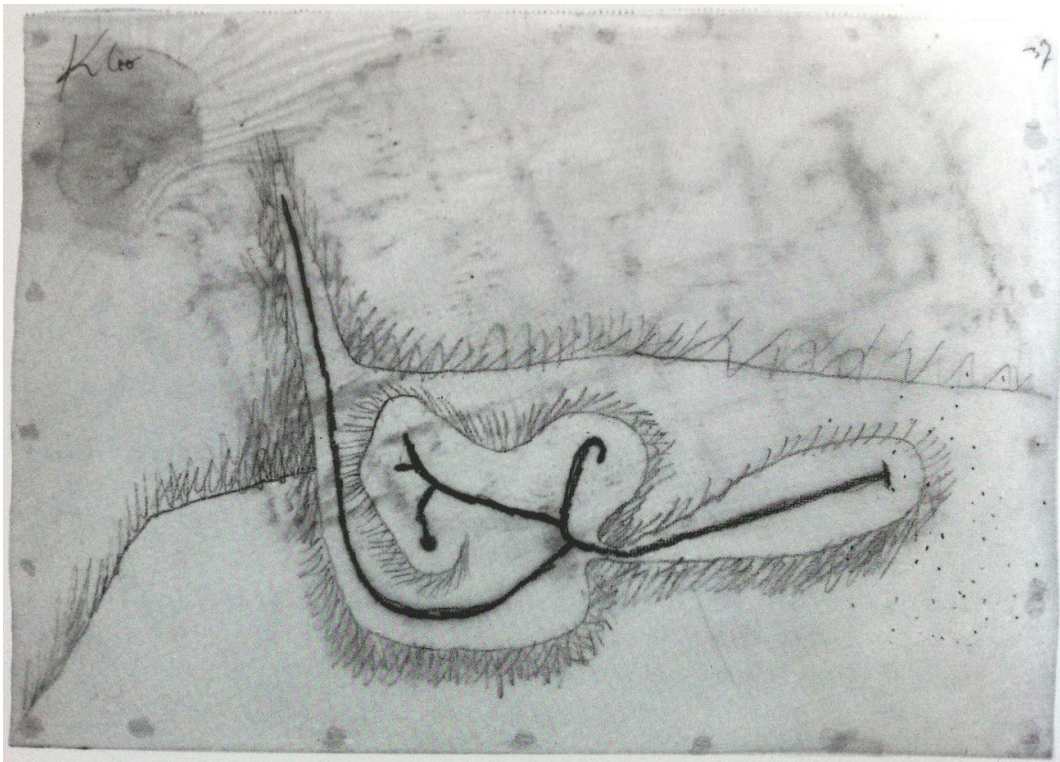


Figure 20 : Paul Klee, *Germination*, 1937, (reproduction extraite de Boulez, 1989, p.54)

**Cage**, après la mort de Marcel Duchamp, a eu une activité de plasticien assez intense. À partir des *Cartridge Music* et des *Variations* composées sur des feuilles transparentes, et des *Plexigrams* (des lettres disposées sur des plexiglas), il livre une réflexion sur la transparence, en ce sens qu'il dit que « notre expérience aujourd'hui est une expérience de transparence, réflexions, collages : c'est-à-dire voir plusieurs choses en même temps » (Bosseur, 1992, p.121). De la même façon qu'on voit toujours plusieurs choses à la fois, on entend également plusieurs sons à la fois, en dehors de ceux que l'on écoute. Si l'on commence à s'intéresser à tous les sons qui nous entourent, une *transparence* du sonore nous apparaîtra. Mais dans la réalité, Cage ne tente aucune fusion ni confusion entre la vue et l'ouïe, au contraire, il tente de préserver « une séparation entre les deux. Tout comme nous le faisons quand nous voyons les réflexions et les transparences. Nous avons le plaisir de voir, le plaisir d'une expérience multiple, riche » (Cage (1992) cité dans Bosseur, 1992, p.130)

Ces quatre exemples d'artistes nous montrent deux choses : d'une part les dangers à vouloir une réunion trop évidente des deux formes d'expression. Il ne faut pas aller chercher d'argumentation très compliquée pour mettre à bas ce type de tentative. Si ces passerelles suscitent une véritable curiosité de la part de celui qui les découvre, et certainement une euphorie stimulatrice, aucune systématisation n'est possible, et on trouvera vite, dans la pratique, les limites de ces associations. D'autre part, on voit la prudence des artistes, des compositeurs surtout : alors qu'ils s'intéressent aux arts visuels et s'enrichissent auprès des artistes plastiques, de leurs œuvres et du cheminement de leur pensée, ils maintiennent les pratiques dans des champs de réalisation très distincts et évitent de les faire entrer en interaction. D'autres exemples encore seront mentionnés par la suite.

### **3.1.3 L'impasse des machines de transformation**

Avant même le rêve d'une *œuvre d'art total* qui nourrit les ambitions romantiques, l'idée que le son et l'image puissent concourir à une même expression dans une symbiose absolue avait déjà alimenté des élucubrations telles que celle du

père Louis-Bertrand Castel, en 1725 : un *clavecin pour les yeux*, dont l'idée annoncée était bien de

peindre ce son et toute la musique dont il est capable ; de les peindre, dis-je réellement, ce qui s'appelle peindre, avec des couleurs, et avec leurs propres couleurs ; en un mot, de les rendre sensibles et présents aux yeux, comme ils le sont aux oreilles de manière qu'un sourd puisse jouir et juger de la beauté d'une musique [...] et qu'un aveugle puisse juger par les oreilles de la beauté des couleurs. (Warszawski, 1999)

Nous ne rentrerons pas en détail sur le fonctionnement qu'aurait dû avoir cette machine si elle avait vu le jour<sup>75</sup>, ni sur les motivations diverses (scientifiques, artistiques et socio-historiques) qui ont conduit à l'imaginer. Ce qui nous intéresse ici est plutôt de relever les impasses dans lesquelles se fourvoient ce genre de projets qui pourtant ne cessent de voir le jour.

La première impasse est une impasse d'ordre physique qui concerne les ondes. Il est entendu que le son comme la lumière sont des ondes et que par conséquent on retrouve des natures analogues : leur propagation est rectiligne et uniforme, elles se réfléchissent sur un obstacle, on observe des phénomènes d'interférences, de réfraction, de « mirage », etc. Il n'en reste pas moins que le son est une onde mécanique. Cette onde a donc besoin d'un milieu matériel qu'elle va déformer pour se propager, alors que l'onde lumineuse est électromagnétique et ne nécessite pas de milieu pour se propager. Leurs vitesses de propagation sont très différentes, beaucoup plus rapide dans le cas de la lumière. Les longueurs d'ondes contribuent à les différencier également : les effets de diffraction sont beaucoup plus importants pour les longueurs d'onde relativement petites comme celles du son que pour la lumière. Localiser un son sera pour cette raison moins précis. On parle difficilement de rayon sonore car ses conditions d'existence ne font pas partie de nos expériences quotidiennes : notre monde nous fournit plus d'images lumineuses que d'images sonores. Un « reflet sonore », c'est-à-dire la réflexion d'un son sur une paroi de manière à retrouver ce même son dans un autre point de l'espace avec quasiment les mêmes caractéristiques, est en réalité très rare et demande une architecture

---

<sup>75</sup> On peut consulter à cet effet l'article <http://www.musicologie.org/publiem/castel.html> de Jean-Marc Warszawsky

spécifique, comme cela arrive avec certaines voûtes (couvent, métro parisien). Mais en général, le son dans une pièce se reflète contre toutes les parois ; on a donc une multitude d'échos plutôt qu'une image unique. Notons au passage que les processus de transformation mélodique « en miroir » (mouvement rétrograde) concernent le miroir de *l'écriture* de la mélodie, en aucun cas du son.

La seconde impasse concerne nos perceptions du son et de la lumière qui sont différentes : entre les organes de l'ouïe et de la vision, les traitements des informations par le cerveau sont différents. L'œil, pour percevoir les couleurs (c'est-à-dire les fréquences des ondes qui lui parviennent) dispose de cellules spécifiques à la vision colorée : les cônes. Ceux-ci sont de trois sortes et de ce fait, l'information sur le spectre d'une lumière polychromatique va être traduite par les cônes par trois paramètres seulement. La somme de deux lumières de couleurs différentes est perçue comme une troisième couleur : on n'arrive pas à percevoir les fréquences composant le mélange, mais seulement une fréquence dont l'effet est équivalent pour nos yeux. A contrario, l'oreille dispose de milliers de cellules ciliées de sensibilités différentes. Ces nombreuses cellules permettent une bien plus grande discrimination en fréquence que les trois sortes de cônes de l'œil. Ainsi, l'oreille ne perçoit pas seulement une "résultante" de l'ensemble des fréquences composant un son mais est capable d'entendre le spectre d'un mélange de plusieurs fréquences sonores. Les orchestres n'auraient plus grand sens si un mélange de notes était perçu comme une note unique, de la même façon qu'un mélange de couleurs différentes est perçu comme une unique couleur résultant de « l'addition » de ces couleurs.

Si l'oreille semble supérieure à l'œil lorsqu'on considère son aptitude à discerner des fréquences différentes, elle lui est par contre très inférieure en ce qui concerne la perception de l'espace. La rétine dispose d'un très grand nombre de capteurs permettant d'obtenir une information spatiale sur les sources lumineuses. Un œil unique est capable de discerner un déplacement de 1 millimètre à 4 mètres. Une oreille unique ne possède aucun capteur de l'origine spatiale d'un son. Cependant trois informations (différence de temps interaural, déphasage et atténuation) contribuent à identifier l'angle que fait la source sonore avec l'axe des oreilles et permettent ainsi une estimation de la localisation d'origine d'un son, complétées par d'autres stratégies

qui ne seront pas développées ici. Notons au passage que cette localisation spatiale est plus fine pour les sons qui nous viennent de devant et des côtés que pour les sons qui viennent de derrière.

De plus, lorsque les informations provenant de notre vue et celles de notre ouïe sont en conflit, celles en provenance de notre vue tendent à dominer. À ce titre, on peut avoir regardé un film sans se souvenir de la musique qui *l'accompagnait*.

La troisième impasse est d'ordre symbolique : comme nous l'avons vu dans le chapitre 1.4., pour qu'il y ait traduction d'un langage à l'autre, faudrait-il encore que nous ayons affaire à des systèmes symboliques. Or si l'écriture de la musique en est un, la musique en elle-même n'en est pas un. On pourrait imaginer des associations de symboles de domaines différents, mais qui risquent d'être relativement limitées et rares (image de cheval/son du galop), ou inexistantes (quel est le son d'une selle de cheval). Ceci ne signifie pas que l'on ne puisse construire un langage avec les sons (c'est d'ailleurs ce qui se passe avec les mots !). Mais si l'on cherche à court-circuiter l'impasse physique précédente en soutenant qu'il pourrait y avoir correspondance de symbole entre le visuel et l'auditif et que, par conséquent, c'est ce symbole qui serait exprimé, on oublie qu'on est en train de prendre la question à contre-sens : celui où un système symbolique préétabli autorise la production d'une expression ou d'une représentation, et non le sens où une expression/représentation produirait une autre expression/représentation au travers d'un langage.

La quatrième impasse est liée à l'idée d'*œuvre*, tant plastique que musicale. L'œuvre d'art, qu'elle suive l'étendue de l'espace ou se succède dans le temps, n'est pas une suite d'éléments juxtaposés ou successifs. Elle est une forme composée, unique, en partie ineffable, qui ne peut se traduire que de manière imparfaite et partielle.

Ceci étant éclairci, continuons donc notre inventaire de machines de transformation : Scriabine en son temps a également conçu un *orgue de lumière* pour projeter au rythme de l'évolution musicale des faisceaux lumineux prédéterminés dans la partition par des encres aux couleurs correspondantes. Depuis, nombre

d'instruments ont été imaginés, tel l'*optophone*. La théorie sur l'optophonie a consisté à montrer l'équivalence des phénomènes optiques et sonores, et la transformation automatique des vibrations de la lumière et du son est établie en 1922 par Raoul Hausmann; Claude Bagdon<sup>76</sup> avait son propre orgue-à-couleurs quand il donna des concerts en 1915 et 1916 alors que Thomas Wilfred développa son premier *Clavilux* en 1921, cherchant avant tout l'autonomie imaginative de ce médium quadridimensionnel, avec une préoccupation d'immatérialité de l'image, d'une « couleur sans forme » qui serait « une âme sans le corps » (T. Wilfred, cité par Cage, 1993, p.246), telle la lumière produite par les vitraux des cathédrales. D'autres encore cherchent d'autres rapports entre le son et la lumière, et depuis Xenakis (Polytopes) à Montréal en 1967 et Paris (musée de Cluny) en 1972, les créations lumières et/ou vidéos de certains spectacles musicaux sont de véritables contrepoints réciproques (Miroglio parle de « conjonction » entre ces disciplines artistiques). Des spectacles de lumières (plus connus sous l'appellation anglaise de *light-show*) sont conçus sans pour autant rallier ce que Daniel Charles (1989-88, p.99) propose sous l'appellation d'œuvres « intermédiées<sup>77</sup> », c'est-à-dire des œuvres qui « poursuivent l'interdépendance rigoureuse des diverses composantes »

Dans un autre registre que celui de la lumière colorée en mouvement, ce qui était alors appelé *tablettes graphiques* sont d'autres machines qui associent le visuel au sonore. Leurs programmes permettent des transformations directes d'images ou de graphiques en sons. Après « l'UPIC », tablette graphique à la base d'un outil de composition musicale assisté par ordinateur inventé par Xenakis, d'autres programmes lui ont succédé dont « IanniX » et « HighC », qui permettent de dessiner des formes qui seront rattachées à des sons. Il existe même de petites applications, dont « The vOICe », qui permettent de charger une image digitale quelconque (une photo de portrait, un dessin de paysage, etc.) et qui va « jouer » cette image. Il va sans dire que tous ces programmes ont une lecture dont l'axe horizontal est le temps ; ils « lisent » la succession du déroulement des traits, un trait fin horizontal correspondant à une fréquence tenue dans le temps, alors que le même trait fin vertical correspondra à un

---

<sup>76</sup> Information extraites de Cage (1993, p.246)

<sup>77</sup> L'*intermédié* est, selon Dick Higgins, membre du mouvement Fluxus et créateur de cette notion, une ouverture de la pensée créatrice en dehors de toute restriction à un seul domaine de l'art.

cluster bref et le même en oblique correspondra à un glissando. S'il y a une indéniable visualisation d'éléments sonores et/ou sonorisation d'éléments visuels, on est encore loin d'une quelconque correspondance : notre œil « photographie » l'image, et l'analyse qu'il en extrait, la description qu'il fait des éléments qui la constituent, ne suit en aucun cas un axe de lecture horizontal avec le temps en abscisse, les hauteurs en ordonnée. Qu'en est-il du reste des éléments de l'image, des couleurs, des textures ? La technique avançant, elle n'offre pas encore de solutions aux questions des divergences perceptives et compositionnelles du sonore et du visuel. Nous verrons qu'il faudra aller encore beaucoup plus loin pour comprendre en quoi la musique et sa relation avec une expression visuelle ne peut se réduire dans un programme d'intelligence artificielle, aussi développé qu'il soit.

### **3.1.4 D'étranges paramètres d'image-sons**

La préoccupation de notre sujet est essentiellement de savoir ce qu'un musicien trouve lorsqu'il est confronté à une image visuelle. Nous considérerons donc essentiellement le sens du visuel vers l'auditif sans toutefois nous empêcher quelques allers-retours dans le sens inverse. Nous ne traiterons donc pas particulièrement des œuvres musicales inspirées par des œuvres graphiques.

Nous avons vu dans les points 1.4.2. et 1.4.3. que les considérations paramétriques du son s'adaptent mal à la réalité sonore, acoustique et de l'expression musicale, et que d'autres outils différents de ceux habituellement mis en avant dans l'écriture standard étaient souhaitables afin de pouvoir manipuler des éléments adéquats aux finalités d'exploration des situations. Il en est de même au niveau visuel : les progrès en optique ont montré (Massaux, 2006) que l'examen de l'effet produit par des formes visuelles sur une surface (un graphisme) ne peut se réduire à l'observation des couleurs et des formes (points, lignes, surfaces). Dans cette section, nous allons voir comment ces jugements paramétriques se retrouvent dans le langage des artistes, parfois érigés en vérité absolue, mais le plus souvent fruit de leur imagination et de leur immersion dans leurs pratiques. Il faut ne les prendre que pour



ce qu'ils sont, c'est-à-dire rien de plus que des verbalisations, nécessaires certes, mais nécessairement réductrices d'expériences esthétiques vécues. À ce sujet, Kandinsky (1926, p.37) fait la distinction, utile selon nous,

[...] entre élément et « élément », en comprenant par « élément » la forme dépourvue de tension, et par élément la tension contenue dans cette forme. Ainsi les éléments sont abstraits, au sens profond, et la forme même est « abstraite ». S'il était effectivement possible de travailler avec des éléments abstraits, la forme extérieure de la peinture contemporaine changerait profondément, ce qui ne signifierait pas que toute peinture deviendrait superflue : car même les éléments picturaux abstraits garderaient leur valeur picturale, tout comme les éléments de la musique.

Opérant ainsi, Kandinsky ouvre la possibilité, et pas seulement aux œuvres abstraites, que l'expression des arts plastiques ne soit pas dépendante d'un langage symbolique lié aux formes qu'elle présente.

Analysons donc maintenant quelques paramètres pour leur pertinence de passage entre le visuel et l'auditif, pour vérifier quelles limites ils imposent, ou, au contraire, quelles ouvertures ils imposent à la considération de ceux qui s'en emparent.

#### 3.1.4.1 Les temporalités de l'image du son

Il existe divers temps de lecture d'une image, entre le moment où on en perçoit ses divers aspects, le temps de compréhension et celui de construction du sens. Ces temps peuvent se superposer, avoir des durées instantanées ou très longues et être plus ou moins stimulés par leurs auteurs. Nous avons vu ci-dessus l'exemple de Paul Klee qui recherche, dans la composition du tableau, une temporalité « rythmée » par des motifs.

Kandinsky parle de la brièveté d'un point, du minimum de temps nécessaire à sa perception « de sorte que l'élément temps est presque exclu du point » (Kandinsky, 1911, p.37). C'est presque son « temps » qui donnerait au point sa définition visuelle,

plus que sa taille ou ses caractéristiques graphiques (dimension, forme, couleur) dans le sens ou celles-ci peuvent être fort variables suivant le contexte<sup>78</sup>.

Notons en guise de transition avec la ligne, que « le pointillisme musical, la musique sans mélodie (évacuant par là même ce qui est devenu une manière de sixième sens !) » (Von der Weid, 2012, p.23) avait pour but de se débarrasser de toute syntaxe<sup>79</sup> qui reliait les sons entre eux, de les isoler, ou plutôt de les rendre autonomes les uns des autres dans le temps et dans l'espace. Pour cela, il fallait que ces points sonores ne constituent plus des mélodies, des lignes sonores.

La notion de temps va se retrouver dans l'imaginaire traçant des lignes dont les vitesses vont pouvoir varier. Kandinsky estime que « l'élément temps est en général plus perceptible dans la ligne que dans le point » (Kandinsky, 1911, p. 117). Il semblerait pour cela que la longueur, l'orientation et la courbure conditionnent la temporalité de la ligne qui offre ainsi une plus grande diversité d'expression. Ce point de vue sur la temporalité de la ligne se complexifie dès qu'on lui considère d'autres aspects comme l'épaisseur de la ligne que Kandinsky attribue très curieusement à un couple instrument/tessiture et non à un attribut de vitesse/accélération ou d'intensité ou hauteur, comme on aurait pu s'y attendre<sup>80</sup>. Kandinsky (1926, p. 117-118) estime que

[...] le caractère de la ligne trouve une transposition plus ou moins précise dans les autres arts. [...] La plupart des instruments de musique correspondent au caractère linéaire. Le volume du son des différents instruments correspond à l'épaisseur de la ligne : le violon, la flûte, le piccolo produisent une ligne très mince ; d'une ligne plus épaisse - produite par [l'alto] et la clarinette – nous arrivons par les sons les plus graves de la contrebasse et du tuba jusqu'aux lignes les plus épaisses.

Pourtant, dans cette logique, on pourrait considérer que la flûte dans le grave ait une épaisseur certaine. C'est un autre problème de ce genre de propos que de réduire un instrument à une sonorité type, qui ne révèle qu'un aspect trop restreint de sa réalité

---

<sup>78</sup> Dans une image de 4mx5m, serait considérée comme étant un point une tache de 10 cm de diamètre ; la même forme sur une feuille de format A4 ne serait très probablement pas considérée comme pouvant être un point mais une grosse tache.

<sup>79</sup> John Cage raconte: « là où les gens avaient ressenti la nécessité de coller les sons ensemble pour obtenir une continuité, nous ressentions tous les quatre la nécessité opposée de nous débarrasser de la colle afin que les sons soient eux-mêmes » (Cage, cité par von der Weid, 2012, p.182)

<sup>80</sup> J'ai pu vérifier cela à diverses occasions lors de mes classes de créativité musicale à l'ANSO entre 1998 et 2004 où nous travaillions des improvisations individuelles à partir de graphismes abstraits du dessinateur de bande dessinée Vasco Colombo.

qui introduit une unicité là où il n'y a que multiplicité et complexité. Ce qui serait valide pour un instrument seul, perdrait aussitôt tout fondement dès qu'il serait agencé avec un autre ou plusieurs autres. Nous supposons encore une fois que cette situation puisse être un des résultats de la manière dont l'écriture standard apparaît non seulement dans sa graphie, mais aussi dans son mode de fonctionnement.

Delaunay fut également un peintre pour qui la notion de temps musical était un critère de comparaison valable quant au rythme que les interpénétrations de ses *disques simultanés* provoquent comme mouvement rotatif et déplacement de l'œil d'un cercle coloré à l'autre. Gérard Denizeau (1995, p. 225) ressent dans ce contexte le rapport de deux couleurs en termes de « simultanété harmonique » ou en termes de « juxtaposition mélodique ».

La transformation imaginaire des *structures visuelles et de l'espace en temps et succession d'événements musicaux* constitue un processus courant des façons de penser ce rapport du visuel au sonore. Elle est à l'origine de bien des sources d'analogies qui ouvrent aux partitions graphiques son champ d'activité. Elle transforme la pensée du musical et du pictural. Messiaen s'enthousiasme de cette transformation enfin possible : « La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps [...], dialogue qui aboutit à une unification : le Temps est un espace [...], l'espace est un complexe de temps superposés » (Messiaen, cité par von der Weid, 2012, p.145). Donatoni exprime un enthousiasme du même ordre, mais plus lié à sa pratique : « si je pense le signe, je pense le signe du son ; si je pense le son, je pense le son du signe » (von der Weid, 2012, p.175). Ainsi une structure aux multiples facettes peut apparaître dans des graphies comme celles que le cubisme aurait pu réaliser et qu'aucune notation ne permet d'appréhender puisqu'il s'agit de simultanété d'aspects d'un même objet, tels les éclats d'un miroir ou d'un kaléidoscope. Il s'agirait dans ce cas de se concentrer sur la perception et non pas sur la cognition, comme le suggère Slavek Kwi (Voir Annexe 12).

La dimension monumentale de certaines toiles a souvent pour but d'intégrer le spectateur au tableau comme chez Rothko par exemple (voir Figure 21), ou stimuler une circulation du regard chez Pollock (voir Figure 22), un procédé qui peut contraindre à des regards parcellaires de la toile souvent flanquées d'une pléthore d'éléments. « D'où recours à la notion de durée propre à la musique, l'œil se

déplaçant dans l'espace » (Sabatier, 1998, p.666). Cette notion temporelle de la peinture qui se manifeste autant par sa forme d'exécution qu'au moment de sa contemplation, semble avoir touché plus particulièrement les peintres qui ont été assimilés à l'expressionnisme abstrait. On y trouve des temporalités extrêmes telles celles de l'*action painting* (peinture active) ou celle méditative de la mouvance qualifiée des *colorfield painting* (champs colorés).



Figure 21 : Mark Rothko, n° 61



Figure 22 : Jackson Pollock, 1948, Silver over black, white, yellow and red

Alors que l'art graphique est souvent dynamique, il incarne en maintes occasions cette notion du temps figé que nous avons vue chez Klee et que l'on retrouve, avec le point de vue d'un musicien, chez Brian Ferneyhough (cité par Von der Weid, 2012, p.36) :

À l'origine de ces reflets sonores d'images visuelles, aucune fredaine illustrative, mais toujours une espèce d'image interne, fréquemment une sensation de temps figé sur quelque chose qui se tient à l'extérieur, à l'écart du temps (ou qui, peut-être, n'existe pas dans le temps subjectif d'observation de mon imagination). Souvent, on ressent d'abord des processus possibles, comme des constructions baroques, de leviers et de pivots qui inclinent le caillot du temps d'un côté ou de l'autre. L'acte de transférer cette image en notes représentant un certain laps de temps (écrites elles-mêmes dans un laps de temps réel éventuellement assez différent) finit inévitablement par générer un objet complètement différent.

Les considérations temporelles ne sont pas toutes le fait de l'intention de l'artiste ou de la forme prise par l'objet graphique, d'autres viennent du spectateur qui pense au travers de ses sens. Il crée sa propre durée, ses rythmes et ses structures perceptives. La construction de son émotion, l'épanouissement de sa sensibilité ont une durée. La compréhension sensible a une durée<sup>81</sup> qui peut varier du coup-de-foudre à toute-une-vie ; et ceci est valide aussi bien pour une image qui nous accompagne dans nos pensées que pour une musique qu'on aurait écoutée une seule fois et dont on aurait gardé en mémoire une sorte d'image instantanée. Car le temps qui *est* n'est pas le temps qui *passe*.

#### 3.1.4.2 Le silence de l'absence ou l'absence de silence

Le silence paraît une évidence en musique, et même une condition nécessaire à son existence, alors que nous savons que le silence absolu du vide intersidéral aurait plutôt tendance à réveiller en nous des angoisses de mort. Si Cage nous fait la démonstration du pouvoir expressif de ce non-silence dans ses 4'33'', un de ses amis, Dick Higgins, que nous avons déjà mentionné comme étant le créateur de la notion d'*intermédia*, crée la composition *Danger Music #6*, qui ne consiste que dans son titre ;

---

<sup>81</sup> Daniel Arasse dit, à propos d'une toile que l'on a longtemps observée pour chercher à en percer le mystère, « qu'elle se lève ».

une musique, une vision, une méditation (?) qui inviterait à penser que même l'absence apparente n'est pas rien. Le cri silencieux de Munch n'est-il pas plus assourdissant et désespéré précisément à cause de son absence acoustique ? Et le Tristan de Wagner, avant de mourir, n'entend-il pas la lumière ?<sup>82</sup>

Le blanc de la page, l'absence de trace, ne représente pas l'absence ; l'absence n'est pas rien car elle suppose une présence qui n'est pas. Le *carré Blanc sur fond blanc* de Malevitch est une trace et quand bien même elle n'existerait plus, à l'instar de Cage, le principe des imperfections « rend une feuille [de papier] plus importante qu'une autre parce que chaque feuille a les siennes propres. [...] Je me donne une durée pour rechercher des imperfections [...] » (Cage, cité par Bosseur, 1992, p.128).

De même qu'il y existe des jeux d'ombres et de lumières sur une feuille blanche, le silence contient ses mouvements subtils. De même que la trace entrecoupée ou interrompue ne s'arrête pas à sa limite, le son suspendu ne s'interrompt pas dans le silence du néant, mais dans une mémoire active qui n'est pas vide de sons. Et de même que la trace peut représenter une harmonie silencieuse, Jean-Jacques Rousseau relève que « le silence entre dans nombre des grands tableaux de la Musique » (Von der Weid, 2012, p.13).

Là encore, l'analogie s'arrête en chemin car il est plus facile de faire le noir que le silence absolu. De plus, nos paupières nous permettent d'interrompre instantanément notre vision, on peut non seulement ne pas regarder, mais ne pas voir alors que nos oreilles sont condamnées, si ce n'est à écouter, du moins à entendre. L'expression silencieuse ne peut être un processus, elle est un fait vécu.

### 3.1.4.3 Les couleurs

Nous avons déjà évoqué les couleurs à propos de la lumière et des délires d'incohérences que provoquaient leur association directe et systématique avec des hauteurs sonores ou des timbres. Dans le même registre, le compositeur italien Salvatore Sciarrino raconte comment il explique l'origine de sa perception synesthésique par la couleur des instruments :

---

<sup>82</sup> Quelle étrange phrase, tirée hors de son contexte, que celle de la dernière réplique (n°330) de Tristan dans acte 3, scène 2 : "Wie, hör' ich das Licht?" (Quoi ? Est-ce la lumière que j'entends ?), à la suite de laquelle il meurt.

Pour quelle raison les sonorités d'un violon sont-elles rouges ? La teinte des violons est rougeâtre. Donc il est possible que de semblables relations influencent la perception de quelques couleurs, et que cette expérience ne soit pas seulement individuelle mais sociale. Pour quelle raison le Mi majeur est-il doré ? Est-ce à cause du son doré du clavecin, ou parce que la première fois que l'on a expérimenté cette association, cette lumière dorée nous a éblouis ? (Sciarrino, cité par Von der Weid, 2012, p.36).

Dans cette section, nous nous devons également de mentionner Olivier Messiaen qui affirme qu'il « essaie de traduire en musique des couleurs », même s'il n'a pas composé d'œuvre en puisant son inspiration dans la contemplation des couleurs d'une toile.

« Certaines sonorités sont liées pour moi à certains complexes de couleurs [...]. Les deux principaux modes [à transposition limitée] sont liés pour moi à des colorations très précises : le mode n°2, dans sa première transposition, tourne autour de certains violets, de certains bleus et du pourpre violacé, tandis que le mode n°3, dans sa première transposition, correspond à un orangé avec pigmentations rouges et vertes, des taches d'or, et aussi un blanc laiteux aux reflets irisés comme des opales ». (Messiaen cité par Samuel, 1999, p.66)

Que cette prédisposition paraisse stimuler un imaginaire pour certains, c'est indéniable. Mais il paraît difficilement possible de pouvoir se baser dessus pour un quelconque travail musical à partir d'images, bien que Messiaen persiste à ajouter, à cette époque, que cette correspondance du son et de la couleur « repose sur une vérité scientifique altérée par la personnalité de celui qui subit le phénomène, à laquelle s'ajoute aussi une part d'imagination, d'influence littéraire très difficile à déceler »<sup>83</sup> (Messiaen cité par Samuel, 1999, p.66).

Des codes de couleurs continuent à alimenter certaines partitions graphiques (voir Figure 23 ci-dessous et Annexe 13), une manière de permettre une lecture facile, sans apprentissage du solfège, à l'égal de ce que l'on trouve dans certaines méthodes infantiles. Cage a recours également à un code de couleurs dans son *Aria* (voir Figure 1 p.52) où les couleurs surlignent les courbes tracées en noir et doivent correspondre à des modes de chant que le chanteur devra définir en fonction de celles-ci.

---

<sup>83</sup> Il reviendra plus tard sur ces affirmations en les modérant et sans jamais avoir pu en établir la scientificité.

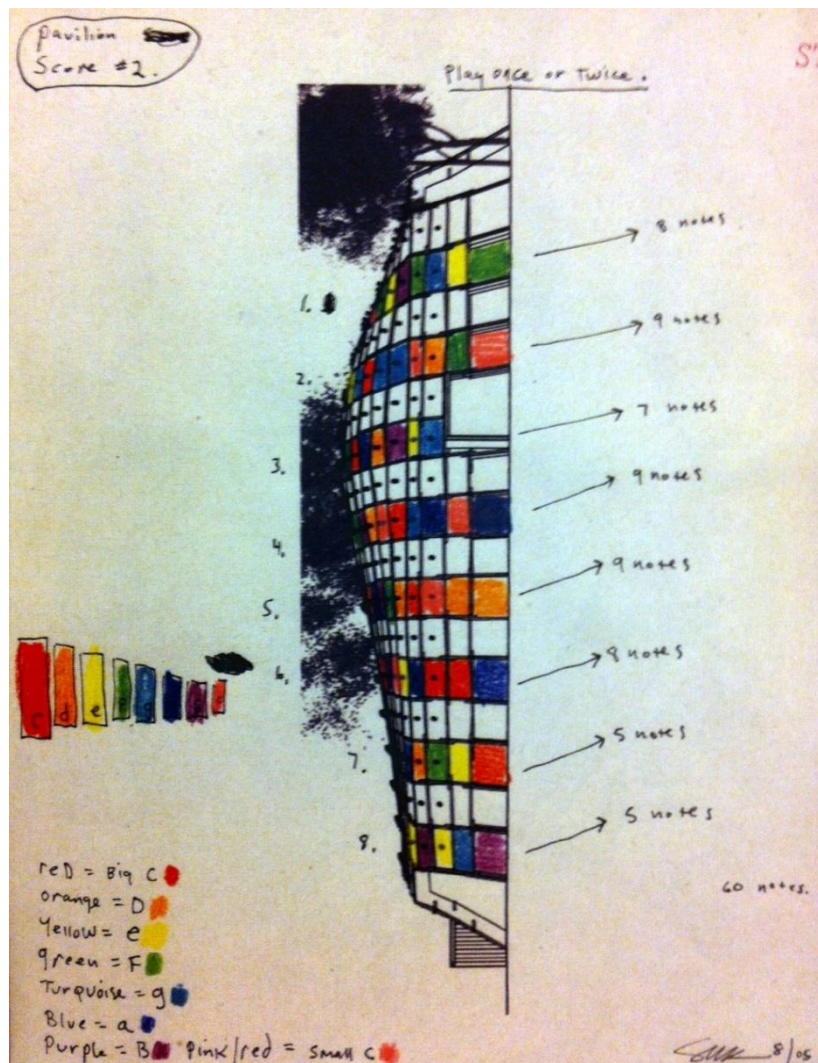


Figure 23 : Steve Roden, *Pavilion score#2*, 2005

Pourtant, on sait que les couleurs ont un pouvoir expressif très riche et complexe dans tous les domaines des arts graphiques et il serait regrettable de réduire leur utilisation à une fonctionnalité pratique ou d'application systématique ; elles peuvent être des plus stimulatrices aux sensibilités émotionnelles. À considérer la couleur comme un *paramètre* du visuel (voir Figure 23), on retrouve au niveau des arts graphiques la situation précédemment évoquée lorsqu'on parlait des paramètres musicaux que l'écriture musicale dissociait et surtout hiérarchisait ; la couleur est indissociable des autres éléments visuels, le point, la ligne, la surface, l'espace, la texture, la brillance, etc. Une *notation* picturale n'a pas eu lieu et c'est peut-être cela qui fait qu'on n'a pas assisté à cette paramétrisation hiérarchisée du pictural. Les formes colorées ne prennent leur sens que dans leur totalité.



#### 3.1.4.4 L'espace, le plan, la ligne et la touche

L'exercice de dissociation d'éléments picturaux et leur association avec des éléments musicaux également dissociés est nécessairement périlleux. Boulez s'y exerce à propos de Klee en ce qui concerne la dichotomie entre l'espace et le temps. Lorsque Boulez, avec une intention très pédagogique, propose d'expliquer la notion de *rythme pictural*, il le fait en comparaison avec le rythme musical. Il souligne que la perception du temps musical ne se fait pas sur la base de la durée totale d'un morceau (dont la conscience du « temps qui passe » reste floue), mais se fait par rapport à des pulsations (régulières ou irrégulières), et autres unités de temps assez petites, qui permettent de concevoir le temps en plus ou moins petits modules sonores qu'on mettra en relations les uns avec les autres pour déterminer leur organisation. « la pulsation [...] aide à mesurer le temps comme le module de l'espace permet de concevoir la distance » (Boulez, 1989, p.84). On voit là encore un passage ouvert entre l'organisation de l'espace et l'organisation temporelle. Pourtant, Boulez dégage l'un de l'autre et les dangers encourus par un tel amalgame de transposition directe : il relève qu'on appréhende un tableau même grand, dans un premier temps, d'un seul regard, et que ce n'est qu'après que l'œil circule et s'attarde sur des modules plus petits. Alors qu'en musique, la perception est inverse puisque ce sont les rapports des instants avec les autres instants qui vont nous permettre de vérifier rétrospectivement les relations temporelles et comment on est passé d'un point à un autre. « En arrivant à l'aboutissement on a enfin une vue globale, mais c'est une vue globale virtuelle. La vue globale du tableau, elle est une vue réelle, et sa vue divisée une vue presque virtuelle puisque l'on est contraint de l'isoler » (Boulez, 1989, p.86). Une composition picturale ne peut d'aucune manière fonctionner comme une composition musicale. Ce n'est que l'imaginaire rétrospectif qui va autoriser des reconstitutions temporelles architecturales et spatiales, mais aussi « les harmoniques des étagements d'odeurs, les préhensions tactiles, les sonorités en mouvement,[...] dans une forme de carrousel polysensoriel d'un tranquille [...] délire » (Boulez, 1989, p.39).

Selon Milan Knizak (cité par Bosseur, 1992, pp. 55-61), son expérience de développer des procédures de transformations qui n'ont pas de rationalité, ainsi que le fait d'accepter de créer des dispositifs qui ne contrôlent pas tous les sens, d'avoir du

bonheur à se laisser surprendre par le résultat d'opérations insensées, peut être une méthode efficace pour stimuler un imaginaire autre, une manière de penser différente. Par exemple on peut « jouer une maison, ou un immeuble » comme le suggère Knizak, simplement en attribuant à chacun des trois axes de l'espace un paramètre sonore. Cela lui a permis de jouer des choses qu'il n'aurait pas imaginées de lui-même ». Il déclare que cela fut pour lui une expérience déterminante pour pouvoir opérer n'importe quel transfert entre les différents médias. Ensuite, non seulement il avait la capacité de regarder les choses qui l'entouraient d'une autre manière, ou plutôt, d'autres manières, mais cela l'a conduit également à une autre étape consistant à « jouer des musiques pensées » ou « musiques intuitives ». Ces musiques consistent à imaginer des musiques impossibles à jouer, par exemple, « la musique qui est sous mes ongles » (Bosseur, 1992, p. 56). Là, ne se pose pas la question de savoir si on pourra l'entendre un jour, mais seulement de l'imaginer. Knizak se demande juste si « c'est nécessaire à ce moment précis » (Bosseur, 1992, p. 56). Ces expériences laisseront une trace ou non, mais le caractère abstrait de la musique fait qu'elle possède, selon lui, quelque chose d'intouchable, et que l'objet seul, suggérant une musique dans l'imaginaire de celui qui le contemple, peut provoquer la plus forte des musiques intérieures. Or tout support musical est un objet visuel, que ce soit un instrument ou un support de mémorisation ; la musique est donc nécessairement quelque chose de très abstrait selon lui, mais en relation avec quelque chose de tangible ; « là réside peut-être le lien entre la musique et les êtres humains », conclut Knizak (Bosseur, 1992, p. 61).

Dans le domaine de la *perspective*, Boulez cite un exemple qu'il tire du deuxième mouvement, *Jeux de vagues de la Mer* de Debussy. Il doit là aussi exister des processus de transformation imaginaires sonores/visuels qui doivent être à l'œuvre, car Boulez décèle des figures mélodiques ondulatoires jouées à une certaine vitesse auxquelles se superposent d'autres figures, mais plus rapides. Boulez estime que « sans que le musicien ait voulu jouer de manière expresse sur une perspective musicale, celle-ci a été créée » (Boulez, 1989, p.72). Des solutions du même ordre peuvent se rencontrer dans d'autres musiques de Debussy, mais aussi chez Stravinsky, notamment dans la 2<sup>ème</sup> pièce des *trois poésies de la lyrique japonaise*, alors qu'il avait

lui-même remarqué dans l'art de l'estampe japonaise de fortes analogies « entre la solution graphique des problèmes de la perspective et des volumes qu'on y voit et la musique » (Stravinsky, cité dans Von der Weid, 2012, p.23).

Examinons maintenant la relation *plan visuel / plan sonore* : ce qui est présenté sur le même plan est dans bien des cas ce qui est symboliquement simultané. C'est le cas dans les arts graphiques, mais le théâtre joue aussi de cet artifice. Au niveau visuel cela semble couler de source : les arts graphiques, par principe inhérent, présentent leurs éléments au spectateur dans une simultanéité (relative, nous en avons déjà discuté). Mais, alors que l'illusion d'espace en musique peut être donnée par des plans sonores différenciés (au moyen des artifices de différenciations de registres, de timbres, de dynamiques, de textures, etc.), les arts visuels semblent envier à la musique une autre simultanéité qui concerne la polyphonie, c'est-à-dire suivre plusieurs idées, complémentaires ou non, en simultané. Il s'agit là d'une simultanéité qui n'opère pas dans l'instant, mais dans la durée et l'évolution de celle-ci. Klee fait revenir le mot *polyphonie* dans plusieurs de ses titres (voir Annexe 11), et bien que la polyphonie soit un phénomène que l'on retrouve dans beaucoup de domaines, ce point nous a semblé un fait suffisamment remarquable pour être mentionné. Cette manière d'aborder le visuel et le sonore dans certains cas peut stimuler notre forme de penser et d'imaginer.

Le concept de *densité* est également un concept dont la transposition d'un domaine à l'autre peut apparaître comme une évidence. Xenakis le mentionne par rapport à sa double préoccupation d'architecture et de musique ; un nombre de point par unité de longueur dans le cas de la première, ou par unité de temps et/ou de rythme, dans le cas de la seconde : « une densité forte qui peut aller à une densité faible – une façon de jouer sur les intensités. » (Xenakis cité par Bosseur 1989, p.48) Pourtant, la densité en musique n'est pas aussi dépendante du temps que d'autres aspects musicaux : une sonorité possède en elle-même une densité ; une texture sonore homogène dont la densité varierait n'aurait pas besoin de plus de temps que le temps nécessaire pour que cette variation soit notable, à la différence par exemple de la variation d'un motif rythmique dont il faut attendre les énoncés intégraux pour en

avoir la perception. La densité d'un nuage de points dans l'espace est perceptible au premier regard ; si cette densité est forte, elle n'aura besoin que de très peu d'espace, si elle est faible, elle aura besoin de plus d'espace ; tout comme la densité d'une texture sonore homogène (telle que l'on en trouve chez Ligeti, dans la *corrente du Kammerkonzert* par exemple) n'aura besoin que de peu de temps pour être comprise si sa densité est forte, alors qu'il lui en sera nécessaire de plus si elle est faible. C'est sans doute en ce sens que Francis Miroglio considère la sonorité comme « un des ponts les plus importants sur lequel peuvent se rejoindre le visuel et l'auditif » (Bosseur 1989, p.24).

Des ponts de cette sorte peuvent parfois créer des repères, des déclencheurs de compréhension imaginative, de telle sorte que, lorsque d'autres éléments s'expriment, l'imaginaire d'un individu puisse opérer avec plus de fluidité. Il faudrait pouvoir le vérifier ; car si un compositeur comme Dussapin dit « entendre des formes géométriques très souples » (Dussapin cité dans Von der Weid, 2012, p.38) lorsqu'il imagine de la musique, l'auditeur attentif à sa musique pourrait avoir quelques difficultés à retrouver à l'écoute cet équivalent visuel de ces figures sonores.

De même, suivre une ligne graphique avec des sons comme on le ferait avec un crayon pose immédiatement quelques questions sur la correspondance du mouvement spatial avec le mouvement sonore : à quelle vitesse suit-on cette ligne, cette vitesse est-elle constante ? Que fait-on lorsqu'on « revient en arrière », que l'on monte ou que l'on descend ? Et la profondeur induite par des lignes de perspective ? Le cercle ? Impossible nous dit Xenakis<sup>84</sup>. Pourtant Schubert<sup>85</sup> et Saint-Saens<sup>86</sup> n'ont pas attendu pour traduire le mouvement circulaire du rouet. Et pour ce qui est de la spirale, le même Xenakis dispose les musiciens en rond et crée un effet d'accélération du son qui tourne : un artifice pour produire une analogie avec la spirale qui se referme.

---

<sup>84</sup> « Si vous commencez à un point donné du cercle, vous continuez sur ce cercle en partant du plus bas vers le plus haut, ensuite vous commencez à descendre. Cependant, à un moment donné, vous devez nécessairement commencer à reculer par rapport au temps et, à ce moment-là, ce n'est plus possible. Alors, si l'on veut obtenir un cercle auditif, ce devra plutôt être quelque chose qui ressemble à une sinusoïde. » (Xenakis, cité dans Bosseur, 1992, p.44).

<sup>85</sup> Partie de piano du Lied *Gretchen am Spinnrade*

<sup>86</sup> Mouvements de doubles croches dans *le rouet d'Omphale*.

Nous finirons notre passage en revue de quelques-uns des divers éléments des arts graphiques par la *touche* qui, au-delà de la brièveté déjà mentionnée du point, fonctionne, du fait de son mouvement, de son accumulation et de sa juxtaposition avec ses congénères, comme un mode vibratoire : vibration de la lumière, vibration de la surface, vibration de la texture et de la matière plastique, vibration des reflets. Tant de vibrations ne peuvent qu'entrer en résonance avec les vibrations sonores pour qu'elles s'en fassent leur écho. Ces vibrations visuelles peuvent être bien réelles, mais sont parfois le fruit de notre imaginaire, parfois des illusions que nous souhaitons cultiver, mais peuvent être plus que cela : un *effet d'optique* que notre cerveau produit pour mieux nous rendre compte des réalités dont nous avons besoin pour comprendre notre entourage ou en jouir. Debussy reprendra le procédé à son compte puisqu'il compose de la même façon, par juxtapositions de petites touches vibratoires de notes, imprévisibles, subtiles, libérant le temps, donnant l'illusion, par la combinaison d'accords sans logique harmonique discursive, d'instantanés en mouvement, du *flux dans le fixe*<sup>87</sup>. S'il a été qualifié de compositeur *impressionniste* pour avoir procédé de cette manière, il nous semble que ce n'est pas tant pour donner l'*impression de* créer un tableau visuel avec du sonore, que pour inventer un mystère esthétique dont le musical suffit en lui-même.

---

<sup>87</sup> Nous empruntons cette expression à Jean-Noël Von der Weid, en référence au titre de son livre.

## 3.2 Comment lire une partition-graphique

Le musicien confronté à une partition graphique, ou *partition-tableau*, dont la finalité peut être avant tout sonore plutôt que visuelle, n'en est pas moins aux prises avec une forme d'expression à laquelle il n'est pas nécessairement familiarisé et pour laquelle un réveil de sa sensibilité, une recherche de points d'accès, une construction de processus seront peut-être nécessaires. Stockhausen avait évoqué que pour évaluer des partitions dans ses cours de composition ou des concours, une de ses méthodes était de les accrocher et de s'en éloigner pour apprécier leur visualité. Savoir ce à quoi d'autres sont sensibles, savoir ce qui est particulier au visuel, à la composition visuelle, constater des aspects spécifiques aux partitions graphiques sont des connaissances qui peuvent affiner notre sens d'approche de ces objets.

Nous proposons dans cette section une procédure et des clefs de visualisation dont on verra qu'elles peuvent entrer de manière concrète dans le processus d'interprétation des partitions graphiques, non pas par association, mais comme signal d'impulsion créative.

### 3.2.1 Lecture de l'image

Face à la partition graphique, la première lecture<sup>88</sup> consisterait en une lecture descriptive, ou **lecture dénotative**, qui nous renseigne sur ce qui est représenté, sur ce qu'on y voit : des traits, des taches, leurs formes ; des couleurs, des chiffres, des lettres, leur disposition, etc., bref, tout ce que l'on peut dire sur une image sans avoir d'informations autres que celles que nous procure l'image, plus celles de nos propres compétences.

Vient ensuite une lecture interprétative, ou **lecture connotative**, qui doit permettre de comprendre ce que l'artiste a voulu communiquer, le message, la fonction. Pour cela, il est important de connaître les éléments contextuels historiques, culturels, dans lesquels l'œuvre a été créée. Tous ne sont pas indispensables et on peut même supposer que « la notation préserve[ra] toujours un aspect du temps historique. Dans sa spécificité historique, une partition inscrite pendant une tranche de

---

<sup>88</sup> *Lecture* est pris dans le sens de la reconnaissance d'un graphisme ou d'une forme, et son interprétation

temps porte en elle-même les événements particuliers à ses pratiques et valeurs contemporaines et à ceux qui les ont précédés. » (Gutkin, 2013, p.3) C'est donc cette histoire qu'il faudra connaître, ces pensées et ces manières.

Dans le cas de partitions graphiques, on pourra s'intéresser à la **structure expressive**, même si elle n'est pas aussi fondamentale que pour la lecture d'une œuvre d'art plastique : l'objet de notre lecture ne réside finalement pas dans le fait d'évaluer la valeur artistique d'une œuvre, mais bien de comprendre ce qu'elle pourrait stimuler auprès du musicien ; en tout cas, c'est ainsi que nous l'envisagerons. La structure expressive nous amènera à apprécier la façon dont l'auteur a su faire jouer les couleurs, les lignes, les espaces ou les formes modelées (plastiques) et les formes architectoniques (ordonnance). S'il y a des **caractères symboliques**, il faudra s'assurer de leur « décodage ». On s'intéressera enfin aux **références**, c'est-à-dire aux éléments que cette partition partage avec d'autres partitions graphiques ou œuvres plastiques antérieures.

### 3.2.2 Les lois de la théorie de la Gestalt

En complément de cette première lecture de l'image, il peut être intéressant d'être conscient de certaines « lois » de l'organisation perceptive, tirées de la théorie de la « Gestalt », qui sont à l'origine des lois qui ont été définies à partir de la perception visuelle, mais dont on retrouve des principes similaires au niveau de la perception des phénomènes acoustiques et musicaux.

En substance, ces lois formalisent une tendance spontanée et inconsciente des mécanismes psychologiques humains qui consistent à obéir à des principes de simplicité et à délimiter des unités dans les champs perceptifs, générés par les qualités et les dispositions que dégagent les éléments d'une configuration globale [...], lesquels déterminent des segmentations et l'organisation de groupements de structures. (Deliège, 2004, p. 366)

Restons-en dans un premier temps aux lois relatives à la perception visuelle. Il est entendu que nous n'avons pas tous les mêmes capacités visuelles, mais cela ne nous empêchera pas de construire notre regard personnel à l'égard d'une image. Toutefois, ces lois gagnent à être connues pour mieux s'en défaire ou s'en détourner si on le souhaite. Nous en énumérerons cinq :

- **La loi de la bonne forme** : loi principale dont les autres découlent : un ensemble de parties informes (comme des groupements aléatoires de points ou de lignes) tend à être perçu d'abord (automatiquement) comme une forme, cette forme se veut simple, symétrique, stable, ou identifiable à quelque chose de connu, en somme une bonne forme. C'est ce qui se passe, par exemple, lorsqu'on est confronté à un graphisme initialement sans intention figurative (voir Figure 24), et dans lequel on verra obstinément apparaître un cheval ou un éléphant, par exemple.



Figure 24 : Vasco Colombo, *Esquisse de voyage*, encre de chine pour improvisation musicale, 1995



- **La loi de continuité** : Un ensemble de points placés les uns à la suite des autres dans une direction déterminée est perçu comme une structure ayant son unité (voir Figure 25).

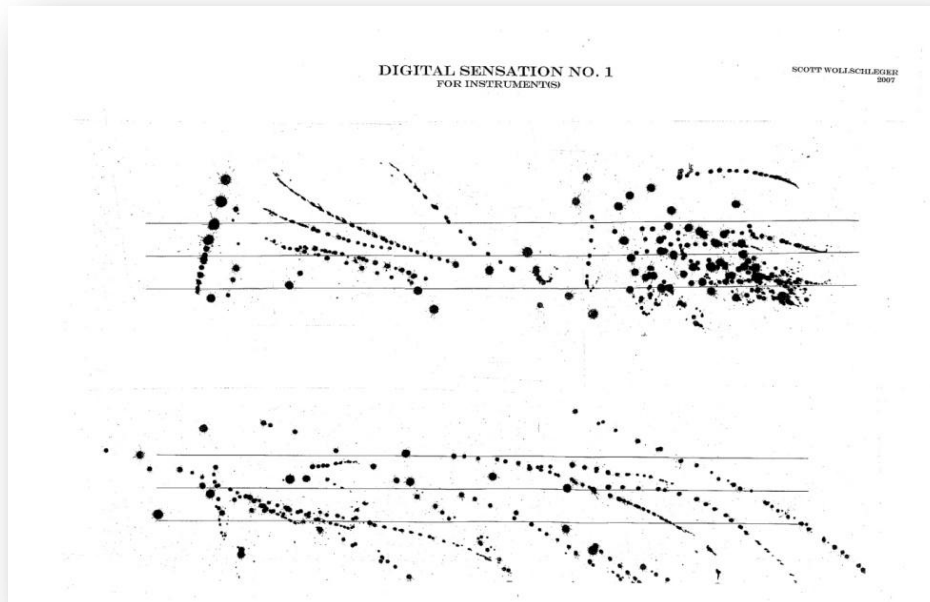


Figure 25 : Scott Wollschleger, *Digital sensation n°1*, 2007

- **La loi de la proximité** : nous regroupons les points d'abord les plus proches les uns des autres (voir Figure 25).
- **La loi de similitude** : si la distance ne permet pas de regrouper les points, nous nous attacherons ensuite à repérer les plus similaires entre eux pour percevoir une forme (voir Figure 26)

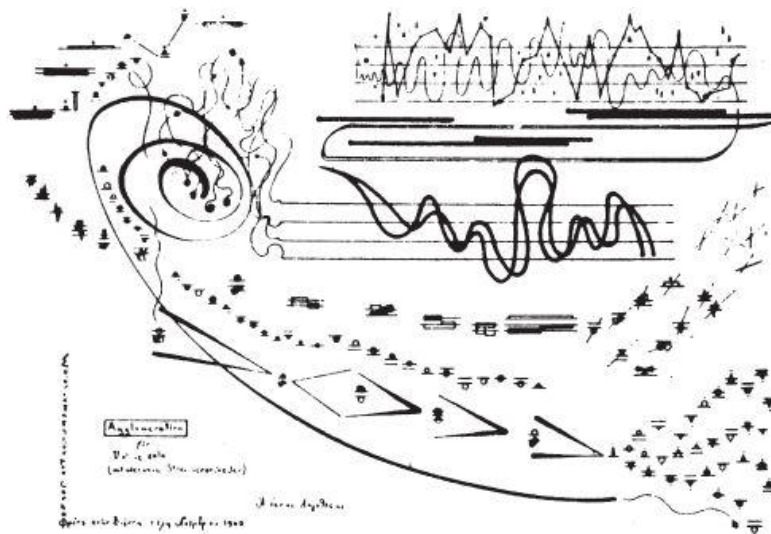


Figure 26 : Anestis Logothetis, *Agglomeration*, 1960

- **La loi de clôture** : une forme fermée est plus facilement identifiée comme une figure (ou comme une forme) qu'une forme ouverte (voir Figure 27 ; les flèches ont été rajoutées dans cet exemple)

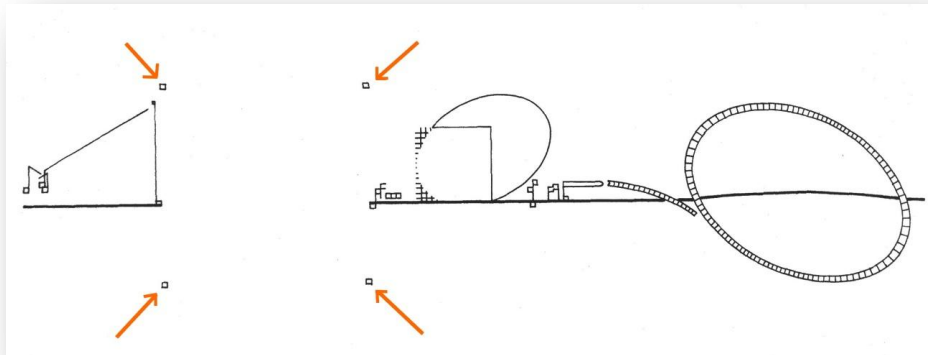


Figure 27 : Cornelius Cardew, *Treatise*, p.145, 1967

### 3.2.3 Quelques aspects du visuel

Nous allons maintenant nous intéresser à un certain nombre de points sur lesquels nous devons exercer notre sensibilité visuelle.

a) En premier lieu, **la forme** :

- tous les objets existants dans la nature ou créés par l'homme se présentent à la vue comme des formes autonomes et pourvues d'une unité, même quand elles sont composées de parties différentes. Les figures se détachent sur un fond, mais, quelquefois, fond et forme peuvent s'inverser ou aller jusqu'à être tellement peu contrastés qu'ils se confondent. Cacher ou fondre la forme dans le fond fait partie des procédés courants dans les arts graphiques, dont nous trouvons des exemples dans les partitions graphiques (voir Figure 28).

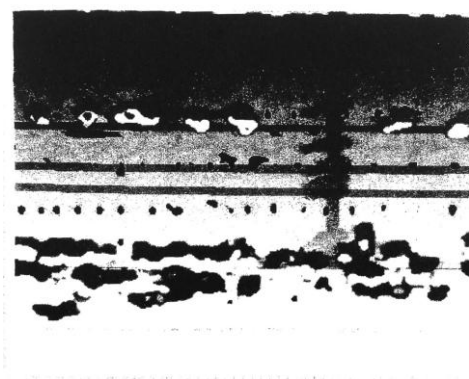


Figure 28 : John Lane, *Sparrow Song*, extrait, 2006

- Quantités de formes sont reconnaissables ou assimilables à d'autres formes, stimulant ainsi des associations de contrastes ou de similarités qui peuvent être sources de transformations inattendues. Les partitions graphiques ne semblent cependant pas sujettes à contenir beaucoup de représentations anthropomorphes. Pourtant, l'homme est tant conditionné à reconnaître ses pairs, que des visages ou des corps peuvent apparaître dans des images où l'on ne s'y attend pourtant pas. Est-ce une illusion ou une intention ? Dans l'exemple ci-dessous (Figure 29), une analyse rappelle que cette page puisse suggérer une forme anthropomorphique<sup>89</sup>.

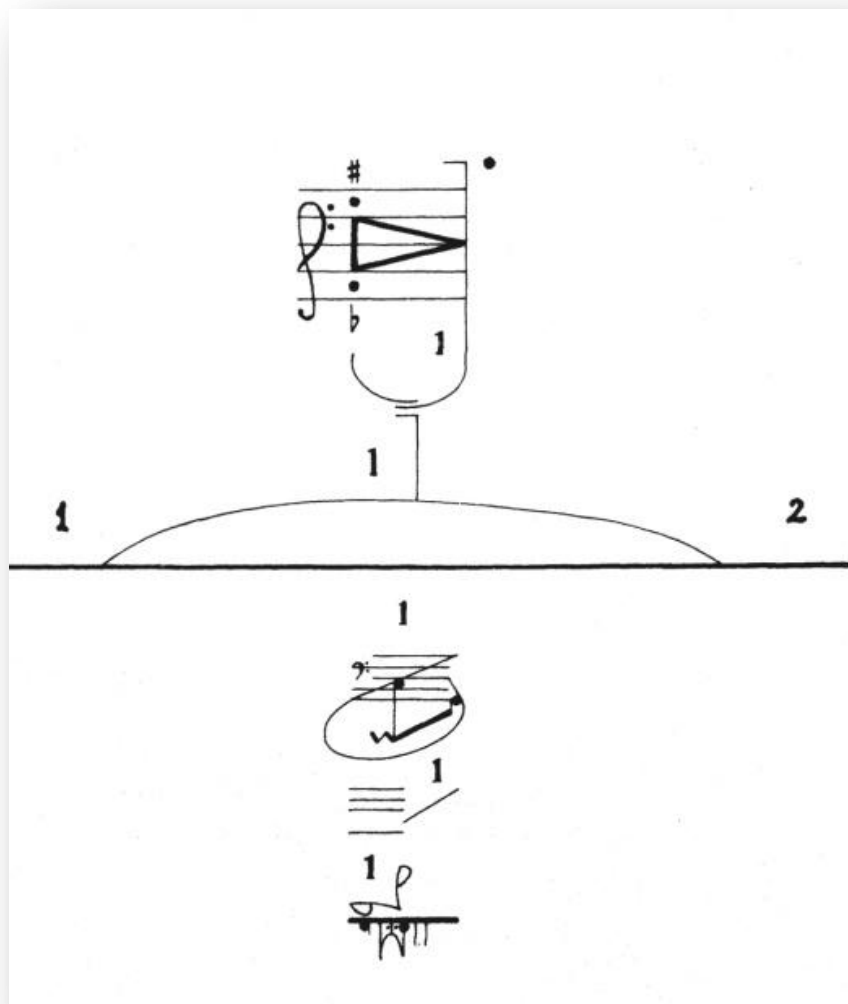


Figure 29 : Cornelius Cardew, *Treatise*, p. 182, 1967

<sup>89</sup> Voir le site <http://www.blockmuseum.northwestern.edu/picturesofmusic/pages/anim.html>

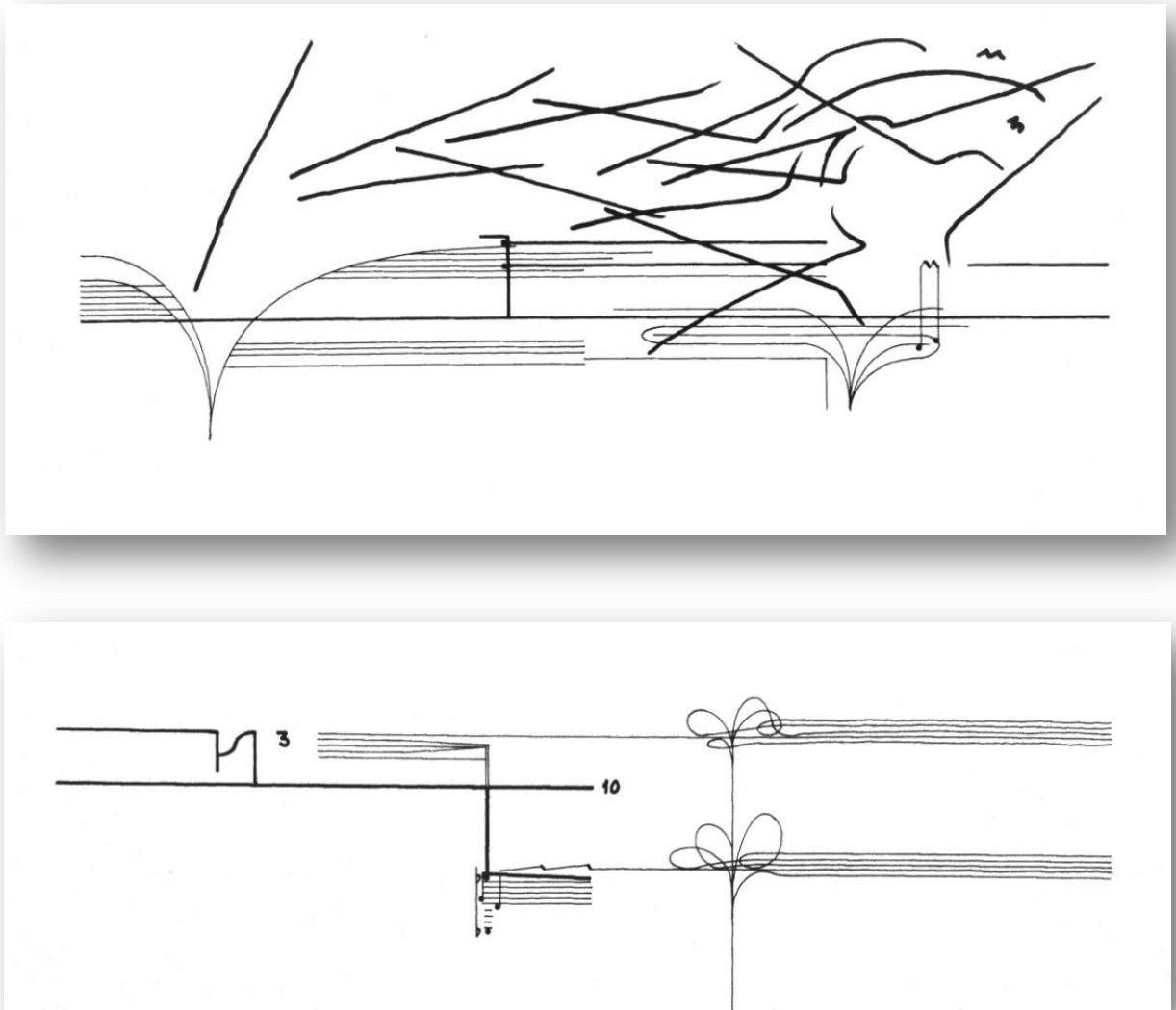
- Au sein d'une image, il est souvent intéressant de prendre conscience des formes similaires ou contrastées. Une attention à cette manière de lire une image peut permettre de repérer et formaliser une analyse qui ne serait pas apparue sans cela. Elle permet de comprendre des rapports de forces et de tensions, d'équilibre et de contrastes graphiques comme ceux que recherche Kandinsky au travers d'un travail entre lignes droites et lignes courbes (voir Figure 30)



Figure 30 : Vassily Kandinsky, *Jaune-rouge-bleu*, 1925

- Il est toujours possible de simplifier les formes en aplats (à moins que ça ne soit déjà la nature de l'image, comme chez Miró bien souvent), un peu à la façon d'une marqueterie ou d'un vitrail. Cela oblige à prendre des options, quelques fois arbitraires, sur les formes et les couleurs, et fait apparaître des formes simples ou des lignes autonomes qui ont leur propre expressivité.
- b) Les **lignes et les contours** sont des démarcations ou des synthèses. La ligne en tant que figure abstraite peut être un symbole, le signe de quelque chose (une ligne ondulée peut être le signe de l'eau), d'un mouvement ou d'une vie. On peut donner à une ligne une tension, de l'élasticité, de la douceur, de la souplesse, etc.; on peut la froncer, la nouer, etc. De là à lui attribuer la valeur d'un son aigu, profond, modulé, etc., il n'y a qu'un pas : il n'est pas besoin

nécessairement d'un système d'abscisse et ordonnée pour que la ligne soit un signal imaginaire créateur de son. La ligne peut être également modulée dans son épaisseur et faire apparaître de ce fait des mouvements ou des formes, ce qui deviendra déterminant pour son expression (voir Figure 31)



**Figure 31 : Cornelius Cardew, *Treatise*, pp. 190-191, 1967**

- Les lignes et les contours peuvent être également plus ou moins marqués et définis ; ils assureront de ce fait une « lisibilité » plus ou moins rapide qui ne manquera pas d'avoir une influence sur le jeu du musicien. Par ailleurs, des lignes même interrompues pourront trouver leur continuité seulement de par leur direction, comme nous l'avons déjà vu. Ceci peut définir des plans visuels

indiquant un devant et un derrière, indépendamment d'aspects figuratifs ou non. À ce titre, des lignes courbes peuvent être entrelacées et créer ainsi un mouvement d'aller et venue. Au-delà d'un regard figuratif et d'un point de vue lié à l'environnement que présente la partition *Blueline* de Catherine Schieve (voir Figure 32 ), on peut également faire une analyse de ses diverses lignes et retrouver ainsi les aspects évoqués ci-dessus.



Figure 32 : Catherine Schieve, *Blueline*, 2006

- c) Le **rythme** : Une image peut avoir son rythme propre de par ce qu'elle représente (un coucher de soleil, une abondance de points aux couleurs vives, etc.), indépendamment de savoir si cela est concret ou abstrait, mais elle peut dans le même temps présenter des éléments rythmiques ou de pulsation liés à ce qu'elle évoque (des vagues, les battements d'ailes d'oiseaux en vol) et d'autres dus à des répétitions ou des alternances (les traverses d'une voie de chemin de fer). Il peut être possible dans beaucoup d'images de déceler ainsi des éléments rythmiques très diversifiés, superposés ou encastrés les uns dans les autres, des contrepoints ou des cycles, des instantanés ou des continuités ; toute image est une source rythmique.
- Les *formes dynamiques*, assimilées à des forces, des énergies, des mouvements physiques qui en sont la source, la trace ou la conséquence (des flammes,

l'impact d'une balle sur une vitre, une fumée de cigarette), ont leurs durées, leur temporalité. Ces durées ou ces rythmes sont une autre strate temporelle qui peut se superposer à celles que nous avons énoncées précédemment (voir Figure 33).



Figure 33 : Brian Schorn, *Nebula*, 2001

- d) La **composition** : les rythmes et temporalités énoncés précédemment vont entrer comme éléments de la composition visuelle qui vont s'équilibrer, ou non.
- La composition peut présenter des décalages, décollages, des cassures. De manière similaire aux procédés utilisés par ceux qu'on a désignés sous le terme  *cubistes* , les images ainsi produites sont en rupture par rapport à nos attentes

de logique visuelle. Il faut dans ce cas aller voir, au-delà de l'image, le concept qui l'a générée (voir Figure 34).



Figure 34 : Slavek Kwi, *Drawing The Air*, 2007

- Il pourra être intéressant de repérer les symétries qui introduisent des éléments de régularité, et qui peuvent permettre des contrastes avec d'autres éléments qui apparaîtront ainsi dans leur non prévisibilité (voir Figure 35).

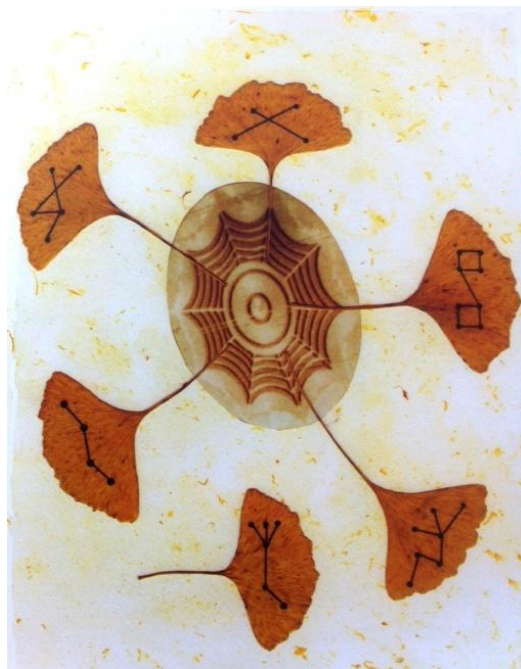


Figure 35 : Jon Raskin, *Ginkgo (part 1 of 4)*, 2007



- Dans un objet ou une image, les parties, prises une à une, ne forment pas le tout (les pièces d'une voiture ne sont pas la voiture). La forme visuelle est donc une unité qui se constitue de manière différente de la somme de ses parties.
- L'image peut être filtrée : par exemple, on peut voir une image au travers d'une vitre mouillée, sale, colorée, bariolée ou quadrillée, etc. Nous avons déjà évoqué l'idée de transparence. Elle est très intéressante car une même image passée derrière différents filtres finira par exprimer des choses complètement différentes, voire antagonistes. Dans ce cas, l'expression viendrait plus de la relation figure/filtre que de la figure elle-même. Une partition comme celle de Brent Michael Davis, *Mohican Friends* (voir Figure 36), paraît être passée au filtre « parchemin ».

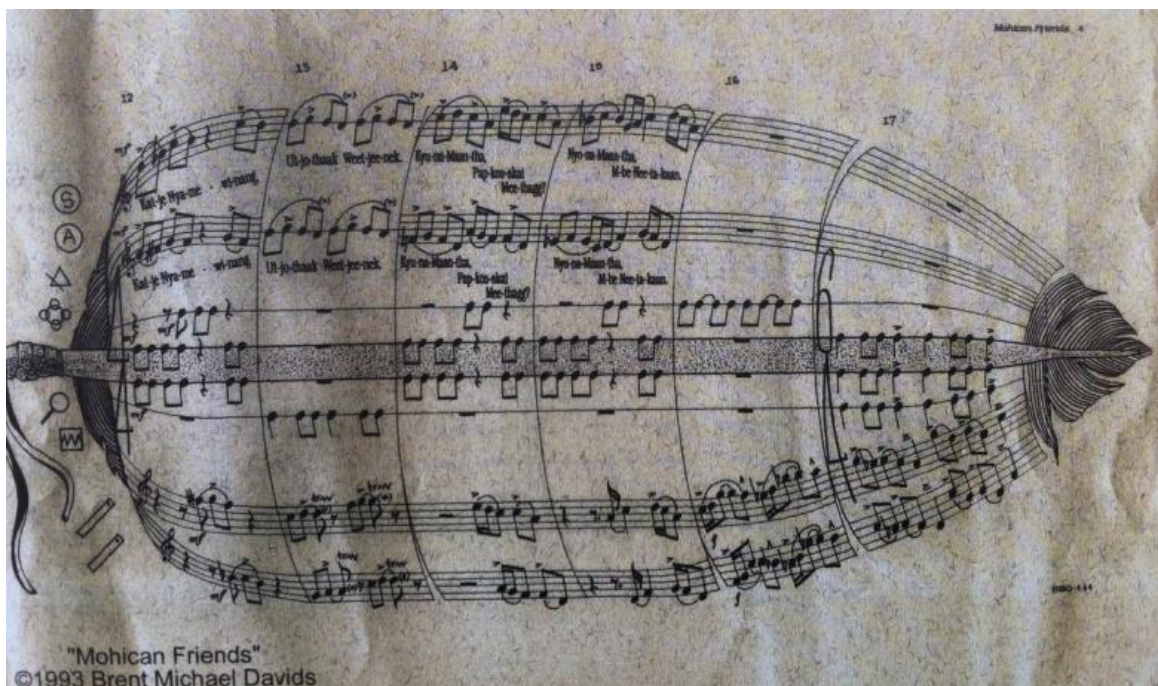


Figure 36 : Brent Michael Davis, *Mohican Friends*, 1993

En musique électronique, le filtre s'applique directement à l'échantillon que l'on traite ainsi. Mais l'idée de filtre peut aller musicalement bien au-delà de la simple altération du timbre ; le filtre peut altérer la composition musicale elle-même, comme un filtre visuel peut tellement déformer l'image que sa composition en sera fortement altérée (voir Figure 37).



Figure 37 : Marina Rosenfeld, *Whitelines*, 2005-2007

- e) L'**espace** de la feuille graphique est souvent assimilé en musique à la durée de la pièce de musique. Cage, même lorsqu'il ne détermine pas lui-même la durée de ses pièces, propose le plus souvent des procédures qui contraignent l'interprète à délimiter les durées.<sup>90</sup> Pourtant l'espace graphique peut être un espace ouvert comme nous en avons vu l'exemple dans *December 52* de Brown, car même s'il est délimité par la feuille, la composition peut laisser imaginer l'extension de l'espace au-delà de la feuille. Au contraire, la composition peut avoir des limites clairement inscrites, mais la grande dimension peut contribuer à plonger le spectateur dans l'espace infini de la toile, comme nous l'avons également vu chez Rothko. En dehors de sa finitude éventuelle, l'évaluation que nous avons de l'espace est relative à notre positionnement par rapport à celui du plan de la surface, l'angle d'observation entre nous et le plan de l'image.
- Le positionnement des éléments graphiques dans l'espace de la surface est également déterminant pour la perception que nous en avons, étant entendu que nous sommes conditionnés par nos références habituelles qui font que l'horizon est horizontal, que la gravité est une force d'attraction vers le bas,

---

<sup>90</sup> Nous avons relevé toutefois un commentaire de Cage qui laisse entendre clairement que les 4'33" ne seraient pas une valeur chronométrée ou à chronométrer, mais pourrait être entendue comme une « valeur de son horloge intérieure ». (Cage, cité dans Bosseur, 1989, p.116)

que les arbres poussent à la verticale, que le ciel est en haut, la terre ou la mer sont en bas, etc...

- Nous sommes également conditionnés par des indices de localisation spatiale de placement des objets, et les artistes plastiques savent jouer sur ces schémas préétablis pour contrecarrer nos attentes ou tout simplement faire en sorte que de tels repères soient disloqués par l'existence d'autres indices. Car ces indices sont multiples et peuvent, par des associations contradictoires, nous détourner de la logique habituelle : proche/lointain, devant/derrière, dessus/dessous, petit/grand, en haut/en bas. Tous ces couples font appel à des conventions, dans leur mise en œuvre graphique, qui n'ont rien de naturelles, loin s'en faut : la perspective telle que nous la connaissons aujourd'hui, continue d'être une convention qui a été élaborée au cours de longues années. Elle a cependant pris le dessus sur d'autres options de systèmes de perspective qui présentaient pourtant d'autres avantages<sup>91</sup>. Si la forme graphique a eu tendance à prendre son autonomie par rapport à ces conventions, il n'en reste pas moins que l'équilibre d'une composition graphique continuera à être conditionné par ces modes de fonctionnement, ne serait-ce que pour fonctionner en opposition. « Chaque forme ou figure dessinées sur une feuille ou toile de peinture se comporte comme un poids, un poids visuel, car il s'y exerce une force optique. On peut imaginer les figures comme les poids d'une balance » (Prette et de Giorgis, 2001, p.118). Cette manière de considérer les formes graphiques peut être très fructueuse et parlante pour un musicien, en ce qu'elle permet la mise en relation d'objets ou de figures qui pourraient apparaître dénués de dynamique commune. Dans ce mode de lecture, *December 52* de Brown est une composition graphique parfaitement équilibrée, et le procédé de calcul utilisé par Brown pour élaborer son œuvre conduisait par principe à cet équilibre. Nous noterons que, au regard des partitions graphiques dont nous avons connaissance, celles qui se présentent comme non-procédurales, au sens où nous l'avons défini, et qui, par

---

<sup>91</sup> Cette lutte n'est pas sans rappeler celle qui a eu lieu pour l'instauration du système tonal que nous avons évoqué avec Rameau (voir chapitre 1.2.2, p. 7).

conséquent, ont des préoccupations graphiques évidentes, font preuve d'une attention particulière au *poids* des éléments graphiques mis en composition.

- f) **La couleur** : nous avons déjà évoqué amplement ce sujet dans les sections précédentes pour son aspect éminemment subjectif. Aucune couleur ne peut être considérée comme une valeur absolue : placée l'une à côté de l'autre, les couleurs s'influencent mutuellement, les contrastes créent des effets particuliers, les tonalités dominantes influencent notre émotion, ces tonalités colorées sont intimement liées à la lumière que nous attribuons à une image indépendamment de l'intensité lumineuse objective. Tout comme pour la perception de l'espace, nos émotions liées aux couleurs sont conditionnées par nos expériences personnelles liées à la nature, aux saisons, à nos codes culturels et sociaux, ou comme signaux de danger, pour attirer l'attention, etc. Enfin, la couleur est un indice de la notion d'espace. Les tonalités des objets les plus éloignés sont plus faibles que pour celles des objets qui sont proches. Là encore, les partitions graphiques dont nous avons connaissance tirent parti de manière plus ou moins avantageuse de cette caractéristique.
- g) Pour finir, nous aborderons **la lumière** : il est entendu que la lumière et son utilisation dans l'image est directement à l'origine des formes et des couleurs et que, là encore, la dissociation de la caractéristique lumière est un artifice qu'il convient de manipuler avec circonspection. Pourtant, dans les arts graphiques, elle est à l'origine de jeux de contrastes et d'ombres qui ont acquis une expressivité que peintres, photographes et cinéastes ont su manipuler avec virtuosité et efficacité (clair-obscur, contre-jour, lumière rasante, etc.) La musique elle-même nous a déjà donné maints exemples de jeux de lumière ou d'ombres (au sens auditif). Les recherches de mise en relation du sonore et du visuel se sont portées, nous l'avons vu dans la section 3.1.3, en grande partie sur des recherches de lumière colorée. Cependant, ce traitement spécifique de la lumière et de ses jeux d'ombres est quasi inexistant en tant que caractéristique visuelle expressive de la plupart des partitions graphiques que nous avons à notre connaissance.

Nous l'avons vu, la partition graphique non-procédurale, et par conséquent sans caractère notationnel, n'a pas de correspondance directe ou implicite dans le sonore. Il n'est pas possible d'y retrouver la trace de la musique pré-imaginée par un compositeur, ni de sa structure, ni de sa sonorité, ni de sa temporalité, ni quelque autre réalité du sonore. Il n'y a pas de continuum implicite entre le visuel et le sonore.

En revanche, qu'il soit possible, à *partir* ou plutôt *avec* ce visuel, d'établir des actions « transartistiques<sup>92</sup> », cela ne fait aucun doute. Ces faiseurs d'actions « transartistiques » sont, au travers de processus qui leur sont propres, des penseurs de cette transformation qui crée le sens. Le sens ne vient pas des objets eux-mêmes ; c'est en présence (physique ou imaginaire) de ceux-ci que les différents acteurs élaborent leurs interactions. La raison d'existence essentielle de la partition graphique dans ces processus, n'est pas d'être l'objet visuel comme déclencheur, et ne réside pas non plus dans la production sonore qu'elle engendre ; elle est dans la relation qu'elle provoque par le regard qu'on posera sur elle.

Le musicien face à une partition-tableau ne peut plus lire la partition comme il en a l'habitude avec une partition en notation musicale standard. Ivanka Stoïanova signale que les partitions graphiques fonctionnent « comme *icônes*<sup>93</sup> des charges énergétiques, des tensions pulsionnelles, des ensembles perceptifs, des pluralités et des totalités, d'une masse d'événements codifiés au cours d'une histoire individuelle qui s'inscrit dans la vie de la société » (Stoïanova, 1973, p.109). Il ne s'agit plus de *lecture*<sup>94</sup> ni de reproduction d'une musique pré-imaginée, pré-idéalisée. « La graphie musicale éveille un vouloir-capter et produire au lieu du vouloir-transmettre et reproduire » (Stoïanova, 1973, p.111). Puisque le code systématique de lecture n'existe pas, en appliquer un de force fera vite trouver les limites et le manque d'intérêt de telles manières de procéder si c'est considéré comme une fin en soi. Le *compositeur-graphiste* ou le *dessinateur-musicien*, ne se pose plus en tant qu'autorité de vérification de conformité du produit fini par rapport à des attentes données, puisqu'elles sont infinies, donc par là-même invérifiables. Ces attentes sont dans la

---

<sup>92</sup> Expression typique de celles dont Bernard Lubat est coutumier et qu'il utilise dans le nom de sa compagnie : « Compagnie Transartistique de Divagation ».

<sup>93</sup> *l'icône* est ici entendu dans le sens de la sémiotique, c'est-à-dire un type de signe se caractérisant par le fait qu'il y a une similitude de fait avec l'objet qu'il dénote en vertu de ses caractères propres.

<sup>94</sup> *Lecture* est pris ici dans le sens du déchiffrement d'une notation.

transmutation de l'énergie intrinsèque de la graphie en une autre énergie, sonore, mais qui de par sa nature, est un principe différent, et heureusement différent, comme le manifeste le compositeur Jérôme Combier qui relève

la dichotomie entre les deux formes de temps - celui du dessin qui hésite et cherche [...] et celui « irréfragable de la musique » - féconde contradiction que les artistes ne cherchèrent surtout pas à « concilier », en ce qu'elle permit à la peinture et à la musique de coexister sans s'étouffer, sans surcharger la perception (Von der Weid, 2012, p. 43).

S'il n'y a pas de principe d'association directe valable, pas de constante universelle, comment passer du visuel au sonore ? Boulez constate que « la transcription directe d'un univers dans un autre ne peut-être que décevante, parce qu'elle ne tient pas compte des lois propres de chaque univers », et Adorno (cité dans Von der Weid, 2012, p. 51) ne fait converger ces arts « que là où chacun suit de façon pure son principe immanent ». Selon lui, leur unique convergence possible serait « en tant que fait spirituel » (Adorno, cité dans Von der Weid, 2012, p. 51). Chacun chez soi, on se retrouvera au paradis ! Le compositeur reste le compositeur et le peintre reste peintre. S'il en était ainsi, il faudrait arrêter là notre travail inutile sans plus attendre. Des affirmations telles que « l'homme ne dispose pas de plusieurs systèmes distincts pour le même rapport de signification » (Benveniste, cité par Stoïanova, 1973, p. 110) paraissent également exclure tout passage d'un langage (visuel) à l'autre (musical). Cependant, ce passage n'est pas une simple traduction, ni une transcription. Ce qui sera joué à partir d'une partition graphique ne sera jamais la même chose. Des traits, des taches colorées peuvent dénoter quelque chose qui leur est extérieure, mais ils peuvent aussi être une invitation au mouvement, à l'action, ouvrir un imaginaire qui, sitôt ouvert, ne dépendra déjà plus d'eux. Ce n'est pas la graphie sonore mais la pulsion qu'elle aura généré qui deviendra « musique lue et musique entendue » (Stoïanova, 1973, p.110) parce que :

ni l'oreille, ni le son qui nous parvient, ni la main dans son exercice, ni l'instrument ne sont nécessaires à la musique ; elle est quelque chose d'intérieur, une propriété immanente de l'homme... un de ses organes... également utile par naissance à l'oreille, l'œil, le gosier... (Groddeck, cité par Stoïanova, 1973, p.110).

Il n'y a donc pas de lois d'associations possibles puisqu'il n'y a pas association. La musique qui tire sa genèse de cette pulsion se maintient comme une expression *autre*.

« La trace instituée de la graphie visible et l'écriture de la mise en évidence sonore montrent à l'œil et à l'oreille non pas pour signifier, mais pour cerner l'espace ouvert [...] des gestes pluriels » (Stoianova, 1973, p.110).

Nous avons vu que les points d'intersection se dérobent dès que l'on croit en saisir un. Le processus de passage du visuel au sonore n'est pas défini par des procédures de hasard dans les partitions graphiques non-procédurales. Ce sont les individus qui, à chaque instant, par leur spontanéité et leur écoute, se laissent porter de tout leur corps, par les impulsions d'une énergie « qui ne limite ni ne fixe le sens par l'action d'une cause efficiente, mais qui le produit » (Stoianova, 1973, p.109)<sup>95</sup>. Produire le sens, de pulsions en pulsions, par rebonds. Mais on peut choisir de rebondir juste pour le plaisir de rebondir, inlassablement ; ou alors de rebondir pour créer des trajectoires et, éventuellement, aller d'où l'on est à... quelque part d'indéfini, d'indéfinissable au départ, qui dépendra de nos décisions. On ne suit pas la graphie. On suit avant tout son propre parcours.

Le processus de transformation ne tolère ni équivalence, ni traduction : verbaliser le processus l'immobiliserait, fixerait le geste dans la trace. Il ne peut donc que rester dans une sorte de *non conscient*. C'est un processus qui est par conséquent condamné au faire, à une pratique en renouvellement permanent, en provocations de discontinuités, de déplacements : il faudra sans cesse inventer de nouveaux processus, des trouvailles, faire preuve d'imagination.

Pour conclure sur ce chapitre, reprenons ce que dit Stoianova, s'appuyant elle-même sur Deleuze (1968) qui constate l'inévitable différence entre les matériels visibles et audibles, de laquelle ne peut que s'évanouir toute identité. Pourtant, elle poursuit

Il y a quand même une répétition nécessairement projetée sur la différence. Il y a l'anaphorique, la gestualité nulle part présente qui se déplace et se déguise différemment dans la trace instituée de la figure, dans l'écriture sonore du flux de l'énoncé, dans le geste pluriel du chef d'orchestre, dans les mouvements-hiéroglyphes des instrumentistes acteurs, dans l'écriture corporelle des interprètes-musiciens, dans le jeu des points et des lignes, « des énergies superficielles et spatiales », dans la polyphonie spatio-temporelle de la peinture-musique (Stoianova, 1973, p.111).

---

<sup>95</sup> Ce qu'Ivanka Stoianova emprunte à J. Beaufret lorsqu'il développe « ENEPLEIA et actus » in *Dialogue avec Heidegger*, Minuit, 1973, p.122-145





## **4 Tentative de proposition d'une méthodologie de création collective propre aux partitions graphiques non-procédurales**

Proposer une méthodologie, dans le sens de *manière de procéder*, pourrait sembler contradictoire avec ce que nous avons dit précédemment à propos du fait que les partitions graphiques que nous considérons dans notre travail puissent être vues comme non-procédurales. On verra que la dichotomie entre procédure et processus n'est pas si tranchée dans la pratique et que des procédures peuvent inclure des processus ; on trouvera dans l'exposé qui va suivre des procédures de processus. Par ailleurs, cette méthodologie n'est pas linéaire, elle est à entrées multiples ; elle ne peut proposer des actions qui fonctionnent étapes par étapes, en vue d'arriver à un résultat, pour la simple raison qu'à aucun moment le résultat à atteindre ne peut être déterminé ; on le reconnaît quand il est là.

### **4.1 Une méthodologie entre le culturel et le pédagogique**

L'approche d'une méthodologie<sup>96</sup> de travail ayant pour but une création musicale en groupe fera appel à des ressources et des pratiques qui ne sont pas institutionnalisées et pour lesquelles les divers partenaires, au sens large, ne sont pas forcément préparés. Jean-Charles François (2010, p.5) résume la pensée de Howard Becker en expliquant ceci :

l'emballage global des pratiques instituées par la musique savante occidentale comprend les instruments, les échelles, le tempérament égal, les situations sociales, les écoles, les manières d'envisager l'apprentissage, le système de notation, l'organisation des concerts, les subventions, l'administration, la comptabilité, les syndicats, le fait que, face à une réalité économique qui impose un nombre de répétitions limité, les musiciens doivent être capables dans un temps très court de jouer des pièces très difficiles, les critiques, les musicologues, les théoriciens. Changer une partie de la totalité implique des difficultés telles, que la plupart des professionnels y renonceront, hormis quelques fous prêts à sacrifier énormément de temps à tout faire par eux-mêmes.

On peut raisonnablement considérer que ceux qui écrivent des partitions graphiques et ceux qui souhaitent les jouer font justement partie des fous cités ci-dessus... Pour

---

<sup>96</sup> Pris dans le sens de manière de procéder.

mettre ces pratiques en œuvre, il faudra créer les conditions qui permettent leur concrétisation, à savoir un lieu de préparation et un lieu de présentation adéquat, une diffusion et des partenaires engagés dans le processus global, l'acceptation que les présentations (*performances*) puissent être des *work in progress*, des *œuvres-en-devenir*, avec tout ce que cela pose comme incertitudes sur la présentation d'un produit qui pourrait ne pas être fini. Toutes ces conditions sont celles qui pourraient le plus facilement être données aux écoles de musique, conservatoires, départements d'arts des universités, à toutes les institutions d'enseignement de la musique et des arts, puisqu'elles ne devraient pas être liées par des lois mercantiles. Des logiques liées à la pédagogie, à la création et à l'expérimentation devraient conduire à intégrer un plus grand nombre d'acteurs, plus diversifiés, dans des dispositifs plus perméables d'interactions.

Il faut pour cela imaginer une nouvelle approche centrée sur les pratiques artistiques avec des structures qui les reçoivent, et au sein desquelles les mêmes individus seront à la fois ceux qui auront une pratique active, auront une part essentielle dans la création et la théorisation, et auront un lieu où transmettre de manière efficace et coordonnée ce vécu<sup>97</sup>. Une telle approche aura une conséquence directe sur le langage dont on peut prédire une meilleure compréhension, ainsi qu'une plus grande diversification et ouverture de la part d'un plus grand nombre d'individus. Il faut repenser ces nouvelles approches en fonction de processus à définir dans le concret de la praxis globale :

- Comment se fait la communication entre les membres du groupe, quelle place chacun peut-il ou veut-il tenir, quels sont les protocoles établis (protocole de travail, de jeu, verbal, sonore, etc.) ?
- Quels sont les actions et les gestes, que fait-on, que peut-on faire, qu'est-il interdit de faire, qu'est-il possible de faire, que n'est-il pas possible de faire, que doit-on faire, qu'est-il souhaitable de faire, que doit-on éviter, etc. ?

---

<sup>97</sup> Il ne s'agit pas d'une utopie! Des lieux de ce type existent ou ont existé, même dans le monde occidental, et vivent en équilibre dans le milieu social dans lequel ils s'insèrent. Cette viabilité tient souvent à l'organe de direction qui en a la charge et à la dynamique ainsi imposée aux divers partenaires. Il serait indélicat de donner ici des noms et des dates, mais il s'agit d'institutions qui peuvent être des ensembles de musique contemporaine, des orchestres à un certain moment de leur existence, des institutions d'enseignement, des centres ou structures à vocation culturelle, etc...

- Quel est le dispositif : quels sont les instruments et leur disposition, leur mobilité, quels sont les outils technologiques/théoriques nécessaires, indispensables ou souhaités, ceux qui sont inutiles, etc.?
- L'élaboration sonore et syntaxique est-elle entièrement créée dans l'instant ou se base-t-elle sur des patrimoines ou des traditions cachées ou explicites, assumées ou effacées, ou comme points de départ qu'on oublie ou qu'on rappelle en de brefs instants...?

Il faudra par ailleurs déterminer et avoir conscience du contexte dans lequel va s'insérer la production :

- À qui se destine-t-elle ? À un public connu ou anonyme, dans le cadre d'une institution spécialisée (hôpital, établissement pénitencier, maison de retraite, etc....), à une personne en particulier, au cercle restreint du groupe pour le plaisir de *faire ensemble* ?
- Dans quel type d'espace cette production va-elle se dérouler, espace ouvert ou fermé, salle de concert, musée, rue, différent à chaque fois, ambulant, etc.... ?
- Sera-t-elle destinée à être présentée une unique fois ou à plusieurs reprises, et à combien de temps d'intervalle ; quelle devrait être sa durée idéale, sachant qu'elle peut aller d'un extrême à l'autre : une micro-production (quelques secondes ou minutes) ou étalée sur une longue durée (des jours, voire des années<sup>98</sup>) ?
- Comment et par qui sera-t-elle appréciée, voire évaluée ? Par un public, par un jury de professeurs, un commanditaire privé, le directeur du lieu de production, un organisme attribuant des subventions, une enquête, un vote, la critique artistique, par les participants eux-mêmes ? Cette évaluation sera-t-elle dépendante du nombre d'entrées, d'une note, de la recette, d'une enquête de satisfaction, de l'appréciation d'une seule personne, etc. ? Quels seront les critères d'évaluation (objectifs, subjectifs, primordiaux ou secondaires, ignorés, ou autres) ?

---

<sup>98</sup> Cage, *Organ<sup>2</sup>/ASLSP*, 639 ans

Ce sont tous ces éléments qui existent et qui doivent être pris en compte. Ils ne sont pas spécifiques aux partitions graphiques. En réalité, ils concernent toute production artistique. Sauf que, lorsqu'il s'agit de produire une œuvre préexistante à sa réalisation sonore, un certain nombre d'options ont déjà été centralisées par d'autres que les acteurs directs de la production sonore. Au contraire, toute production de création dont l'œuvre n'est pas préexistante implique que les participants soient au fait d'un certain nombre de procédures et de dispositifs, qu'ils assument un certain nombre de travaux (créatifs, logistiques, administratifs, etc...) dépendants des besoins du moment et décidés en suivant des règles communes. Il faudrait mettre en place une théorie qui mettrait l'accent sur les *actes à produire* en vue d'arriver à faire de la musique. Elle pourrait se définir autour d'un réseau de notions liées les unes aux autres de manière dynamique.

Les *actes à produire* ne sont pas des actions à exécuter : ils s'inséreraient dans un processus, alors que les actions à exécuter s'inséreraient dans une procédure. Les premiers supposent une activité volontaire, chaque individu usant de son libre arbitre, alors que les secondes impliquent une activité soumise au désir d'autrui (du compositeur, du professeur, de la tradition, etc.).

Pourtant, quelle que soit l'une ou l'autre voie, on n'invente jamais à partir de rien ; les actions, qu'elles soient volontaires ou imposées, s'inscrivent toujours par rapport à une connaissance préalable que l'on retrouve sous l'appellation *culture*. Howard Becker (1999, pp. 64-66), dans son approche sociologique de la culture, nous rappelle que la culture est avant tout un processus en perpétuelle mutation qui s'invente au fur et à mesure des nécessités des groupes d'individus. Chaque groupe d'individus va créer sa propre culture, donc *des cultures* et cela peut concerner des groupes de quelques individus (une famille par exemple, va créer sa propre culture) à des groupes de milliers de personnes. Chaque individu apprend à sa manière et cela produit une infinité de variations. Pour chaque problématique, chaque groupe va déterminer des solutions différentes et approximatives : il n'y aura par conséquent jamais *une* solution parfaitement applicable. Voici ce qu'écrit Becker à ce sujet :

Il faut réinventer ces solutions, les adapter à la nouvelle situation. Même si, de la manière la plus consciente et déterminée, on s'appliquait à préserver les choses telles qu'elles sont, il faudrait pour ce faire déployer des efforts considérables pour rebâtir et renforcer des attendus de façon à les

maintenir en l'état malgré tous les changements. (Becker, 1999, cité dans Gonon et Schepens, 2010, p.7)

Paradoxe donc entre une culture qui préexiste à l'individu et sa reconstruction incessante dont on doit constamment réviser les attendus en perpétuels changements. « Les attendus perdurent précisément parce qu'ils s'adaptent aux nouvelles situations. Les individus ne cessent de les raffiner, en changeant de-ci de-là mais jamais tous à la fois » (Becker, 1999, cité dans Gonon et Schepens, 2010, p.8). Il y a donc une forte tendance à considérer la culture comme une référence immuable, avec ses valeurs de base et sa cohérence. Mais c'est justement au moment où des individus se réfèrent à ce qu'ils croient savoir en commun qu'ils constatent que ce guide s'est insensiblement déplacé et que les références ne sont plus valides en tant que telles, ou du moins désactualisées, décontextualisées. La culture ne peut donc pas être un savoir, « elle est un certain rapport du sujet avec ce qu'il sait » (Reboul, 1992, pp. 184-186). C'est parce que l'on en fait *son savoir* qu'elle ne peut être ce savoir savant qui semble absolu et inatteignable.

En quoi réside l'intérêt de souligner l'importance de la culture par rapport à une méthodologie autour des partitions graphiques ? Parce que, d'une part, la conscience de son fonctionnement sociologique à petite ou à grande échelle permet de jeter les bases d'une réflexion sur les mécanismes en jeu dans les processus de création collective, d'autre part, ces processus sont probablement le meilleur modèle que l'on puisse projeter sur la dynamique qui pourrait exister dans un groupe s'organisant autour d'une partition graphique.

Avant tout, la culture « permet aux individus de coopérer aisément et efficacement dans toutes les activités quotidiennes, sans pour autant nécessairement très bien se connaître » (Becker, 1999, cité dans Gonon et Schepens, 2010, p.8). Un individu, lorsqu'il est confronté au fait de devoir émettre des sons avec pour stimulus une image, n'est pas vierge d'expériences sensorielles, intellectuelles, émotionnelles, etc. Il se présente avec un bagage considérable qui ne demande qu'à se révéler si les conditions y sont propices. Il en est de même pour ce qui est des connaissances pratiques, notamment la pratique instrumentale (et encore plus vocale). Rappelons

une évidence : même sans avoir *appris* un instrument, on ne part jamais de rien. Si l'on présente un tube à un individu en lui demandant les diverses manières possibles pour produire un son avec, l'idée de souffler dedans viendra très rapidement. De même, l'aspect de la flûte traversière fera qu'il est peu probable qu'un individu commence à taper sur un tambour avec celle-ci, sous peine d'être pris pour un fou. Ces comportements sont bien, non pas naturels, mais socioculturels.

Le choix des partenaires avec lesquels on va partager une activité de création se fera sur la prémisse que ceux qui y sont engagés partagent une vision commune des modalités qui leur permettra de résoudre un certain nombre de problèmes ; grâce à cette culture commune, ils vont pouvoir se mettre directement au travail sans avoir à redéfinir tous les éléments nécessaires à leur coopération. Un groupe fermé sur lui-même finira par créer une culture très spécialisée, notable par ses spécificités, mais d'autant plus particulière que ses membres pourront avoir quelque peine à s'en sortir. Une pratique culturelle est fermée sur elle-même dans deux cas : soit par manque d'apports extérieurs, soit par manque de diffusion qui permette à d'autres pratiques d'intégrer et de reprendre à leur compte certains de ses éléments. La peur de perte de son *authenticité*, un sentiment d'insécurité, la crainte d'être dominé, tous ces sentiments de mise en danger peuvent contribuer à adopter des stratégies visant à éliminer la culture qui serait *autre*. C'est ce que l'on peut analyser lorsque l'on confronte des individus à des séances de travail de création collective : le champ de liberté ouvert provoque bien sûr une fascination ou une curiosité chez certains, mais il provoque également beaucoup de peurs : ceux qui s'y confrontent malgré tout manifestent une *peur de la liberté* assimilée au vide, mais aussi un manque de confiance en soi et/ou aux autres, une peur de l'incontrôlable, de l'incontrôlé. Et puis il y a ceux qui résistent, qui ne veulent même pas essayer, sans doute par peur de voir leur domaine de spécialisation supplanté, dénaturé, par peur du désordre, de rompre une chaîne d'organisation de production dont *l'œuvre* est l'aboutissement. Si l'acte créatif devient la fin en soi, le risque existe de ne plus avoir à disposition des individus compétents qui puissent être au service des œuvres et de ceux qui les conçoivent. Il convient alors de créer une autre chaîne de production artistique

## 4.2 Une méthodologie sans réquisits

La prétention à vouloir établir une méthodologie propre à l'interprétation des partitions graphiques non-procédurales nous impose de savoir en tout premier lieu à qui s'adresse-t-elle? La réponse est simple : à n'importe qui et à tout le monde ! Il n'est pas besoin d'avoir quelconque compétence, ni de technique instrumentale, vocale, ni de connaissances musicales théoriques. Il n'est pas nécessaire de savoir *lire* la musique, ni solfège, ni tablatures ni quelque autre forme de notation déjà existante. Il n'existe pas de niveau minimum de connaissances requis pour pouvoir commencer. L'âge non plus ne peut être un critère limitatif<sup>99</sup>. Dans le cas d'un groupe, aucune homogénéité de quelque critère que ce soit n'est requise : un débutant âgé peut jouer avec un jeune confirmé. N'y a-t-il donc aucune limite? Par principe, non. Ceci dit, il faudra quand même s'interroger sur le nombre d'individus qui formeront le *collectif*, et que l'organisation de celui-ci veille à une répartition que l'on souhaiterait équilibrée, *égalitaire* entre tous ses membres. Jocelyn Bonnerave (2010) a eu l'idée d'analyser les interactions entre les musiciens pratiquant l'improvisation, ce qui l'a amené à les observer sous l'angle des *territoires sonores* qu'ils occupaient. Il emprunte l'idée de *territoire* au comportementalisme zoologique d'Erving Goffman comme étant « une portion d'espace sur laquelle un animal ou un groupe d'animaux exerce une prérogative » (cité dans Bonnerave, 2010, p.90). Appliquer cette notion à la musique et plus particulièrement aux pratiques d'improvisation permet d'analyser les relations entre les individus et de défaire le mythe *égalitaire* qui prévaut. L'interaction musicale reposerait sur une confrontation de territoires que Bonnerave (2010, p.91) exprime ainsi :

un musicien est un individu qui, dans l'exercice de sa pratique, est censé bénéficier d'un certain territoire sonore, variable en portée et en durée selon son degré de légitimité, et sous cette forme de production de sons éminemment culturelle qu'est la musique.

Il observe par la même occasion que les formations fonctionnant ainsi comprennent un effectif généralement restreint (deux à cinq musiciens) favorisant l'écoute

---

<sup>99</sup> Il ne sera pas discuté ici à savoir à partir de quel stade de la petite enfance un travail de ce type serait-il approprié ou non.

mutuelle, et ne comporte pas de *chef*. Ils les qualifient pour cette raison de formations *acéphales*.

Bien sûr, beaucoup de partitions graphiques s'adressent à des créateurs seuls. C'est le cas des partitions pour lesquelles leur auteur a spécifié quel était l'instrument à qui se destinait la partition ainsi que toutes celles qui ne spécifient rien de spécial. Ne faisant explicitement référence à aucun modèle musical préexistant, le musicien en solo est, c'est le cas de le dire, seul face à ses propres choix qui ne concernent finalement que lui, tel le compositeur face à sa feuille blanche et à sa propre discipline.

En revanche, dès qu'il s'agit de relations au sein d'un collectif, les interactions entre les membres du groupe concourent à établir des règles de comportement, des rites, et plus souvent qu'on ne le croit, le recours ponctuel à l'écriture ou à d'autres formes de planification, l'établissement de repères, de ponctuations, de structures et toutes autres sortes d'orientation. Nous proposerons quelques-unes de celles-ci dans notre dernière section.

Par son absence de temporalité préétablie, par la remise en cause radicale des rapports d'autorité ou de hiérarchie qu'elle implique entre les divers partenaires, par l'orientation non directive qu'elle propose, la partition graphique non-procédurale invite à repenser tout le processus de création et la place de chacun à l'intérieur de celui-ci. L'instant et l'instantané devront se baser sur les histoires individuelles, autour de la partition graphique qui servira de référence commune dans la construction d'un projet. Le processus et le contexte se trouveront ainsi réunis dans une temporalité plurielle.

Le musicien qui se confrontera à une partition graphique va ainsi rechercher des attitudes gestuelles en réaction à des stimuli visuels au travers de ses expériences personnelles. Mais il serait vain de rechercher au travers du visuel un objet sonore puisqu'il ne saurait être préexistant, comme nous l'avons vu. Pourtant, cette confrontation avec l'objet visuel a une influence primordiale même si elle est non vérifiable : pour respecter ou suivre la partition, le musicien va s'auto-contraindre, s'auto-stimuler à agir dans des directions dans lesquelles il ne serait sans doute pas allé de lui-même s'il n'avait fait que suivre ses propres impulsions. Et même, pourquoi pas, aller jusqu'à faire *ce n'importe quoi* cher à Bernard Lubat (cité dans Levailant, 1996, p. 29), avec l'assurance que si on fait le même *n'importe quoi* pendant



longtemps, ça deviendra quelque chose. Rejoignant en cela ce que disait Marcel Duchamp : « n'importe quoi, du plus laid que ce soit ou aussi indifférent que ce soit, deviendra beau après quarante ans »<sup>100</sup>. Karkoschka (1971) pense que ne pas être conditionné par une pratique musicale construite durant des années afin d'acquérir un niveau de haute virtuosité, permet de déplacer la position extrêmement élitiste de la musique contemporaine à une position extrêmement commune<sup>101</sup>.

Pour l'approche de sa partition graphique *Treatise* par un groupe de musiciens, Cardew suggère, dans son *Treatise-Handbook* (1971, p.XX), de s'en remettre entièrement à deux principes :

- chaque participant devrait prendre en considération le son existant ;
- assimiler ce son pour lui-même dans une pratique interactive et sensible, « devenir soi-même sonorité »<sup>102</sup>.

A propos de la sonorité, cela rejoint en quelque sorte ce que nous avons exprimé concernant le timbre dans le chapitre 1.4.2. , c'est-à-dire que nous sommes capable de rentrer dans la complexité du son et de son évolution au cours du temps sans avoir à nous forcer pour le faire. Karkoschka (1971) émet l'hypothèse que, relativement aux anciens, nous aurions une écoute beaucoup plus « microscopique » : même si nous n'analysons pas les différents formants, nous aurions une écoute prenant beaucoup plus en compte des aspects tels que ceux de l'enveloppe, la masse, la densité, et des éléments de sonorités ayant à voir avec des textures. Ainsi, selon lui, on a l'expérience directe de notions de contrastes ou de passage entre le lumineux et le sombre, le lisse et le granuleux, non pas comme des événements accessoires mais bien comme quelque chose de substantiel. Il y a désormais du continu là où on avait à faire à du discret, le chromatique pouvant laisser place à toutes sortes de hauteurs, tout comme la précision rythmique devient un cas particulier du continuum temporel. Karkoschka, faisant lui-même un passage rapide du visuel au sonore, estime donc que nos capacités musicales se sont complètement détachées de l'ancien système de notation puisque celui-ci n'est capable de prendre en compte que peu d'éléments parmi toutes nos

---

<sup>100</sup> Citation extraire de l'entrevue à voir sur <http://www.ina.fr/video/CPD07011070>, à la minute 4'42

<sup>101</sup> Citation exact de Karkoschka: "The fact that such a music practice does not presuppose years of education to a virtuoso level brings up another current extra-musical viewpoint: The former extremely elitarian position of new music is reversed into an extremely common one".

<sup>102</sup> Voir à ce sujet ce que développe Tilbury (2008, p.303), ainsi que Jean Charles François dans *Oralité sans entendement, notation illisible, improvisation surdéterminée*, p.15 (article à paraître).

possibilités perceptives actuelles<sup>103</sup>. Sans avoir aucun élément qui permette d'évaluer les compétences perceptives des anciens, ce qui est exprimé ci-dessus pourrait sembler une affirmation un peu vaine, mais l'on sait combien les musiciens formés au solfège traditionnel peuvent avoir une perception particulière de la musique comme succession de hauteurs dans des durées précises, le timbre étant souvent remplacé par la couleur du nom des notes. Ainsi, il ne faut pas confondre ce qui est du domaine de l'acoustique et de celui de nos perceptions physiologiques qui n'ont probablement pas beaucoup évoluées, d'avec ce qui est du domaine de la psycho-acoustique, de ce que nous considérons comme faisant partie aujourd'hui du domaine musical, et qui n'a très probablement que peu à voir avec les attentes que pouvaient avoir les anciens, mais également d'un individu à l'autre.<sup>104</sup>

On sait cependant combien, dans les musiques anciennes, la répétition était un facteur important permettant la mémorisation. L'anticipation d'événements que l'on prévoyait, leur évitement ou leur détournement permettait de créer une dramaturgie particulière. Au contraire, le caractère éphémère et « non-reproductible » de chaque exécution d'une partition graphique, même par les mêmes interprètes, permet-il aux auditeurs d'avoir des repères suffisants pour évaluer les éléments sonores, les comparer entre eux ou avec d'autres tirés d'autres « œuvres »? L'impermanence de la forme d'exécution à partir de l'objet graphique permet-elle encore à l'auditeur de reconstruire un sens à ce qu'il entend, et par rapport à quoi? Nous verrons que cette question n'est pas propre à notre domaine de recherche, et nous y répondrons plus avant quand il sera question de l'improvisation. En attendant, soulignons seulement que la partition graphique invite avant tout à l'action, au mouvement, à la non-répétition dans le temps (court ou long), à l'originalité, à l'inattendu, à l'imprévisible, au hasard, à la vie en quelque sorte; tout le contraire d'une prison.

---

<sup>103</sup> Nous partageons en ce sens la conviction de Karkoschka (1971) lorsqu'il interroge: "Do graphic and verbal ways of writing down the music mean a regression compared to traditional notation? This question was already answered: the old notational techniques cannot any longer cope with the differentiation of our hearing capabilities. So in this respect one can speak of no regression. "

<sup>104</sup> Là encore, ce serait une affirmation gratuite que de dire que Mozart ou Bach n'aurait pas pu considérer l'interprétation de *December 52* dirigée par Earl Brown mentionnée ci-dessus comme étant de la musique, mais l'on comprendrait vite l'inutilité et le peu de pertinence d'une telle supposition.

### 4.3 De la pertinence d'une méthode

Est-il pertinent de parler de *méthodes d'apprentissage* pour jouer à partir de partitions graphiques et si oui, que peuvent-elles bien être? La partition n'obligeant ni ne contraignant à rien, la matière de départ et le produit à réaliser étant mouvant, on pourrait facilement se retrouver, comme nous le faisait remarquer un participant malveillant au cours d'une séance de travail, « à discuter du sexe des anges ». Il semblerait, à l'entendre, qu'un groupe non dirigé par un chef, ou dans lequel une hiérarchie ne serait pas préétablie, avec des objectifs consensuels mais non arrêtés, ne pourrait fonctionner, ou mal, ou moins efficacement. Pourtant, des expériences<sup>105</sup> ont montré que dans bien des situations, il se passe tout le contraire. La condition première est que tous les participants sans exception aient une attitude *collaborative*. Ne peuvent se résoudre des problèmes globaux que si tous les participants, au niveau local, collaborent à un processus défini, même si son but n'est pas fixé de façon fermée. Donc, même s'il ne s'agit pas de produire une musique prédéterminée, des processus insérés dans des contextes donnés sont possibles à mettre en place. La problématique sera donc que chaque groupe découvre peu à peu ses propres objectifs musicaux, qui ne passent pas nécessairement par la définition du contenu musical, et ainsi, imaginer puis définir les tâches à accomplir pour y parvenir.

Une autre condition essentielle concerne la nécessité qu'il existe une *pratique* institutionnalisée de ces musiques sans nom<sup>106</sup>. Cette pratique doit passer par des activités qui correspondent aux représentations des élèves, tout en évitant l'écueil de

---

<sup>105</sup> À titre d'exemple, en voici une, extraite du journal le Monde du 13-03-2011 <http://sxsw.blog.lemonde.fr/2011/03/13/comment-les-jeux-en-ligne-vont-coloniser-le-monde-reel-et-sauver-la-planete/> : « Deux mille cinq cent personnes entassées dans une immense salle de conférence, tenant toutes à la main un carton bleu, vert, jaune ou brun, distribué au hasard. Le jeu consiste à s'échanger les cartons jusqu'à ce que toutes les rangées de sièges soient d'une couleur homogène, non définie à l'avance. Interdiction de se lever, on doit échanger son carton avec celui d'un voisin immédiat. Le défi est lancé : il faut réussir en moins de 3 minutes. Cela semble infaisable, mais à la surprise générale, l'objectif est atteint en moins d'une minute. [...] Une action collaborative à l'échelle strictement locale peut résoudre un problème global en un temps record. En revanche, " si une autorité centrale avait assigné une couleur obligatoire à chaque rangée, cela aurait provoqué un chaos général et pris beaucoup plus de temps..." »

<sup>106</sup> Aucun des noms suivants ne paraît bien approprié au genre de musique qui résulte des partitions graphiques : Textkomposition, musique improvisée (improvisation libre, improvisation non-idiomatique, ou une pré-composition, des musiques créatives, du n'importe quoi, de la musique contemporaine, expérimentale, des musiques actuelles, du Jazz.

pratiques qui n'aient de sens que dans le contexte scolaire (comme ce qui se passe avec le solfège, par exemple). Pour Schepens (2012), le système mis en place par les conservatoires au service de la pyramide dont le sommet est le Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) et institué à la révolution française, a consisté à former des techniciens de haut niveau, ce qui en soit n'est pas critiquable, mais qui ciblait tout son mode d'apprentissage à jouer des musiques pourvu qu'elles soient écrites. Or il se trouve que, comme nous l'avons vu, l'écrit « élimine » nombre de variables propres aux musiques populaires ou de tradition orales comme « l'improvisation, les variations, les accentuations, les rapports à la parole et à la danse, au corps, à la sexualité et à l'imagination, jeux des timbres et des sonorités, signification des instruments, scénographie même de l'enchaînement des morceaux... » (Hennion, 1998, p.12). Difficile dans ces conditions de retrouver une ligne de pratiques éducatives musicale telle que celle qu'Eddy Schepens emprunte au *conseil de l'Education et de la Formation en Belgique* :

une somme individuelle de connaissances et d'expériences en relation avec celles de la collectivité et incluant donc l'esprit critique, développées tout au long de la vie et constituant la culture générale d'un citoyen, c'est-à-dire une conception renvoyant à l'éducation et à l'humanisme (Schepens, 2012, p.2).

Avec ce type de direction et au regard de ce dont nous avons déjà disserté jusqu'à présent, on comprend aisément en quoi la pratique basé sur des partitions graphiques pourrait être un des points de départ, un des outils pour

accueillir de nouveaux publics, moins au fait des usages des professionnels classiques, ou désireux de fonder une pratique de la musique sans un projet précis au départ, souhaitant des apprentissages laissant, par exemple, davantage de place à l'oralité ou à la pratique collective ? (Schepens, 2012, p.2).

C'est cette même préoccupation autour d'une éducation capable de former des esprits libres et critiques et le refus de l'oligarchie du savoir qui anime Monique Canto-Sperber à plaider pour raviver ces cultures en défaut de savoir, d'étude et de pratique. Cette orientation implique de mettre en place des pédagogies qui vont revaloriser d'une part des « qualités morales telles que la volonté, les efforts, la rigueur et l'ouverture d'esprit, d'autre part, des qualités sociales telles que la sympathie, la ponctualité, l'aisance orale, ainsi que des qualités pratiques (initiative, rapidité) et

intellectuelles » (Canto-Sperber, 2011).

Une méthode en sera une à partir du moment où elle développera des compétences permettant l'élaboration d'un objet, et que ces compétences ne seraient pas apparues autrement. Une des compétences particulières, pour une méthode liée aux partitions graphiques, va être centrée sur le développement des diverses formes d'attention perceptive. Cela peut paraître une évidence qu'un musicien ait à développer son écoute et sa sensibilité musicale, mais l'on constate aisément combien notre écoute peut-être sélective, par rapport au son lui-même évidemment, mais également par rapport au traitement sensible des informations que nous recevons. Par exemple, chez un musicien instrumentiste classique, la sensibilité aux carrures des phrases musicales et à leur périodicité ne coule pas de source, et nombre d'entre eux peuvent jouer, écouter et donner du sens à ces musiques classiques sans y prêter la moindre attention ; au contraire, un musicien de Jazz rompu aux standards, de par la nécessité de s'y retrouver dans la structure harmonique pour improviser, développera des automatismes par rapport à cet aspect de la structure musicale. La perception musicale des individus se modifie au cours de leur vie, et leur pratique musicale va les conduire à différencier, discerner, organiser, sélectionner, rassembler, etc. C'est sans doute la spécificité des partitions graphiques que de pouvoir montrer dans le même regard la forme globale et le détail des éléments, l'objet et le sens de l'objet, le collectif et l'individuel. Le savoir n'est pas prédéfini mais ce sera les interprètes qui définiront les éléments de savoir nécessaires pour l'élaboration de l'interprétation qu'ils auront découverte au contact de la partition. À propos de l'enseignement de l'improvisation, voici ci-dessous ce que Savouret (2009, pp.238-248) explique sur la manière dont une virtuosité se met en place par rapport au passage entre divers types d'écoute ; il s'arrête sur trois types qu'il délimite grossièrement, sachant qu'il y en a bien d'autres qui peuvent entrer plus ou moins consciemment en action dans un même moment d'improvisation. Il parle,

- 1) D'écoute *microphonique*, l'attention portée à la matière du son, celle des substances que les microphones nous ont appris à écouter, quasi *tympanique* tellement on se sent proche de la matière en train de s'agiter, *dedans* même ;

- 2) D'écoute *mésophonique*, l'attention portée à l'agencement des sons à une échelle relativement brève : un motif, par exemple ; des articulations de formes phrasées de type morphémique;
- 3) D'écoute *macrophonique* des bribes identifiables renvoyant via nos mémoires épisodiques ou sémantiques à de la reconnaissance culturelle, propre à chacun.

Dans la pratique, qu'elle soit le *faire* ou l'*entendre*, il n'y aurait pas vraiment d'auto-analyse du type d'écoute dont on est en train de se servir ; on vit pleinement le temps du « partage sensible des énergies qui se manifestent » (Savouret, 2009, p.246). Selon cette ligne de pensée, si celui qui joue est en prise directe avec la physicalité du jeu sans passer par une analyse cérébrale, une pédagogie pourrait se mettre en place de la part de celui qui écoute, qui indiquerait comment il a perçu la circulation entre ces diverses formes d'écoute, développant ainsi un commentaire analytique des divers « ébats »<sup>107</sup> pour permettre à chacun de se situer et d'affiner toujours plus ses comportements relationnels. Cependant, il nous semble qu'il faudrait aller plus loin, car tout laisser à l'initiative personnelle des élèves créerait inévitablement des inégalités. Des propositions doivent bien être faites pour qu'une orientation *pédagogique et créative* puisse avoir lieu. Nous voyons ici ce en quoi ces deux éléments sont en réalité deux facettes d'une même démarche. Si l'on peut affirmer que ce dispositif et ces commentaires sont déterminants pour la production musicale qui s'en suivra, cela impliquerait que ces activités pourraient être « théorisées en termes de capacités autonomes d'invention des structures sonores » (François, 2009, p.3). On touche là un point essentiel du travail relatif aux partitions graphiques<sup>108</sup> dans le sens où, inventer et/ou théoriser des dispositifs et des structures sonores serait finalement une activité tout aussi créative que la composition en ce qu'elle permettrait de se concentrer sur des éléments spécifiques du savoir, tout en laissant à ses participants le soin de déterminer les détails de l'élaboration artistique grâce à la marge d'indéterminisme contenue dans le projet proposé. Penser que cette concentration puisse se faire au détriment d'autres aspects mis en avant par la composition est sans doute une question de point de vue, car il est tout à fait réel que

---

<sup>107</sup> Ces ébats reprennent le terme d'Alain Savouret, faisant référence à quelqu'un qui observerait le comportement de baigneurs dans un cours d'eau.

<sup>108</sup> Mais aussi à toutes sortes de pratiques collectives de création musicale.

se produisent souvent en improvisation de groupe des moments de temps musical composé particulièrement intenses, subtils et inouïs. Nous rejoignons en cela les différents points de vue énoncés par Karkoschka (1971) dans son article<sup>109</sup> lorsqu'il affirme que c'est un temps musical bien différent du temps musical traditionnel, à la fois temps de l'immédiateté de l'instant présent et temps nécessitant une certaine immersion dans la durée. Il ne s'agit plus de questions appelant une construction rythmique du temps en train de passer et que l'on se remémore, du rythme dans le sens classique, lié à la danse, avec ses périodicités et ses carrures. Cette construction rythmique devait ainsi se restreindre à une certaine simplicité et un nombre de modèles limités pour être perceptible, et elle apparaîtrait comme le réel contenu musical<sup>110</sup>. Il s'agirait donc de créer d'autres points de repères, une conscience collective du « temps qui passe » (à la manière de Stockhausen<sup>111</sup>), qui permettent de se repérer dans le déroulement temporel et formel.

Le dernier point que nous soulèverons quant à la nécessité d'une méthodologie est celui concernant l'importance qu'un groupe travaillant avec un tel matériau soit autonome et que les relations entre ses participants soient équilibrées. Comme nous l'avons déjà vu, bien des réalisations faites à partir de partitions graphiques ne donnent pas du tout satisfaction à leur auteur. Ou alors, si celui-ci ou une autre personne de son choix prend en charge la direction de la réalisation, les interprètes se retrouvent dans une situation d'importante soumission à un individu. Pourtant, dans bien d'autres domaines de production, il a été compris que le travail de groupe n'est

---

<sup>109</sup> Voir à partir de : « It goes without saying that the constructive dealing with this component will only be satisfying when a different standard of time activity is reached compared to tradition, when one sets foot on a different level of time composition: time as an immediate agent having a musical effect. Perception of time is usually restricted to the rhythmic dimension, that is, to the "now" of the music passing by. Classic periodics penetrates into the next, larger dimension where dance music - which has, however, to remain simple - has its home, as ever. But while everything which relates to the vertical dimension - the sounding "now", often also seen as the real "content" of the music, appears in a demanding way in classical music, perceivable time structures remain restricted to a limited number of models. »

<sup>110</sup> Combien de fois avons-nous constaté dans des séances d'improvisation que l'arrivée d'éléments rythmiques intégrés à une pulsation régulière était un signe de ralliement et de convergence des participants autour de cette pulsation ; tout était abandonné pour elle comme si tout ce qui avait précédé n'avait été que le « prélude à la musique ». D'ailleurs, notons au passage que dans la musique classique occidentale, les morceaux les plus libres au niveau de leur relation à la pulsation sont souvent des *préludes*, *introductions*, *cadences*, *récitatif*, *etc.*, en tout état de cause, des moments en dehors ou en suspension par rapport au discours musical.

<sup>111</sup> Voir l'article : « ...comment passe le temps... » (Stockhausen, 1957, p.26)

efficace que s'il permet aux individus de s'exprimer et de s'épanouir et non de les réduire en les soumettant à une autorité absolue. Il faut organiser des dispositifs qui permettent un travail *de groupe*<sup>112</sup> dans lequel chacun, à chaque instant, aura le territoire d'intervention au sein du groupe qui lui semblera le plus approprié. La soumission à un « chef d'orchestre », à un meneur, n'est simplement pas possible pour la bonne raison qu'il ne peut contrôler le jeu individuel. Le risque de retomber dans une logique de relations humaines du même type que lors du travail de partitions traditionnel est évident. Les comportements individuels ne peuvent pas être décidés dans l'instant par autrui. C'est au contraire la confiance aux autres que chacun va avoir qui va conduire ses propres réactions. Dans ce sens, un dispositif doit exister pour que les participants puissent prendre conscience de leur intégration ou non au sein du groupe. Ce dispositif peut être un enregistrement que l'on écouterait soit immédiatement, soit quelque temps après, une fois que la mémoire de ce que l'on a joué individuellement se sera effacée un peu, permettant ainsi une écoute plus globale de l'ensemble, une discussion entre les participants, des décisions d'orientations à prendre. Mais cela peut être également une oreille extérieure qui analyse et sache exprimer et traduire par des mots les événements musicaux et leur relation les uns entre les autres. Cette oreille extérieure peut être un des membres du groupe qui ne joue pas momentanément, ou une personne invitée par le groupe et/ou ayant sa confiance, sans perdre de vue que ce sont les membres du groupe qui prennent les décisions finales. Ou bien encore, le fait de jouer très régulièrement pour un public, en étant attentif à ses réactions, à ses commentaires, stimulera certaines situations au profit d'autres, conduisant ainsi une forme d'apprentissage très empirique.

Dans la méthodologie que nous proposons à suivre, il n'y a pas l'idée de créer une *méthode pédagogique* traditionnelle, un outil adressé à un professeur qui prétendrait mener un groupe d'élèves d'un niveau d'ignorance à un niveau d'expertise par un apprentissage étape par étape. Il s'agit plus d'une ébauche de théorie de la pratique, de propositions d'aide à la création pour un groupe autonome. Il ne s'agit pas de définir une suite d'actions à exécuter, car il s'agit plus de comportements à

---

<sup>112</sup> A ce titre, l'orchestre classique, dans son organisation n'est pas, loin s'en faut, un modèle de travail en équipe.



inventer, des outils permettant de disponibiliser son attention à l'écoute de la production globale, des processus multidirectionnels à conduire. Nous rejoignons en cela l'analyse que conduit Bonnerave, qui est la suivante : Il relève le couple notionnel *prévision/prévoyance*, en les différenciant ainsi :

- La *pré-vision* permet de voir à l'avance. On met donc toutes les chances de son côté pour qu'il n'y ait pas de surprise, à aucun moment.
- La *pré-voyance* appréhende l'avenir « directement saisi dans la situation elle-même, telle qu'elle peut être perçue à travers les schèmes de perception et d'appréciation technico-rituels inculqués par les conditions matérielles d'existence, elles-mêmes appréhendées au travers des catégories des mêmes schèmes de pensée » (Bonnerave, 2010, p.93).

On comprend bien le fonctionnement de ce couple par rapport à l'économie : la prévision conseille de mettre l'argent de côté, établit un plan financier, pondère les imprévus considérés comme des accidents possibles, mais des accidents quand même, non souhaitables. La prévoyance, au contraire, prend en compte toutes les expériences accumulées des situations ; elle est préparée à chacune des situations qui lui permettront d'atteindre son objectif. L'imprévu fait partie du plan, on sait qu'il va arriver et on l'accompagne, on l'anticipe. Il peut être un imprévu positif ou négatif, il faudra, quoiqu'il en soit, rebondir, réagir à l'événement.

En musique, la partition à notation standard serait « l'itinéraire très balisé de l'action d'interprétation » (Bonnerave, 2010, p.94), puisqu'elle serait une prévision des sons qui seront joués. L'improvisation se situerait plutôt du côté de la prévoyance puisqu'elle est dans l'anticipation des imprévus. L'expérience accumulée avec les années permet au musicien de « percevoir avec acuité l'interaction dans ce qu'elle a de radicalement immédiate (tempo, intensité, propositions des partenaires...) pour en dégager des possibilités de prolongements présentes à l'état latent » (Bonnerave, 2010, p.94). Ce qui est démontré ici est qu'il n'y a pas lieu d'opposer écriture/lecture d'un côté, et improvisation de l'autre. L'oralité est essentielle dans la transmission de musiques écrites ; les improvisateurs savent lire la musique et cette lecture influe considérablement sur ses pratiques. La « lecture » d'une partition graphique sera une autre occasion de conjuguer improvisation et écriture.

En guise de résumé à l'exposé de cette section, et afin de marquer les options et préoccupations qui nous animent, voici ce que dit Savouret (2009, p.242) par rapport à son orientation sur l'enseignement de *l'improvisation générative*.

C'est bien la formation de l'oreille, et non plus une conformation à un système dominant, qui est en jeu. Une formation de l'oreille couvrant le champ de l'audible dans sa globalité : notre environnement sonore et donc musical a été bouleversé par un XXe siècle particulièrement prolifique, les *façons de faire* du sonore et donc de la musique se sont démultipliées. Avons-nous pour autant modifier nos façons d'entendre ? Non, sauf « sous la torture », vous répondra le milieu musical courant et majoritaire (public et interprètes) après un concert de musique s'aventurant hors de la portée à cinq lignes... et ce milieu-là a raison : on ne se satisfait pas longtemps des sensations exotiques et de surface qu'une langue étrangère procure ; elle ne prendra du sens (au-delà même de la simple signification) qu'à partir du moment où l'on y goûte. Il est plus positif d'agir en goûtant une poire que de la regarder en consommateur passif.

#### **4.4 Le rapport de la partition graphique avec l'improvisation**

Le rapport des processus de travail entre l'interprétation de partitions graphiques et diverses formes d'improvisation sont étroitement liés : l'attitude de collaboration entre les participants, la nécessité d'une pratique de groupe spécifique tournée vers la création de l'instant musical, l'importance du développement des diverses formes d'attention perceptive, l'équilibre et l'homogénéité des relations entre les membres d'un groupe qui doit être autonome, toutes ces caractéristiques ont des formes spécifiques à ces musiques et sont toutes des conditions vitales à leur production.

Si l'on considère une production musicale sans partition (graphique ou non), on pourrait naturellement supposer qu'il s'agit d'un travail d'improvisation. Sauf que, dès que l'on prononce ce mot, des pratiques bien différentes seront regroupées sous cette appellation qui n'auront pas toutes à voir, loin s'en faut, avec les pré-supposés que nous venons d'énumérer. Ainsi en va-t-il par exemple du travail d'improvisation effectué dans certaines classes de piano où il est demandé de jouer une improvisation *dans le style de...* (Chopin, Debussy, etc.), ou de la grande tradition d'improvisation à l'orgue, qui s'applique surtout dans le cadre de la liturgie ; dans ces cas de figure, il ne

s'agit pas de créer mais de reproduire des formes déjà bien instituées par l'écrit (fugue, choral, etc.), ou les stéréotypes d'un compositeur. On parle également d'improvisation par rapport à des notations d'action liées aux musiques plus orales : grilles d'accords, basse chiffrée, ornementation, tablatures, etc. Dans le cas de ces pratiques, elles peuvent respecter, dans des proportions variables, certains des présupposés ci-dessus, mais dans beaucoup de contextes, la préoccupation sera centrée sur la production d'un objet en grande partie prédéfini par une tradition, par un style dont on ne pourra s'éloigner sans prendre le risque de ne plus être reconnu par ses pairs.

On le voit, tant dans sa genèse que dans sa manifestation, le caractère de beaucoup de ce que nous entendons et jouons est situé quelque part entre des pôles extrêmes de ce qui est une musique complètement composée et une improvisation absolument libre. Il nous faut donc tenter de discerner ce qui existe sous l'appellation *improvisation*, et comprendre quels sont les aspects spécifiques qui nous concernent.

#### **4.4.1 Pour une définition de l'improvisation ?**

Il a déjà été établi à plusieurs reprises les insuffisances ou les limitations des définitions de ce mot. Celles-ci se répercutent de dictionnaire en encyclopédie<sup>113</sup>, car une fois extrait le sens authentique<sup>114</sup> qui fonde l'improvisation comme une réalisation imprévue, il n'y a selon lui que peu d'intérêt à s'arrêter sur le mot qui ne rend pas vraiment compte de ce qui se passe dans la pratique et ce que ceux qui sont en contact avec une action improvisée reconnaissent. C'est aussi ce que constate Bonnerave (2010, p.93) lorsqu'il dégage l'étymologie (*in-pro-videre*), qui serait littéralement une « absence de visée ». « Même envisagé par la négative, il y a bien là un certain mode de projection et d'action : un faire qui serait dépourvu d'anticipation, qui se jouerait à l'aveuglette » (Bonnerave, 2010, p.93) Or, nous en avons parlé avec le couple *prévoyance/prévision*, l'imprévu fait partie de la *prévoyance* et cela peut être tout à fait gérable.

---

<sup>113</sup> Voir les analyses de Laborde (2002, p.22-25) et Menezes (2011, 4-8) sur ce sujet

<sup>114</sup> Ou *l'etumos logos* dont parle justement Denis Laborde (2002, p.22).

Par ailleurs, il est difficile de dégager ce qui est spécifique à l'improvisation musicale par rapport aux autres formes d'improvisation<sup>115</sup>. Même si notre approche sera vue à travers ce qui se passe en musique, ce dont nous parlerons s'appliquera à toutes les autres situations d'improvisation.

Relevons certaines considérations qui nous semblent pertinentes par rapport à l'idée d'improvisation dans ses pratiques :

- 1- **L'improvisation touche une multitude d'activités** : Il peut y avoir improvisation lors d'un dialogue avec quelqu'un, lors d'un match sportif dans lequel l'action immédiate d'un joueur est conditionnée par celle de l'adversaire, dans la direction d'une entreprise ou une activité économique, des prises de décisions stratégiques militaires ou politique, une activité manuelle artisanale, le bricolage, un jeu d'enfant, une activité artistique, une situation d'urgence ou de secours, la résolution d'un problème mathématique, l'élaboration d'un plat de cuisine, etc. Pourtant, dans chacune de ces activités, il peut ne pas y avoir d'imprévu, ou tellement peu que celui-ci ne devient pas le fait saillant, et on s'attachera plus au savoir-faire qu'à la reconnaissance (admirative) de la spontanéité qui a découlé de la situation. Dans les situations d'improvisation, aussi diverses soient-elles, il y aurait deux caractéristiques selon Laborde (2002, p.18). La première est ce qu'il appelle une « caractéristique de surface » :

une action est engagée par un agent singulier, dans un contexte de grande incertitude, sous la pression de l'urgence. Cette action se déroule selon un programme, mais ce programme n'est pas prémédité, ce programme s'invente au fur et à mesure que l'action se déroule.

La deuxième caractéristique serait « un processus d'actualisation référentielle » : « il se fait en investissant, dans une situation inopinée, une expérience antérieure qui enclenche une invention immédiate ».

- 2- Cette première considération nous amène à une autre qui consiste à dire qu'**improviser, cela ne s'improvise pas**, ou, autrement dit : on ne s'improvise

---

<sup>115</sup> Voir les exemples de Denis Laborde (2002, p.16-18).

pas improvisateur. Il y aurait toujours un savoir-faire préalable à l'improvisation. Si l'improvisation peut passer pour être du côté de ce qui n'est pas préparé, dans les faits on constate que, sans préparation, il n'y a pas d'improvisation possible quelle que soit la situation ; on ne peut pas donner de réponse appropriée à un problème dont on ne connaît pas les données, et la manipulation des règles qui relie ces données. Une fois ce savoir-faire élaboré, il serait normal qu'un improvisateur improvise « toujours de la même façon », ce qui caractériserait son *style*, sa *personnalité*, ou tout autre trait constant dans les diverses apparitions de l'acte improvisé. Ce ne serait pas une critique en soi. « C'est souvent une grande force et l'on peut explorer en profondeur une manière particulière d'aborder l'improvisation » (Anthony Pay cité dans Bailey, 2003, p. 88).

- 3- Si certaines définitions mettent en avant la « création spontanée de musique au moment même où elle est jouée » (Kernfeld, 1988, p.554) d'autres, tel Laborde (2002, p.23), mentionnent d'autres définitions, comme « l'action, l'art d'improviser », c'est-à-dire « l'art de composer sur le champ et sans préparation ». D'autres encore font ressortir plutôt le résultat qui découle de l'activité de *ce qui est improvisé*. Il y aurait donc « confusion entre l'action et son résultat » (Laborde, 2002, p.23), **l'improvisation désignant à la fois le processus et l'énoncé produit**. Bailey, parlant « d'improvisation libre » exprime qu'elle n'est pas un type de musique, mais « une manière de faire de la musique » (Bailey, 1981, p.151). « Approcher le mot par le nom a tendance à délimiter une perspective en direction de ce qui est produit, comme cela est exprimé dans *The New Grove Dictionary*, qui définit l'improvisation comme étant « la création d'une œuvre musicale ou la forme finale d'une œuvre musicale en cours d'exécution » (Horsley, 1980, p.9, cité dans Nettl, 1998, p. 10). Si au contraire le mot est pris comme verbe, la définition rehausse le processus et le contexte, comme dans le *Harvard Dictionary* : « art d'exécuter de la musique spontanément, sans l'aide de manuscrits, de croquis ou de la mémoire » (Apel, 1969 cité dans Nettl, 1998, p.11).

4- Même s'il semblerait que l'illusion de spontanéité, ou la spontanéité effectivement vécue ou reconnue<sup>116</sup>, soit un des critères d'évaluation d'une « bonne improvisation », les critères liés au *savoir-faire* seraient tout aussi déterminants pour ce qui est de l'admiration portée à l'acte improvisé. Dans certaines formes d'improvisation, ce savoir-faire est cultivé à l'extrême au travers de procédures rigoureuses par l'acquisition des gestes nécessaires qui deviendront si familiers qu'ils paraîtront faire partie du langage naturel de celui qui en aura l'usage. Au contraire, d'autres formes d'improvisation effaceront, de par leur pratique, ces références qui servent à structurer l'action d'improvisation. Chaque forme d'improvisation cherchera son propre équilibre entre « une invention spontanée [...] et une référence à ce qui est familier<sup>117</sup>» (Laborde, 2002, p.24).

5- **Artefact et routine** : Toute improvisation incorpore une part d'automaticité. Au moment où il se lance dans une improvisation, tout improvisateur dispose d'un script, disons d'un canevas. Le script n'est pas le décalque de l'action, ni même une description. C'est la représentation d'un scénario prototypique qui devrait permettre à l'improvisateur d'atteindre son objectif : la transe ou une *bonne improvisation*. Avec l'expérience, le musicien développe une interaction très rapide grâce à ce que Bourdieu appelle des « schèmes de perception et d'appréciation » qui s'articulent à des « habitudes motrices » (Bonnerave, 2001, p.94), les deux ensembles formant ce qui est souvent qualifié comme « formules ». Ces formules n'auraient pas la fixité des « patterns » (modèles, figures), des « briques », des « points », des motifs, autant de termes pour désigner des schémas de base qui peuvent comprendre des éléments très variés de mélodie, rythme, harmonie, etc.. La formule, selon Bonnerave, serait variable et aurait « plutôt quelque chose de l'eau dont la forme exacte est celle

---

<sup>116</sup> Elle-même encore différente d'une spontanéité réelle puisque l'on suppose cette apparente absence de cause comme justement inexistante : l'improvisation suppose un apprentissage, une préparation ; rien n'est préparé et pourtant tout est programmé.

<sup>117</sup> ... le mot « familier » se réfère ici à celui qui improvise.

des récipients qui la contiennent » (Bonnerave, 2001). Les formules de Bonnerave semblent en relation directe avec les processus de routinisation définis ainsi par de Fornel (1993, p.96) : « L'activité improvisée comprend très fréquemment des patterns qui ne sont représentés nulle part. La routinisation est l'internalisation du processus : vous construisez des modèles de vos patterns d'interaction avec le monde déjà existant et vous vous servez de ces modèles pour contrôler et (quand c'est possible) améliorer les processus »

6- **L'improvisation suppose deux temps qui permettent au musicien la concrétisation de son action** : premièrement un processus d'acquisition comprenant des processus d'*acculturation* et des processus plus ou moins développés d'*assimilation / accommodation* préparant à des compétences objectives, mais non nécessairement objectivables de la part de ceux qui les ont, et permettant d'affronter les divers types de situations auxquelles il se prépare; deuxièmement, viendrait le *processus d'improvisation* lui-même qui contiendrait :

- La prise en compte du contexte spécifique dans lequel l'improvisateur se trouve ;
- La conception d'un plan d'action ou d'un comportement permettant à l'improvisateur d'accomplir le but qu'il se fixe ;
- La mise en action de la mémoire de travail permettant d'organiser diverses activités : « une technique acquise, des points de repères possibles, des astuces personnelles, une mnémotechnie exercée, un ensemble de moyens qui se sont avérés efficaces par le passé. » (Laborde, 2001, p.32). C'est la *routine* qui permet de ne pas naviguer dans le vide total et de conduire l'improvisation.
- La structuration et l'analyse de séquences ;
- La mise en action concrète mettant en jeu toutes les structures de remémoration immédiate, autrement dit les automatismes acquis, et la réceptivité aux stimuli.

L'improvisation pourrait bien être action spontanée et en même temps le produit d'une anticipation calculée.

7- **La mémoire** n'est pas seulement la mémoire des procédures apprises. Elle comprend également la mémoire des structures, les divers types de mémoire corporelle (constituée par l'ensemble des systèmes sensori-moteurs), incluant la mémoire des gestes (kinésique), les mémoires sensorielles (visuelle, auditive, tactile, etc.), ainsi que les mémoires liées aux émotions. Des stratégies mnémotechniques permettront d'aller chercher les informations qui seront nécessaires à l'improvisateur au moment où il en aura besoin. Un artefact cognitif<sup>118</sup> pourra être créé pour ces fins mnémoniques et pourra être lié à des schémas indépendants de toutes références à l'action que l'improvisateur est en train de mener, ou au contraire puisé dans son environnement direct. Un système mnémotechnique a pour but de rendre l'improvisateur plus performant. Mais cela se fait au prix d'un changement de nature de la tâche exécutée par l'improvisateur. Autrement dit, l'artefact n'améliore pas la cognition, il modifie la tâche à exécuter, avec le risque que l'artefact devienne saillant dans la situation d'énonciation. Nous pouvons envisager la partition graphique comme étant un des éléments de ces stratégies mnémoniques, et même comme un artefact cognitif.

8- On ne peut rester en éveil, réceptif aux stimuli, si le « tissu des connexions » n'est pas suffisamment intériorisé, s'il fait écran au processus de création. Or, si le système artefactuel devient saillant par rapport à la tâche, si l'attention portée à l'artefact est supérieure à celle de l'action à accomplir, la nature de l'opération change. Laborde raconte un exemple de Thelonious Monk : alors qu'il improvise au piano en fumant, il fait tomber de la cendre sur les touches ; dû à cette situation, il change plusieurs fois sa cigarette de main sans interrompre pour autant son discours musical, tout en essuyant les touches. Laborde dit que cette situation montre que « [Monk] prélève [...] des

---

<sup>118</sup> *Artefact cognitif* : élaboration d'un « outil artificiel conçu pour conserver, exposer et traiter l'information dans le but de satisfaire une fonction représentationnelle » (Laborde ,2001. p.30).



affordances<sup>119</sup> d'actions qui nourrissent l'action qu'il est en train d'accomplir, tout est asservi à son projet » (Laborde, 2001. p.36) ; l'intelligence humaine ne semble pas fonctionner à la manière d'un calculateur numérique. Un travail de routinisation des comportements rend l'improvisateur disponible au moment d'improviser ; disponible, c'est-à-dire attentif à l'environnement. Car, « à la différence d'un plan, la routine est une entité dynamique, ce qui la rend apte à s'intégrer à une théorie de l'activité » (de Fornel, 1993, p.96). Alors, l'environnement devient une ressource mnémonique, une source d'inspiration.

C'est ce que l'on rencontre dans la démarche de Pauline Oliveros dont une des approches d'improvisation est centrée sur l'écoute de tous les sons qu'il est possible de percevoir, et de tenter de trouver dans le jeu instrumental un accord avec ces sons et un flux qui les accompagne : « Lorsque j'improviser, j'écoute de manière inclusive pour que n'importe quel son, quelle que soit son origine, soit reconnu et incorporé comme faisant partie de ma pièce à travers mon écoute. »<sup>120</sup>

- 9- Y aurait-il finalement des critères d'évaluation différents pour de la musique composée à la table ou de la musique improvisée ? Karkoschka (1971, §1) souligne le fait que dans nombre de musiques traditionnelles, l'improvisation ne serait rien de plus qu'une composition produite en un temps extraordinairement court, et par conséquent évaluée à sa proximité avec la composition, sachant que le plus proche sera le mieux. Cela montre, selon lui, combien la compréhension traditionnelle de la musique peut être couplée avec la notation. En ce sens, l'improvisation serait toujours inférieure puisqu'on ne pourra jamais égaler dans ce système ce qui se fait à la table en y passant beaucoup plus de temps, les deux comportements ayant en fin de compte le même objectif dans les deux cas: *une musique qui ne paraisse pas improvisée, même si elle l'est*. Ce qui définira le caractère improvisé ou non ne serait plus

---

<sup>119</sup> Capacité d'un système ou d'un produit à suggérer sa propre utilisation. Le terme d'« affordance » (dérivé de l'anglais *to afford* qui signifie à la fois « être en mesure de faire quelque chose » et « offrir ») désigne pour James Gibson (1979) l'ensemble des possibilités d'actions d'un environnement. Voir l'introduction de Fornel et Quéré (1997).

<sup>120</sup> Pauline Oliveros, "Improvisation in the Sonosphere", in *Contemporary Music Review*, numéro sur l'improvisation édité par Frances-Marie Uitti, Vol. 25, Nos 5/6, octobre/décembre 2006, p. 481.

la référence à un *idiome*, ni à la *liberté*<sup>121</sup>. La question de savoir si une musique est improvisée ou composée n'est pas pertinente puisque l'une et l'autre ne seraient que les deux extrêmes d'un continuum. Si la musique écrite a trouvé ses procédés, il reste encore à la musique improvisée à définir ses processus.

10- Les appellations en improvisation musicale : Improvisation libre, improvisation non-idiomatique, improvisation générative, musique « free », improvisation ouverte, improvisation totale, musique improvisée. Aucun nom ne semble convenir pour caractériser une musique pour laquelle le musicien ne serait soumis à aucune prescription stylistique. Quand Alain Savouret (2010, p.239) propose ce terme d'*improvisation générative*, il aurait souhaité remplacer improvisation par *invention* renvoyant à « dé-couvrir », ce qui replace le musicien dans une position de production instantanée, celui qui va découvrir dans l'instant ce qu'il produit.

Essayer de définir l'improvisation libre à partir d'un seul angle passerait sans aucun doute à côté du plus remarquable de ses aspects : sa capacité à incorporer autant de perspectives différentes, qu'elles soient sociales, culturelles, musicales ou structurelles. La musique librement improvisée n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier. Son identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent. Steve Lacy raconte que, comme beaucoup d'autres dans les années soixante, ils avaient l'illusion de jouer « free », sans harmonie, mélodie, rythme ou structure, juste un chaos contrôlé. Après l'excitation des débuts, ils ont estimé que cela commençait à sonner à l'identique tous les soirs. Ils ne se sentaient pas si libres. Ils ont alors commencé à « limiter, contrôler et exploiter » la manière de jouer qu'ils avaient découverte. Puis les éléments qui avaient été mis de côté « furent réintégrés, mais pas comme avant : rénovés, rafraîchis, ouverts à tous les possibles. Nous avons appelé cela « poly-free » car la liberté peut se trouver n'importe où dans une pièce donnée » (Lacy, 1994, p.75).

---

<sup>121</sup> Liberté qui, si elle devient une règle, n'en sera plus une : prévoir d'être imprévu devient quelque chose de prévisible.

#### 4.4.2 Méthodologies de l'improvisation musicale

Si toute improvisation se fait nécessairement à partir des compétences de l'improvisateur préexistantes à l'acte d'improvisation, cet acte s'insérant dans un contexte donné, il doit donc exister des possibilités, d'une part, de développer des *routines* préparatoires, individuelles ou en groupe, d'autre part, de se préparer à des comportements qui nous permettront de réagir à l'environnement social (partenaires, public, etc.) ainsi qu'à l'environnement physique, incluant spécialement l'espace perceptif sonore (acoustique du lieu, sons émis par les partenaires, tous types de sons du lieu, etc.) et visuel.

Denis Laborde lance l'idée qu'il faudrait devenir un « expert en routine », en quelque sorte un *roi du bricolage* sonore qui permet de faire, avec ce que l'on a, un objet unique pour un but très spécifique connu au départ du seul *bricoleur*. Bien évidemment la question se pose à savoir : quelle routine ? Y aurait-il une routine universelle, une sorte d'algorithme à suivre qui permettrait de se préparer et être capable de répondre aux situations les plus inattendues ? Bien entendu la question n'a pas beaucoup de sens puisque le domaine est aussi vaste que ce que l'on veut bien inventer. Proposer une routine spécifique serait forcément inadéquat : soit inadaptée, soit trop spécialisée, soit trop généraliste, pour l'un ou l'autre des contextes dans lequel se trouveraient des improvisateurs. Pourtant c'est ce que propose une écrasante partie des ouvrages traitant d'improvisation qui profite du « tronc commun » qui s'est défini autour de l'appellation *Jazz* ; les routines y sont très nombreuses et diversifiées, mais sont canalisées sur des préoccupations mélodico-harmo-rythmiques liées à une certaine esthétique (celle du Jazz le moins pluriel), qui ont de fortes chances de devenir le caractère saillant de ces improvisations. Mais il n'y a pas que le Jazz qui procède ainsi ; toutes les musiques traditionnelles possèdent des éléments imposés par la tradition, justement (échelles de hauteurs et gammes, structures rythmiques, structures formelles, sonorités, phrasés-articulations-accentuations, manières de procéder, etc.), qui constituent le socle sans lequel il n'y a pas de reconnaissance par autrui de l'identité à laquelle se rapporte cette musique. Pourtant, c'est justement celui qui, en plus de la maîtrise parfaite de ces caractéristiques traditionnelles, parviendra à aller au-delà de l'énonciation de ces

règles, ou celui qui parviendra à déplacer, substituer ou remplacer certaines de ces bases fondamentales, sera considéré comme un *génie novateur*.

Les conditions de la mise en œuvre d'une méthodologie propre aux pratiques créatives musicales à base d'improvisation, disons, non-traditionnelle, sont sans doute assez proches de celles qui avaient été mises en place pour les pédagogies *non-directives*, dont un des buts annoncés était précisément de favoriser la créativité plutôt que la conformité. On trouve dans le *Dictionnaire de l'éducation* de Gilbert Longhi (2009) un résumé de la pédagogie non directive en six recommandations :

- S'abstenir de toute pression sur quelque autre des participants ;
- Chercher l'autonomie du groupe et la responsabilisation de ses membres;
- Maintenir un climat d'empathie et de respect permettant d'une part à chacun d'extérioriser l'authenticité de ce qu'il ressent et d'autre part d'exprimer ses propres avis ;
- Développer ses expérimentations personnelles et la découverte par soi-même plutôt que l'accumulation de savoir provenant d'un maître ;
- Utiliser le groupe comme énergie de changement des personnes qui en font partie ;
- Éviter tout système à prétention universelle.

Bien que pouvant être sujettes à discussion, ces recommandations pourraient servir de base à la définition des conditions de travail d'un groupe de musiciens qui souhaiterait travailler ce type de pratiques créatives, qui incluent bien évidemment l'interprétation de partitions graphiques. Parmi ces points de discussion, le dernier point, en particulier, dénote une orientation particulière qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, finit par créer une règle systématique. Éviter un système est déjà un système en soi. Plutôt que de chercher à éviter un système, quel qu'il soit, ou de se restreindre à un système particulier au nom d'une *cohérence*, une autre possibilité ne serait-elle pas d'accepter, de rester ouvert, avoir des connaissances plus ou moins poussées dans un maximum de systèmes avec des passages des uns aux autres, sans que ces passages soient pour autant une fin en soi ?

Il existe un paradoxe du rapport à autrui dans l'improvisation : le projet d'être « soi-même » dans l'improvisation hors de la volonté d'un compositeur, se heurte à son propre passé, mais surtout à la présence des autres qui interdisent que cela se passe comme on voudrait. Il faut donc co-construire avec les autres, mais co-construire c'est : ni être dans son coin, superposé au reste (être soi-même) ni exclusivement répondre à ce que dit l'autre (communiquer), c'est entre les deux. Il y a donc une compétence particulière à développer qui est une *écoute simultanée au jeu, le faire-et-entendre*. « Savoir mieux entendre la monde » dirait Alain Savouret, « faire de la musique, le plus possible, *ensemble*, sans autre forme de discours ». C'est seulement « l'oreille collective » qui peut guider puisqu'aucun autre guide (partition, texte, consigne, etc.) n'intervient dans l'immédiateté du lieu où sont regroupés les participants. Le résumé que fait Georges Lewis (2000, pp.78-109) des éléments qui constituent les pratiques d'improvisation nous paraît le plus en phase avec notre recherche. En voici les quelques points :

- Il parle d'abord « d'un cadre fixe contraignant qui régit le comportement des individus ». Il s'agit du lieu, des participants, leurs instruments, le temps dont on dispose, etc.
- Ensuite, il y a « l'inscription corporelle du musicien, la mise en mémoire de gestes dans ce qui constitue l'équivalent musical d'un langage vernaculaire ». Cela correspond à l'expérience du musicien face à cette situation, ses compétences techniques et musicales, les langages avec lesquels il est familiarisé, ses automatismes, ses capacités d'écoute et de relation avec ses partenaires.
- Il sera question ensuite des « règles fixées » et de la contextualisation particulière au moment de l'improvisation. Les règles fixées concernent toutes les microdécisions qui sont accordées entre les participants avant le moment d'improvisation, puis pendant. Ces décisions peuvent être exprimées verbalement ou être implicites du fait d'habitudes propres au groupe concerné.
- À chaque improvisation, il y aura « modification du contenu de l'inscription corporelle », chaque expérience enrichissant toutes les compétences et sculptant en creux ou en bosse les liens entre les participants, les accidents

étant aussitôt intégrés comme éléments sur lesquels rebondir et produire des événements qui n'auraient éventuellement pas été imaginés.

Il en découle trois grands domaines pour lesquels il convient de développer des dispositions et des stratégies particulières :

- a- Le *cadre fixe* et *l'inscription corporelle* paraissent des réquisits fondamentaux à l'action d'improviser mais sont aussi extérieurs aux individus concernés. Et pourtant, il existe une tendance à concentrer son attention presque exclusivement sur la construction technique que va développer chaque individu dans ce cadre, au préjudice de la globalité de la réalité qu'il faudra pourtant privilégier. À force de trop évaluer le nombre et la vitesse des voitures avant de traverser, on en finit par oublier de traverser.
- b- Les *règles fixes* devront aussi être constamment questionnées pour trouver un espace d'invention de nouveaux matériaux sonores ;
- c- Planifier une forme musicale à l'avance peut donner une assise de départ pour passer de l'état de non-jeu à l'état de jeu, pour créer des repères, des points d'ancrage, mais ce n'est qu'en développant sa capacité de concentration à l'instant présent que l'on pourra *être le son*.

Comment alors trouver des « méta-routines », des routines qui seraient valides pour une approche globale du phénomène musical, qui permettraient à un groupe quelconque, quelles que soient ses intentions esthétiques finales, d'aller au-delà d'une esthétique donnée pour que ses membres puissent construire ensemble un projet commun, autonome et original? Ce sont ces méta-routines qui nous paraissent le plus faire défaut dans le corpus actuel de propositions pédagogiques : Il ne s'agit pas de trouver une méthode universelle, mais des protocoles ponctuels qui ouvrent à une infinité de réalisations et permettent de jouer ensemble. Il en existe quelques-uns, mais c'est sans doute insuffisant pour que la pratique s'épanouisse.

#### **4.5 Exemples de méthodes d'improvisation faisant intervenir la graphie musicale**

Force est de constater que dans l'apprentissage académique des écoles de musique, il est très rare de voir des professeurs proposer à leurs élèves de jouer à partir d'une partition graphique, que ce soit dans les cours individuels ou dans les disciplines collectives. Si des expériences ponctuelles ont lieu grâce à l'initiative d'un professeur, il est bien souvent isolé par rapport à l'institution, et ces productions ne donnent pas vraiment lieu à une évaluation au cours d'un examen ; au mieux elles sont présentées au cours d'auditions.

Il existe toutefois quelques (trop rares) publications qui incitent à faire un travail à partir de graphiques ou proposent des exercices ou des situations mettant en jeu une graphie spécifique et non conventionnelle comme trace d'une activité sonore. Ce type de publication est souvent le résultat du vécu au cours d'expériences de travail au sein de groupes ou d'une activité pédagogique. Ces écrits ne servent pas nécessairement à reproduire les mêmes expériences hors des contextes particuliers dans lesquelles elles ont été menées, même si leur présentation tend à être un guide pratique. Dès que le contexte change, les relations entre les participants doivent se réinventer. Leur intérêt est sans doute plus de montrer comment il est possible d'ouvrir des voies, et comment dans des contextes déterminés elles l'ont été. Il faudra toujours réadapter ces propositions au nouveau contexte dans lequel des propositions similaires vont s'insérer.

À l'école, au niveau élémentaire, certains instituteurs ou musiciens intervenants en milieu scolaire ne sont pas autant liés à un programme ou un résultat correspondant à une attente spécifique des parents<sup>122</sup>. Ils ont ainsi une certaine latitude pour proposer des activités faisant preuve d'une indéniable ouverture à l'expression personnelle et au développement de la créativité. Dans ces situations-là peuvent apparaître des propositions de travail musical à partir de graphies musicales<sup>123</sup>. Nous ne cherchons pas à évaluer ici le travail qui se fait concrètement dans les classes. Constatons seulement que la graphie musicale y sert souvent comme

---

<sup>122</sup> L'apprentissage de la musique est souvent associé exclusivement à l'apprentissage d'un instrument et à savoir lire la musique, avec au mieux un travail sur l'écoute. Créativité et expression personnelle sont la plupart du temps laissées pour compte.

<sup>123</sup> Voir par exemple la publication *50 activités d'éducation musicale à l'école élémentaire* de François Gruwé-Court, Roland Leclère et Jean-Jacques Triby, publié par Marc Blanchet - CRDP Midi-Pyrénées (2004)

outil pour structurer un discours musical, comme une pré-écriture simplifiée de la notation qui n'est pas encore apprise, un code passant par une oralité totale, avec le danger qu'elle devienne alors un esclavage de l'œil, puisque celui-ci doit en suivre la totalité des contours. Beaucoup de ces propositions restent très procédurales, le graphisme étant un support d'aide-mémoire pour des actions à accomplir déterminées au préalable et inscrites sur un axe horizontal de temporalité.

Nous n'avons pas rencontré à ce jour d'ouvrage spécifique qui propose des pistes de travail en groupe, ou seul, pour des partitions graphiques non-procédurales. Certains compositeurs parlent de leurs œuvres<sup>124</sup> et de chemins possibles de travail dans des articles, des vidéos ou des extraits de livres. Dans ce sens, le *Treatise Handbook* de C. Cardew est sans doute l'écrit le plus important. D'autres compositeurs, comme Murray Schafer, proposent des situations de créativité musicale<sup>125</sup> en groupe faisant intervenir des graphiques<sup>126</sup>. Mais la plupart des autres exemples sont centrés sur une partition spécifique et la préoccupation de leurs auteurs est en grande partie de justifier leur choix de ce type de partition.

#### 4.5.1 Les méthodologies déjà existantes

Les propositions existantes axent leur orientation soit sur des instructions de routines très générales, individuelles ou collectives, celles que dans ce dernier cas nous appelons protocoles, soit sur des instructions comportementales qui permettent une réaction dans l'instant. En voici plusieurs tirées de quelques ouvrages qui intègrent la graphie musicale comme un élément important de la démarche:

- John Stevens, *Search and Reflect*.

John Stevens propose des pièces - exercices – activités – *mediums* (elles peuvent être selon lui tout cela à la fois) dont nous donnons quelques exemples à

---

<sup>124</sup> Voir à ce titre Costin Mioreanu, *Fuite et conquête du champ musical*, (1995), à propos de sa partition graphique *Dans la nuit des temps*, p.131-133.

<sup>125</sup> Voir ses livres tels: *HearSing, 75 exercises in Listening and Creating Music*, Arcana Ed., 2005.

<sup>126</sup> Murray Schafer a lui-même écrit nombre de partitions graphiques, telle *Divan / Shams / Tabriz*, pour orchestre, sept chanteurs et sons électroniques.



suivre afin de comprendre en quoi ce sont des activités dont l'objectif, tout en étant défini, n'impose pas une forme musicale fermée ; l'exercice peut être « bien » ou « mal » réalisé, mais l'erreur n'a pas de connotation négative : elle peut être au contraire une chance au développement musical, même s'il peut être nécessaire de procéder à un réajustement. Par ces processus pratiques, c'est encore une fois avant tout le comportement physique et *social* qui est recherché, le résultat sonore n'étant que la conséquence de celui-ci.

*Search and Reflect* : c'est également le titre donné à une des pièces proposées par John Stevens. Il entend par « rechercher » (Search) le fait d'écouter et d'identifier tous les éléments de l'environnement. Par « refléter » (Reflect), il veut signifier la tentative de reproduire de la manière la plus proche possible les figures sonores identifiées. Le but du jeu n'est pas tant celui de produire et reproduire un type de son spécifié au préalable (un « click », défini dans une autre pièce comme un son le plus bref possible) que de développer une capacité à réagir à l'imprévu ; les diverses étapes de progression de « l'exercice » permettent de considérer l'accident de celui qui a précédé comme une opportunité donnée de réaction de la manière la plus appropriée possible. Il y a un système mis en place qui permet une anticipation ; pourtant, c'est quand les événements arrivent de manière inattendue que l'intérêt de l'activité se ravive.

*Scribble* : méthode pour maintenir un équilibre entre avoir une écoute réceptive et avoir une liberté créative. Il s'agit d'être capable d'identifier tous les sons du groupe qui nous entoure alors qu'on est en train de jouer. Ça serait l'équivalent du griffonnage sur un papier alors qu'on est en conversation au téléphone. L'idée est d'agiter les doigts rapidement en jouant, sans avoir conscience des positions de doigtés que l'on joue, tout en maintenant sa concentration auditive sur l'environnement externe. Il peut même y avoir des « motifs de griffonnage ». *Face to Face* ou *Triangle* sont des variantes d'utilisation de cette matière sonore, sauf que l'effectif plus réduit obligera à davantage de concentration sur les variations dynamiques en fonction de la tessiture. Pour maintenir cette concentration, il est recommandé de focaliser son écoute non sur les sources sonores, mais sur un point dans l'espace qui soit le centre de gravité acoustique des diverses sources. Petit à

petit, il peut y avoir, de la part des participants, plus d'initiative consciente de ce qu'ils émettent, mais il est recommandé avant tout de « laisser les mains faire ».

*Free Space* : l'idée de cette pièce est d'établir un silence absolu du groupe, puis, une fois atteint, interagir avec les sons externes de telle manière qu'ils restent toujours audibles, qu'il y ait équilibre entre les sons émis par le groupe et les sons environnementaux.

*Silence* : la consigne ici consiste à ce qu'il n'y ait qu'un seul participant à la fois qui joue, et uniquement lorsqu'il y a eu un silence. Si deux joueurs commencent en même temps, ils doivent s'arrêter.

Bien d'autres propositions sont faites dans ce manuel dont le but premier est que, en stimulant des actions pratiques et en donnant les informations pour le faire, les participants acquièrent eux aussi des expériences de ces situations, et qu'ils finissent par connaître ces informations qu'ils peuvent ainsi mettre en commun dans leur pratique collective.

- Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*.

Dans son chapitre intitulé *Towards an Ethic of Improvisation*, Cardew écrit une section donnant les « vertus qu'un musicien peut développer », estimant que « la préparation remplace les répétitions, et [qu']une certaine discipline morale constitue une partie essentielle de cette préparation » (Cardew, 1963, p. xvii). Il développe cette discipline morale en sept points:

- la simplicité : lorsque tout devient simple, c'est le lieu où l'on désire être ;
- l'intégrité : la différence entre faire le son et être le son ;
- l'altruisme : ne pas se soucier de soi au-delà de ce qui est nécessaire pour avoir un mode de vie qui permet de rester équilibré ;
- l'abstention : accepter non seulement les faiblesses des autres, mais aussi les siennes ;
- l'état de préparation [...] à toute éventualité, l'éveil ;
- l'identification à la nature : « se laisser porter par la vie »<sup>127</sup>;

---

<sup>127</sup> Traduction de: « Drifting through life ». Mais Cardew ici utilise cette idée pour la refuser immédiatement au profit de la formule « to lead your life » ou « conduire votre vie ».

- l'acceptation de la mort : d'un certain point de vue, l'improvisation est le mode d'activité musicale le plus haut pour être basé sur l'acceptation de sa fragilité fatale : une fois émis, les sons disparaissent, ils sont morts.

Dans les notes de travail de *Treatise*, il donne également un certain nombre d'indications.

- Steve Lacy, *Findings (my experience with the soprano saxophone)*.

Même si son titre et son contenu orientent vers un instrument spécifique (le saxophone soprano), et que Steve Lacy vient du jazz, ce livre n'a pas grand-chose à voir avec une méthode de saxophone soprano jazz. La diversité des propositions de jeux, les commentaires, les explications, les exercices, les analyses, les histoires racontées, les articles sont autant d'indications de comportements à tenir ou de routines à construire pour soi-même ou en groupe. Tout ne peut pas s'adapter à n'importe quelle situation ou instrument, mais toute situation ou tout instrumentiste peut trouver dans cet ouvrage quelque chose qui le concernera sur le plan du développement de sa créativité. Par exemple, une routine pourrait être le travail qu'il propose de faire sur la sonorité qui consiste juste en une série de mots indiquant des types de sonorités (qui n'ont rien à voir avec des sonorités spécifiquement instrumentales).

- Derek Bailey, *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*.

Bailey consacre deux pages de cet ouvrage (1999, p.120-121) à une réflexion sur le travail préparatoire pour l'improvisation. Il commence pourtant par relever quelques commentaires qui vont dans le sens qu'il n'y aurait pas de préparation spéciale pour l'improvisation et qu'il serait logique de ne pas organiser des répétitions pour l'improvisation en groupe. Mais il propose, pour le travail d'improvisation individuel, trois catégories : tout d'abord la technique de base qui consiste, selon lui, en exercices valables pour n'importe quelle musique : une routine quotidienne qui lui procure une satisfaction certaine. Ensuite il parle d'exercices « spécialement conçus pour la nouvelle musique », sans en préciser le contenu, et dont nous soupçonnons qu'il s'agit d'exercices avec des échelles peu usitées ou irrégulières et des techniques instrumentales particulières. Pour finir vient ce qu'il appelle *woodshedding* que nous

comprenons comme étant une improvisation au cours de laquelle on s'arrêterait pour reprendre techniquement ce qui aurait failli, en tentant toutefois de ne pas perdre complètement le cours de sa pensée ; de la même manière que l'on entrepose de bûches de bois, l'exercice consisterait dans le fait de garder des *tronçons* d'improvisation pour pouvoir en ressortir des morceaux au cours d'une séquence d'improvisation. Il n'érige pas cette façon de faire en vérité absolue de travail et conçoit parfaitement qu'on puisse ne trouver aucun intérêt à cette manière de procéder. Toutefois, il estime que le meilleur travail de préparation pour jouer dans un orchestre est de jouer seul, « sans loyauté envers un groupe déterminé [...], sans être esclave d'un style ou d'une esthétique » (Bailey, 1999, p.122).

- Roger Dean, *creative improvisation (jazz, contemporary music and beyond: how to develop techniques of improvisation for any musical context)*

Le sous-titre et les intitulés des chapitres nous ont attiré et poussé à nous arrêter quelque peu sur ce livre qui propose une pratique de l'improvisation « quel que soit le contexte musical ». Dans cet ouvrage, Roger Dean propose un travail systématique de transformations des divers éléments musicaux qui peuvent se faire instantanément. C'est, à première vue, une manière d'aborder l'improvisation qui n'est finalement pas tellement différente des processus de transformation que l'on trouve dans la composition, sauf qu'ils seraient canalisés et limités à ceux que la perception instantanée et les capacités mnémoniques à court terme permettent de faire. Le pari est que l'entraînement et le travail de gymnastique intellectuelle permettront de développer ses capacités et d'accéder ainsi à des possibilités que le musicien improvisateur n'aurait pas eu sans cet entraînement.

Dans le premier chapitre de la première section, il traite des transformations des motifs mélodiques qui consistent essentiellement en transformations de transpositions, imitations (contraire, rétrograde et rétrograde-contraire), l'expansion et la contraction rythmique, l'improvisation sur des séries dodécaphoniques, etc. Beaucoup d'exercices sont suggérés pour permettre de développer une gymnastique pratique et dont le but n'est pas la précision absolue ; un exercice de transposition, par exemple, n'exigera pas que les intervalles soient strictement tous respectés, mais

demandera de suivre la courbe générale de la mélodie. Le deuxième chapitre tourne autour des harmonies de base utilisées dans le jazz. Le troisième, sur le rythme, aborde des considérations qui ne diffèrent que peu de celles qui sont en vigueur dans le solfège actuel. Le quatrième chapitre, qui traite du timbre et de la notion de texture, ne se détache pas de la pensée paramétrique rencontrée tout au long du début de cet ouvrage. Le chapitre cinq ne déroge pas à la règle puisqu'il s'agit de combiner les différentes transformations paramétriques ensemble.

Lorsqu'il traite des interactions avec d'autres musiciens improvisateurs dans la deuxième section, la première situation exposée est celle du soliste accompagné par le groupe. Il considère qu'il serait préférable de travailler avec l'enregistrement fourni qui permettra de travailler cet aspect du soliste plus longtemps que si l'on doit rendre la pareille à d'éventuels amis qui désireraient à leur tour être solistes en se détachant du groupe. Il propose encore beaucoup de situations pour jouer en s'intégrant à un groupe (préenregistré), et pour lesquelles l'évaluation de la tâche à accomplir est guidée principalement par une auto-appréciation très subjective.

La troisième section concerne l'improvisation dans des contextes pré-arrangés ou contrôlés. Après avoir traité des improvisations dirigées ou pré-structurées, c'est dans cette section que se trouvent les partitions graphiques et les textes destinés à stimuler l'improvisation. Sur l'exemple de *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen, Dean questionne quantités de possibilités d'interprétation sémantique du texte et les conclusions pratiques qu'un interprète pourrait en tirer. Il fait de même pour deux partitions graphiques qu'il propose. Il annonce la partition graphique comme étant « une notation pour la musique dans laquelle une *nécessaire* relation entre des symboles sur la partition et des sons musicaux est extrêmement imprécise, et ouverte à des décisions arbitraires à *chaque* exécution » (Dean, 1989, p.75)<sup>128</sup>. Il s'agirait « d'interpréter les lignes » en suggérant sous forme de questionnement que les lignes du haut puissent être les aigus, et celles du bas, les graves. Dans la section suivante, il interroge longuement la position douteuse du compositeur ayant produit une telle partition.

---

<sup>128</sup> Traduction approximative de la citation: "A graphic score is a notation for music in which the *necessary* relationship between symbols on the score and the musical sounds is extremely imprecise and open to arbitrary decision at each *performance*".

La quatrième et dernière section achève l'ouvrage par des considérations sur les « sons spécifiques » de la musique du vingtième siècle et, finalement, l'improvisation dans un environnement jazz. On aura compris que c'est cette esthétique du jazz qui constituait l'objectif de l'ouvrage.

- Guy Reibel, *Jeux Vocaux*

On trouve beaucoup de graphiques et de références à des photos dans les *Jeux Vocaux* de Guy Reibel, mais qui, là encore, permettent avant tout de schématiser une production sonore déjà décrite par ailleurs de façon verbale. Le livre propose des jeux tout à fait concrets, avec des instructions claires et précises sur ce qui doit être fait par les participants, avec éventuellement une description de la matière sonore à obtenir. Si ces jeux développent sans aucun conteste l'écoute de sa propre production au sein d'un groupe et une conscience collective, il est plus difficile d'évaluer la part réelle d'autonomie acquise par les participants.

- John Paynter, *Sound and Structure*

Ce livre propose, comme son nom l'indique, quantités de *devoirs*<sup>129</sup> (on pourrait plutôt dire des *tâches*) permettant de structurer des discours musicaux dont certains ont un visuel (photo, schéma, graphie) comme point d'origine. Pour un certain nombre de ces tâches, il s'agit, sur la base de ces images éventuellement concrètes (un volcan, des strates géologiques, une pyramide, etc.), de prendre le modèle de formation, de construction ou de structuration de ce qu'elles représentent et d'établir une structure musicale dont les mécanismes seraient similaires. Il propose également une autre tâche, celle-ci faite à partir de la silhouette d'un paysage citadin tracée en une ligne sur une feuille de papier. Son idée est de transposer directement cette ligne en une ligne mélodique avec toutes ses caractéristiques de notes, dynamiques, attributions d'instruments, l'axe du temps étant l'axe horizontal, l'axe des hauteurs l'axe vertical. Même si le point de départ est tout à fait graphique et que le procédé est entièrement subjectif, il n'empêche que le processus ainsi exécuté conduira au bout du compte à la

---

<sup>129</sup> Le terme employé par J. Paynter est *assignments*.

recréation d'une partition en notation standard, tout à fait procédurale ; on se retrouvera donc bien loin de nos préoccupations.

Il existe d'autres ouvrages qui font intervenir d'une manière ou d'une autre la graphie musicale. Ils sont en cela autant de sources d'inspiration et des guides précieux pour l'interprète ou le pédagogue. Nous n'en citerons ici que quelques-uns, mais bien entendu, nous n'avons pas prétendu ici à établir une liste exhaustive.

- Les ouvrages de Murray Schafer sont nombreux et pleins d'idées concrètes, telles *The Composer in the Classroom* (1965), *A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking* (1992), *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* (1969), *The Rhinoceros in the Classroom* (1979).
- Vinko Globokar propose un ensemble de directions pour un travail d'improvisation, *Individum Collectivum*, 1979. Cet ensemble de propositions n'est pas officiellement édité, et Globokar accepte sa reproduction libre. Il ne souhaite d'ailleurs pas que son nom soit mentionné lors de concerts qui auraient été créés à partir de ces propositions.
- Il convient de citer à nouveau également des ouvrages qui n'ont pas, au départ, de visée méthodologique, mais dont la richesse et l'abondance des propositions graphiques en font des références incontournables : celui de Erhardt Karkoschka, *Das Schriftsbild des Neuen Musik*, (1966) ; *Notations* de John Cage, ainsi que celui de Teresa Sauer, *Notation 21*, ouvrages que nous avons tous déjà mentionnés à plusieurs reprises.
- L'ouvrage de Jacques Siron, *La partition intérieure, jazz, musiques improvisées*, fait un grand nombre de propositions méthodologiques, quelques-unes ayant à voir avec la graphie sonore, même si son orientation principale est surtout liée au jazz, à la manière de ce que nous avons vu à propos de Roger Dean précédemment.

Chacun de ces ouvrages ouvrent des perspectives différentes, tous avec des points d'intérêt essentiels.

#### 4.5.2 Proposition de méthodologie pour l'interprétation des partitions graphiques non-procédurales

Nous voici donc au pied du mur : dans le concret, que fait le groupe devant une partition graphique ? Bien sûr, il ne s'agit pas de prétendre utiliser ces partitions pour prétendre créer un *langage*. Rappelons que même si les *œuvres ouvertes* avaient déjà introduit que le langage est relatif grâce à l'organisation de formes effectivement relatives, faisant appel à des schémas variants, ce que E. Brown a introduit de radicalement différent dans son approche compositionnelle, est qu'il fait appel aux facultés de choix réel de ses interprètes. C'est ce point essentiel que les interprètes de partitions graphiques procédurales ne doivent jamais perdre de vue. Ils sont avant tout invités à être à l'écoute de leurs partenaires et/ou à réagir librement à ce qu'ils entendent. Les interprètes font de ce fait partie d'un processus imprévisible et vécu comme nécessaire.

L'erreur est souvent de vouloir réintroduire une procédure dans quelque chose qui n'est pas procédural. Opérant ainsi, on ne fait que déplacer la proposition initiale. Il ne s'agit pas de tout laisser au hasard, mais plutôt que les choix effectués soient réellement du fait des interprètes, puisés dans des processus ouverts et non préfabriqués.

##### 4.5.2.1 Conditions de sa mise en œuvre

###### a- la collaboration

Elle conditionne le choix de ses partenaires : s'assurer que ceux-ci sont dans un volontariat, un désir de réaliser jusqu'au bout le projet qui sera défini entre les participants, se compromettant à en respecter les règles. Dans l'instant du jeu, l'attitude doit être une attitude éminemment sociable, sans laquelle il n'y a pas de *jouer ensemble* possible : ne pas imposer aux autres, être avec soi-même et avec les autres en même temps, ne pas prendre le pouvoir mais décider sans cesse pour et avec les autres, ne pas se perdre soi-même, s'effacer quand on n'a rien à dire, oser prendre la parole, écouter constamment.



b- Acquérir une expérience commune

Jouer le plus possible ensemble, passer du temps pour se comprendre et partager à travers la parole ou à travers le jeu paraissent des conditions indispensables à la réalisation de partitions graphiques. Les improvisateurs qui se réunissent pour un soir et jouent sans avoir pris le temps, ensemble, d'orienter leur parcours commun autour de la partition graphique, ont toutes les chances de retomber dans des stéréotypes ou de créer une superposition d'individualités, tant géniales soient-elles.

c- Créer un groupe cohérent

Si aucune restriction ne vient empêcher la mise en œuvre d'une partition graphique, comme nous l'avons mentionné, le groupe qui s'apprête à travailler ensemble doit être en mesure de créer et maintenir des liens qui lui permettront de pouvoir s'exprimer en toute confiance, en sachant qu'on sera soutenu tant au niveau musical qu'humain, en sachant également que chacun apporte au groupe des éléments indispensables.

#### 4.5.2.2 Les erreurs à ne pas faire

De la même manière qu'il nous est apparu difficile de donner une définition fermée, il est important que le musicien qui aborde le jeu<sup>130</sup> à partir d'une partition graphique ne la considère pas pour ce qu'elle n'est pas, à savoir :

- Elle n'est pas une partition présentant une *notation*, comme nous l'avons expliqué dans la section 1.4.1.
- Elle n'est pas une indication pour associer directement des formes à des sons. Il n'y a pas de correspondance fixe et univalente entre les signes visuels et les éléments auditifs. On ne peut lui imposer de système d'équivalence. « Il n'y a pas de prescription universelle pour la lecture-traduction d'une graphie

---

<sup>130</sup> Nous utilisons ici volontairement ce mot de manière à marquer, comme nous l'avons défini dans le chapitre 1, en quoi consiste cette activité. Il s'agit du cas d'un jeu dont les règles ne sont pas prédéfinies, mais qu'elles se décident dans l'instant et dans la subjectivité des individus.

musicale contemporaine. Elle n'est pas un système digital de *signes* et comme telle elle ne permet aucune décodification<sup>131</sup> » (Stoianova, 1973, p. 110).

- Un guide mystérieux auquel il faudrait se soumettre ou pour lequel, au contraire, il n'y aurait *rien* à comprendre.
- Elle n'est pas la représentation cachée de quelque objet, animal, personne ou rhétorique à laquelle il suffirait de donner vie par l'imitation des sons qui lui sont habituellement associés : une mélodie douce pour une femme, un rythme de galop pour un cheval, le bruit du crépitement du feu pour les flammes, etc. On risquerait de ne s'en tenir qu'à une production de pléonasmes, une idée un peu lourde parce qu'elle se ferme sur elle-même. Comme nous l'avons mentionné, l'artistique n'est pas une communication, ne donne pas d'information. Si le stimulant visuel est concret, mieux vaut entrer dans une synergie avec le sonore en le présentant comme différent plutôt que de présenter deux fois un sens univoque. Il y a également le risque de la réification ou de créer ainsi un artefact.

Par contre, elle est :

- une invitation à l'action et à la réaction.
- un stimulateur d'idées : de la même manière que l'analyse d'une pièce de musique écrite en notation standard ne nous dicte pas comment doit se jouer une œuvre de musique, mais permet une discrimination consciente de ses éléments constitutifs par l'observation qui stimule à sa façon l'imagination de son interprète, l'observation d'une partition graphique permet individuellement d'enrichir son propre langage musical.
- Une représentation inspirée de la morphologie de la musique. C'est ce que Miereanu exprime à propos de la *Textkomposition* et que nous pouvons associer de la même manière aux graphies sonores :

---

<sup>131</sup> « La dichotomie digital-analogique devient théoriquement inacceptable pour l'étude de la graphie musicale et sa mise en évidence sonore. L'opposition binaire discontinu-continu, digital-analogique n'est qu'un axe qui fonctionne comme continuum des « valeurs intermédiaires », des passages graduels dans n'importe quel énoncé musicale [...]. En plus cette opposition ne suffit aucunement pour l'analyse d'une matière signifiante. Veron propose 4 dimensions : discontinuité-continuité, arbitraire – non-arbitraire, similarité – non-similarité, substitution-contiguïté » (voir note de Stoianova, 1973, p. 110).

La « Textkomposition » véhicule une certaine syntaxe elliptique ou en éclosion qui ne repose plus sur une morphologie de la nature musicale (qui est une morphologie textuelle, graphique ou kinégraphique). À la micromorphologie détaillée qui était l'apanage du sérialisme intégral, on a substitué une morphologie extérieure à la musique, que nous approchons, non pas par une voie « techno-quantitativiste », mais plutôt par une voie « *inspirée*, celle de l'intuition, de la prémonition, du rêve, du symbolique, d'une logique non-linéaire. Cette morphologie est avant tout un mécanisme associatif et d'équivalence qui nous permet de définir la « Textkomposition » en tant que domaine complexe, syncrétique, situé aux frontières de la musique, de la poétique, du geste, de la graphie. » (Miereanu, 1973, p.59).

Les partitions graphiques, tout comme les *Textkomposition*, sont des formes d'écritures qui soulignent particulièrement l'importance du *moment présent*. Leur interprétation ne se veut pas une discipline restrictive. Tous les moyens sont valables, à condition qu'ils soient convergents, et qu'ils puissent contribuer à configurer un « discours multiple <sup>132</sup> », à la fois synthétique et syncrétique. Paraphrasons Costin Miereanu en affirmant que ce qui compte avant tout dans cette prise de position qu'est la partition graphique, c'est la démarche en elle-même, ce que l'on peut qualifier de *geste*. Ce que l'on peut extraire de l'expression qu'est la partition graphique, est une modalité plurielle, une sorte de tableau à plusieurs entrées dont les incidences s'appliqueraient à plusieurs types de matériaux pourtant indissociables.

En d'autres termes, un « photomontage » ou un « kinémontage » réunissant de vieilles photos de famille (auto citations), des flashes (citations), et des photos d'actualités (production directe) avec des commentaires à la fois réflexifs et analytiques » (Miereanu, 1973, p.59).

Interpréter une partition graphique demande la même attitude que celui qui lit des hiéroglyphes : la conviction que ce n'est que par la persévérance que des éléments présentés prendront sens, qu'ils sont la source et l'aboutissement d'une présence, qu'on n'en aura jamais fini de tout déchiffrer. Ils invitent à une grande modestie puisque l'on ne peut jamais affirmer définitivement une seule direction de lecture.

---

<sup>132</sup> Discours revêt le sens de « case » ou « espace intertextuel », cf. Ph. Sollers, « programme » in *l'écriture et l'expérience des limites*, seuil, Coll. Points, Paris, 1968, p. 8-13

Cette recherche du sens de la démarche se fait, selon Miereanu, par l'imitation de modèles de fonctionnement de la Nature, ce qu'il appelle des « archétypes »<sup>133</sup>. C'est ce qui l'amène à dire que « cet acte n'est pas dénué de sens puisqu'il y a imitation de gestes archétypaux à différents niveaux, et qu'ainsi la gestuelle (démarche) de cette œuvre trace un fragment d'Histoire Monumentale » (Miereanu, 1973, p.60). Si cette idée a très certainement une part très importante de fondement, il serait sans doute erroné de la part des interprètes de ne pas placer avant tout la communication verbale et la communication entre eux comme la fonction première de l'acte compositionnel. La partition graphique n'est pas la composition. C'est bien le « processus de recherche, de formuler et changer les objectifs, de formuler des critères d'évaluation et le travail de tous ces détails qui constitue la composition en groupe »<sup>134</sup>(Karkoshka, 1971).

#### 4.5.2.3 Comment mettre en œuvre concrètement un processus d'interprétation.

Dans toute la section qui va suivre nous proposons de détailler les étapes pour la mise en place d'un processus pour l'interprétation de partitions graphiques non-procédurales. Même si les différentes étapes semblent suivre un ordre et une progression relativement linéaire, on notera que, dans la réalité, l'ordre de ces étapes peut s'intervertir à bien des occasions, et que ces étapes sont parfaitement perméables les unes aux autres. Plusieurs d'entre elles peuvent avoir des moments simultanés.

Comme nous l'avons dit, ne peuvent se résoudre des problèmes globaux que si tous les participants, au niveau local, collaborent à un processus défini (voir section 4.3), même si son but n'est pas fixé de façon fermée. Par conséquent, les étapes peuvent être les suivantes :

---

<sup>133</sup> « Un objet ou un acte ne devient réel que dans la mesure où il imite ou répète un archétype. La réalité s'acquiert exclusivement par répétition ou par participation ; tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est « dénué de sens ». Mircea Eliade, *le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, Paris, 1949, p.63-67.

<sup>134</sup> Traduction libre de: "The process of finding, of formulating and changing the goals, of formulating evaluation criteria, the working out of such details is group composition."

- a- La première étape consiste bien évidemment à réunir le groupe et créer les circonstances qui permettent une communication saine et équilibrée entre ses membres, comme nous l'avons mentionné précédemment.
- b- Questionner le graphisme. Cette étape peut se diviser en quatre temps. Premièrement, regarder la partition chacun pour soi. Avant toute analyse faisant appel à des mécanismes conscients (voir section 3.2), il convient de se concentrer et de s'imprégner de la première impression, de la découverte. Sans tomber dans l'ingénuité ou une naïveté excessive, il s'agit en quelque sorte de s'attacher à retrouver un regard d'enfant : celui de l'émerveillement, celui qui s'attache à quelque chose que l'adulte ne remarque même plus parce qu'il l'a trop vu, celui qui passe sans transition d'un détail infime à la vue d'ensemble sans chercher de cause à effet, celui qui est capable de concentrer toute son attention sur un objet, comme si c'était sa raison de vivre, puis l'abandonne subitement. Et pourtant, il ne l'oublie pas : cet objet lui a permis de se construire.

Deuxièmement, vient une période de méditation, divagation, laisser-aller, peu importe l'appellation. Au-delà des premières impressions, un regard soutenu et prolongé fait souvent apparaître bien des pensées, émotions ou sensations qui n'apparaissent pas au premier coup d'œil, comme si elles *révélaient* des aspects cachés de l'image.

Une prise de conscience d'éléments structurels ou formels, leur analyse détaillée peut permettre de mettre en relation certains champs de perception qui, autrement, auraient paru complètement dissociés.

Troisièmement, questionner ses expériences antérieures relativement à d'autres images, ses connaissances iconographiques, pour les mettre en relation avec l'image présente. Ceci peut être déterminant dans la manière d'aborder la perception et la compréhension d'une partition graphique.

Quatrièmement, verbaliser tous les aspects précédemment cités : décrire, commenter, savoir exprimer ses propres émotions, sensations, impressions. Ne pas avoir peur de dire des choses inutiles ou insensées. Il ne s'agit pas encore ici, de reconstruire un imaginaire personnel, ni même de faire dire à l'image des narratives qui iraient au-delà de ce qu'elle contiendrait

éventuellement déjà. Dans un premier temps, nous recommandons de ne pas fabuler sur l'image, de rester au plus proche de ses éléments donnés et objectifs.

- c- On peut commencer à imaginer et verbaliser un certain nombre de processus musicaux : ceux-ci peuvent procéder par analogie, par association d'idée, par opposition, par contrastes, etc.... Faire des propositions de formes musicales, de dispositifs sonores ou instrumentaux, de processus de construction sonore, des associations avec des références stylistiques ou esthétiques, des propositions d'orientations d'attitudes de jeux, d'attitudes corporelles, d'attitudes sociales. On peut aussi faire des propositions pour limiter le champ de possibilités de jeux, donner des instructions sur les paramètres à conserver uniquement, ou ceux à éliminer. Il s'agit que les participants échangent sur tous les éléments qui les touchent ou leur viendront à l'esprit.
- d- Vient la période de jeux proprement dite : c'est le moment où se cristallisent dans l'instant toutes les idées accumulées précédemment. Il faut avoir une idée et aller d'idée en idée, se laisser porter par des artefacts<sup>135</sup>. Dans cette période, la partition graphique doit être, d'une certaine manière, oubliée : la contrainte d'une *lecture* occuperait sans doute trop l'esprit, et bloquerait probablement plus le jeu musical qu'elle ne le libérerait. Il est vivement conseillé d'avoir une oreille extérieure qui sache réagir à ce qui est produit à cet instant. Cette oreille peut être un enregistrement qui servira de miroir. Une écoute différée pourra donner lieu à des commentaires et des réactions qui seront, à chaque fois, l'occasion d'échanges et de découverte de la globalité de la production. Avec l'expérience, on comprend chaque fois mieux que la perception que l'on a lorsqu'on est en train de jouer n'est pas, loin s'en faut, celle qu'ont les auditeurs ou les autres participants. Il ne faut donc pas juger négativement ce que l'on est en train de jouer, ne pas considérer comme des *erreurs* les moments où l'on n'a pas réussi à faire ce que l'on pensait faire. Rien ne se passe jamais comme on le souhaiterait et il faut sans cesse intégrer ce que l'on

---

<sup>135</sup> *Artefact* est ici employé dans sa définition de « structure ou phénomène d'origine artificielle ou accidentelle qui altère une expérience ou un examen portant sur un phénomène naturel » (définition du Larousse en ligne <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artefact/5512>).

considère comme une faute à une attitude/réaction qui permette au contraire de rebondir vers l'inattendu, l'imprévu. On doit fonctionner avec la totale confiance que le sens de ce que l'on joue apparaîtra de lui-même, par la sincérité de notre pensée. Comme le dit Deleuze : « penser c'est signifier. [...] Le sens n'est jamais principe ou origine, il est le produit. Il n'est pas à découvrir, à restaurer ni à réemployer, il est à produire par de nouvelles machineries » (Deleuze, 1987).

Dans le cadre de ce travail, il nous paraît difficile de rentrer plus dans le détail de propositions concrètes d'idées. Comme on le voit, donner une méthodologie procédurale ne peut avoir lieu d'être lorsque l'on travaille avec des partitions graphiques. C'est un matériel si ouvert que toute systématisation de sa pratique dans une direction unique irait déjà à l'encontre de sa nature. Par contre, cela ne signifie pas que, dans le contexte précis d'une pratique déterminée, avec des interprètes déterminés, la possibilité d'une orientation ou d'un accompagnement dans le processus de création ne soit possible. C'est ce qui rend difficile la crédibilité de cette démarche à bien des niveaux institutionnels. Il faut accepter les chemins de traverse, les détours et les raccourcis, mais pourtant être discipliné, suivre un cap, mais aussi savoir sortir de sa propre discipline dès qu'elle nous enferme ; Il y a besoin d'une grande autonomie, d'une indépendance vis-à-vis des diverses autorités, mais aussi accepter tout des autres, tout leur donner, ne rien garder pour soi, être toujours soi-même, ne pas se laisser envahir ou écraser. Prendre sa place dans le groupe, mais savoir l'abandonner au bénéfice d'un autre. Reprendre sa place.

Plus que de s'attacher à créer une méthode trop descriptive des objectifs et moyens d'y parvenir, qui serait par-là trop directive, et ne permettrait pas, quoiqu'il en soit, de rendre compte de la multiplicité des parcours possibles, il faut avant tout créer les espaces physiques, matériels et de temps, qui puissent permettre à ces activités créatrices de s'épanouir et d'être stimulées, accompagnées et orientées.

## Conclusion

Dans cette thèse nous avons examiné quelles sont les ouvertures qui ont été offertes au musicien-interprète, par l'avènement des partitions graphiques non-procédurales, à partir des années 1950. Ces graphies sonores ont bouleversé les rapports à la notation musicale. Nous avons examiné les diverses formes d'écriture de la musique du point de vue des fonctions qu'elles occupent. Avec Nelson Goodman, nous avons établi en quoi les partitions graphiques ne peuvent être considérées comme des formes notationnelles. Lire une partition graphique ne consisterait donc pas à une transformation directe des signes graphiques d'un objet visuel en musique constituée d'objets sonores, mais en une invitation pour l'interprète à développer une action créatrice par la maîtrise dans l'instant de ses sonorités, des timbres infinis de son instrument et de son corps. Les partitions graphiques non-procédurales sont en cela proche des « Textkomposition » pour être des musiques intuitives qui ne définissent pas une suite de sons à produire, une procédure d'exécution, mais invitent l'interprète à élaborer des processus dont le résultat ne sera concrètement déterminé que par celui-ci.

La compréhension du contexte historique de l'après-guerre, les concepts introduits par la philosophie postmoderne, le développement des techniques électroacoustiques, les réalisations d'artistes plastiques comme Alexandre Calder ou Jackson Pollock, sont autant d'éléments qui peuvent expliquer les motivations des compositeurs à rechercher une manière moins autoritaire et moins directive de communiquer leur art et leur pensée, tout en étant plus proche de la représentation qu'ils se faisaient de la matière sonore. L'analyse de pièces comme celles d'Earle Brown ou de Cornelius Cardew permet de dégager diverses méthodes d'interprétation de la graphie musicale. Mais la correspondance entre le domaine visuel et le domaine sonore produit bien des confusions car il n'y a ni équivalence, ni traduction d'un domaine à l'autre. Les champs d'intérêts d'artistes comme Kandinsky, Klee, Boulez ou Cage, ont souvent passé la frontière de l'un à l'autre, mais chacun



d'eux maintenait à sa manière une certaine forme de domination sur l'acte créateur, sans laisser à l'interprète d'initiatives décisives sur la production musicale.

Nous avons senti la nécessité, au cours de ce travail, de réfléchir sur ce qui nous est apparu comme étant l'impossibilité d'une correspondance directe et univoque entre des figures graphiques et des sons. Même des éléments comme ceux de la théorie de la *Gestalt* appliqués aux arts graphiques, ne permet pas, selon nous, de définir des procédures qui mettraient en relation le visuel et le sonore sans le devoir de passer par un imaginaire propre. Il n'y aurait finalement pas d'échappatoire objective à l'initiative et à l'acte créatif de la part de l'interprète confronté à une partition graphique.

Afin de pouvoir proposer des orientations méthodologiques destinées à l'interprétation des partitions graphiques, un détour par la compréhension de ce qui passe au niveau de ce qu'on appelle communément l'improvisation. En effet, la situation dans laquelle se trouve l'interprète face à une telle partition se rapproche en bien des points de celle où se trouve un improvisateur qui réagit à son environnement tout en allant chercher ce dont il a besoin dans son expérience, dans sa *gestualité*, pour reprendre le mot abondamment utilisé dans ce contexte par Ivanka Stoianova. C'est ainsi que nous avons pu proposer quelques pistes d'orientation méthodologique propres à l'interprétation des partitions graphiques non-procédurales.

L'objet de cette thèse n'était pas d'interroger la position du compositeur ni de faire une critique qualitative de la pertinence de l'existence des partitions graphiques en tant que telles. Pourtant, le musicien interprète ne se trouve pas dans la même situation s'il travaille à une improvisation libre ou à partir d'une partition graphique. Notre analyse nous semble avoir démontré que ce qui est joué à base d'une partition graphique impose des contraintes, oriente des matières sonores, des attitudes de jeu, des structures ou des formes musicales, des pensées, des comportements sociaux, qui n'auraient pas vu le jour de la même manière dans un contexte d'improvisation dit *libre*. La partition graphique a, en cela, une conséquence réelle et objective sur la production musicale.

Cependant, la production de partitions graphiques ne permet pas au compositeur de se valoriser comme dans le travail d'écriture traditionnelle. Celui-ci

peut même être amené à complètement disparaître dans ce contexte puisque les interprètes peuvent cacher complètement l'origine de leurs motivations musicales. Ceci explique sans doute, en partie, l'intérêt quelquefois très limité, voire dédaigneux, que le milieu musical occidental, attaché à l'*œuvre*, leur consacre. Afin de restaurer une certaine reconnaissance et la diffusion de leur production graphique, certains compositeurs-artistes se sont spécialisés dans l'orientation/direction de leur interprétation au cours de stages et de préparations de concerts. Pourtant, on peut se demander si cette initiative, aussi louable et nécessaire soit-elle, ne dénature pas à sa base le projet inhérent au dispositif proposé. L'obstacle principal reste que les interprètes dans leur ensemble, et indépendamment des styles musicaux, ne sont pas formés pour avoir les capacités à prendre les initiatives nécessaires à l'exécution de partitions graphiques non-procédurales, alors qu'elles offrent un réel espace de stimulation créative et de liberté musicale. On constate trop souvent que la liberté fait peur. Les musiciens de formation traditionnelle ayant acquis un bagage de hautes compétences techniques, ne sont pas prêts à accepter de se défaire du moule dans lequel ils ont été préparés. Il est assurément difficile de s'ouvrir à des espaces suspectés de vacuité, alors qu'ils ne sont pourtant autres que l'inconnu. Plus les interprètes accepteront de prendre des initiatives créatrices et plus ils diversifieront leurs accès à l'expression artistique, plus les partitions graphiques trouveront leur place dans le paysage des pratiques artistiques. Il y a une urgente nécessité de diffusion et de mise en *jeu* de ce corpus de partitions graphiques. Ceci passe par une nécessité non moins urgente d'ouvrir des espaces physiques et institutionnels pour les accueillir ces pratiques, former les artistes, professeurs et élèves, pour qu'elles ne soient plus un objet de curiosité momentanée, dépassé avant même d'avoir vécu. Elles ont toute leur place dans la formation et la créativité musicale d'aujourd'hui, grâce à toutes les qualités d'ouverture, d'autonomie et de générosité qu'elles provoquent et qui leur sont intrinsèques.



## Bibliographie

- Alden, Jane, *From Neume to Folio: Mediaeval Influences on Earle Brown's Graphic Notation*, Contemporary Music Review, 26: 3, 315 — 332, 2007
- Arbo, Alexandre, *Qu'est-ce qu'un « objet musical » ?* Les cahiers philosophiques de Strasbourg 02/ 2010
- Asia, Daniel, *Reflections on Earle Brown and His Music*, Contemporary Music Review, 26: 3, 311— 313, 2007
- Atelier d'esthétique (l'), *Esthétique et philosophie de l'art – repères historiques et thématiques*, le point philosophique, éditions De Boeck université, 2002
- Bailey, Dereck, *l'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique*, Editions Outre Mesure, 1999
- Bastian, René, *Figurations et notations de l'objet musical*, Cahiers GUTenberg n°32, Lyon, p. 71-90, mai 1999
- Beal, Amy C., *An Interview with Earle Brown*, Contemporary Music Review, 26: 3, 341-356, 2007
- Berkowitz, Aaron L., *the improvising Mind – Cognition and creativity in the musical moment*, Oxford University press, 2010
- Becker, Howard, *Propos sur l'Art*, L'Harmattan, 1999
- Bescond, Albert-Jacques, *Le chant grégorien*, Buchet-Chastel, 1972
- Bonnerave, Jocelyn *Improviser ensemble. De l'interaction à l'écologie sonore*. In *tracés, revue de sciences humaines n°18*, 2010. Communication prononcée à l'université de Rennes II, lors de la journée d'étude « Arts et improvisation collective », le 24 février 2009
- Bosseur, Dominique et Jean-Yves, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Ed. Minerve, 1986
- Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel, intersection musiques/arts plastiques aujourd'hui*, Editions Dis voir, 1992
- Bosseur, Jean-Yves, *Musique et arts plastiques, Interactions au XXe siècle*, Ed. Minerve, 2006
- Bosseur, Jean-Yves, *Musique – Passion d'artistes*, Editions Skira, 1991
- Bouissou, Sylvie, Christian Goubault, Jean-Yves Bosseur, *Histoire de la Notation*, Minerve 2005
- Boulez. Pierre, *Le pays fertile – Paul Klee*, Gallimard, 1989
- Brown, Earle, *On december 1952*, Monologue enregistré par Earle Brown le 27 Novembre 1970, à la demande de Marceau C. Myers, retranscrit par Brian Jones et édité d'abord par Michael Hicks et ensuite par Susan Sollins-Brown, la veuve d'Earle Brown. 2008

- Brown, Earle, *The Notation and Performance of New Music*. Source: The Musical Quarterly, Vol. 72, No. 2, pp. 180-201 Published by: Oxford University Press, 1986
- Cage, John, *Colour and culture*, London, Thomas and Hudson, 1993
- Cage, John, *Notations*, Something Else Press, Inc. (livre incluant des partitions de divers auteurs) 1969
- Canto-Sperber, Monique, *Pourquoi j'ai annulé un meeting pro-palestinien*, Le Monde, 27 janvier 2011
- Cardew, Cornelius, *Treatise Handbook*, Edition Peters, 1971
- Cardew, Cornelius, *Notation : interpretation, etc.*, in *Tempo*, New Series, N°58, pp 21-33, 1961
- Chadabe, Joel, *Electric Sound, The Past and Promise of Electronic Music*, Upper Saddle River, New Jersey, USA: Prentice Hall, 1997
- Canullo, Carla, *POSTMODERNISME*, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 27 août 2013. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/postmodernisme/>
- Charles, Daniel, « *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* », Paris: PUF, 2001
- Charles, Daniel, *La musique et l'écriture*, Musique en Jeu N°13, Paris : Editions du Seuil, novembre 1973
- Chiquet, Adrien (directeur de publication), *TACET – n°1 - Qui est John Cage*, Editions météo, 2011
- Cox, Christoph et Daniel Warner, *Audio Culture - Reading in modern music*, 2004
- Chion M., *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet / Chastel – INA / GRM, 1983
- De Vinci, Leonard, *Traité de la peinture*, in *Traité de la peinture, de léonard de Vinci*, Gault de Siant Germain, édition Sestié, 1820
- Dean, Roger, *Creative improvisation*, Open University press, Roger Dean 1989
- Denizeau, Gérard, *Musique et Arts*, Librairie Honoré Champion, 1995
- Dennis, Brian, *Cardew's 'Treatise' (Mainly the Visual Aspects)*, Tempo, New Series, No.177, Cambridge University Press, Jun., 1991
- Deleuze, Gille, *Différence et répétition*, Paris PUF, 1968
- Deleuze, Gille, *qu'est-ce que l'acte de création*, LA FEMIS et ARTS, 1987  
<http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s>
- Irène Deliège, *la perception de la musique*, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol 2, les savoirs musicaux*, direction Jean Jacques Nattiez., actes Sud 2004
- Denton, David Bryan, Ph.D., *The composition as aesthetic polemic: "december 1952" by Earle Brown*, the University of Iowa, 1992

- Dubinets, Elena, *Between Mobility and Stability: Earle Brown's Compositional Process*, 2007
- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Editions du Seuil, traduction française de 1965
- Erickson, Robert, *Sound Structure in Music*, Berkley: University of California Press, 1975
- Dutilh, Alex (directeur de publication), *Musiques À Prendre*, CENAM, Paris, 1984
- Fornel, Michel de, « intention, plans et actions situées », in P. Ladrière, P. Pharo, L. Quéré ; *La théorie de l'action. Le sujet pratique en débat ?* Paris, CNRS Editions, pp 85-99, 1993
- François, Jean-Charles, *Percussion et musique contemporaine*, Ed. Klincksieck, 1991
- François, Jean-Charles, *Écriture sans représentation, oralité sans entendement, notation illisible, improvisation surdéterminée*, publication en préparation, communiqué gracieusement par l'auteur en 2010.
- François, Jean-Charles, Préface à l'ouvrage d'Etienne Jean Baptiste « *Matrice* » Bèlè, *Les Musiques Bèlè de Martinique : Une référence à un mode social alternatif*, 2011
- François, Jean-Charles, « *Que deviennent les valeurs dans la liaison globalisante entre pratique, recherche et enseignement dans le domaine de la musique ?* », exposé donné lors d'un colloque les 9, 10, 11 octobre 2008, Cdmc, Cité de la musique, sur le thématique MUSIQUE ET GLOBALISATION, Session « Valeurs esthétiques », 2002
- François, Jean-Charles, *Dialogues de surdoués d'entendement (Diable loque, dures dents d'outrés sans rendement) (Gaudrioles en pente douce, susurrées tendrement) (Babioles de saurs dingues d'entourloupe) (Bouledogue pur, sans doute, errements)*, 2005
- François, Jean-Charles, *La question des pratiques musicales au sein des institutions d'enseignement*, 2009
- Frank, Elisabeth, *Jackson Pollock*, Cross River Press, 1983
- Globokar Vinko, *Réflexions sur l'improvisation: le point de vue d'un praticien*, In: *Analyse Musicale*, p.9, 1er trimestre 1989
- Globokar Vinko, *Réagir...*, in *Musique en jeu* n°1, pp.70-77, Editions du Seuil, Novembre 1970
- Gonon, Hélène et Schepens, Eddy, *Dossier documentaire*, Cefedem Rhône-Alpes, Journées d'études 1er et 2 avril 2010
- Goodman, Nelson, *Langages de l'Art, Une approche de la Théorie des Symboles*, Traduction Jacques Moritzot, Ed. Hachette Littérature, 1990
- Gresser, Clemens, *Earle Brown's 'Creative Ambiguity' and Ideas of Co-creatorship in Selected Works*, *Contemporary Music Review*, 26: 3, 377 — 394, 2007
- Gruwé-Court, François, Leclère, Roland et Tribby, Jean-Jacques, *50 activités d'éducation musicale à l'école élémentaire*, publié par Marc Blanchet - CRDP Midi-Pyrénées, 2004
- Guillaume, P., *La psychologie de la forme*, 1937, Paris, Flammarion, 1979

- Gurwitsch, A., *Développement historique de la Gestalt-Psychologie*, Thalès, pp. 167-176, 1935
- Gutkin, David, *Drastique ou plastique ? Les liens avec « Musik und Graphik » de Stockhausen, 1959*, traduction et publication de Jean-Charles François en préparation, 2013
- Harnoncourt, Nikolaus, *Le dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Ed. Gallimard, 1985
- Harnoncourt, Nikolaus, *Le discours musical*, Ed. Gallimard, 1982, traduction 1984
- Helffer, Mireille, *notation musical*, Article de l'Encyclopédie Universalis France S.A., 2011
- Hennion, Antoine, *D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes*, in *Analyse des musiques populaires modernes*, Sorbonne, 20 janvier 1998, actes publiés par Musurgia (Paris), vol. V, n° 2, 1998
- Hennion, Antoine, *Réflexivités, L'activité de l'amateur*, Paris, Centre de sociologie de l'innovation, Ecoles des Mines de Paris/CNRS FRE 2868, 2009
- Kandinsky, Wassily, *Point et ligne sur plan*, (1926 pour la première édition, 1970 pour la traduction française), Ed Gallimard, 1991
- Karkoschka, Erhard, *Aspects of group improvisation*, First printed in German Melos 1, 1971. Translated by Carl Bergstrøm-Nielsen, 1999  
[http://www20.brinkster.com/improarchive/ek\\_aspects.htm](http://www20.brinkster.com/improarchive/ek_aspects.htm)
- Karkoschka Erhardt, *Das Schriftsbild des Neuen Musik*, Celle, Herman Moeck, 1966. traduit sous le titre *Notation in new music : a critical guide to the interpretation*, par Ruth Koenig, Universal Edition, 1972
- Köhler, W., *Psychologie de la forme*, 1929, Paris, Gallimard (collection "idées"), 1964
- Kernfeld, Barry, *The New Grove Dictionary Of Jazz*. London, New York; Macmillan Press Limited, Gorge's Dictionnry of Music Inc. (2 vol.) 1988
- Laborde, Denis, *Improviser dans les règles : de l'improvisation comme une question culturelle*, in *Enseigner la musique*, N°5, Cefedem Rhône-Alpes, Cnsmd de Lyon, 2002
- Lacy, Steve, *Findings, my experience with the soprano saxophone*, ed. Outre mesure, 1994
- Latour, Bruno, *Changer la société, Refaire la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006
- Lanza, Alcides, *Memories of Earle Brown*, Contemporary Music Review, 2007
- Léothaud, Gille, in *les voix du monde - une anthologie des expressions vocales*, Editions Le Chant Du Monde, CNRS/Musée de l'Homme, 1996.
- Léothaud, Gille, *kecak and Sanghyang of Bali*, King Record KICC 5128, 1978
- Levaillant, Denis, *l'improvisation musicale*, Ed. Actes sud, 1996

- Lewis, George, *Teaching Improvised Music: An Ethnographic Memoir*, in *Arcana*, pp 78-109 *Musicians on Music*, ed. John Zorn, New York : Granary Books / Hips Road, 2000
- Longhi, Gilbert, Blandine, Vivien, *Dictionnaire de l'éducation: pour mieux connaître le système éducatif ; [école, collège, lycée, université]*, Ed. Vuibert, 2009
- Massaux, Aurélie, *La perception visuelle, ou l'art de voir*, in *Découverte* n° 341, p54-65, octobre 2006
- Menezes, José, *creative process in free improvisation*, Department of Music, University of Sheffield, 2010
- Michaud, Yves, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, éditions Stock, 2003
- Miereanu, Costin, *Fuite et conquête du champ musical*, ed. Meridiens Klincksieck, 1995
- Miereanu, Costin, *Textkomposition. Voie zéro de l'écriture musicale*, in *Musique en jeu* n°13, Editions du Seuil, novembre 1973
- Nachmanovitch, Stephen, *Free Play – Improvisation in life and Art*, 1990
- Nattiez, Jean Jacques, *Sémiologie et sémiographie musicales*, in *Musique en jeu* n°13, Editions du Seuil, novembre 1973
- Nettl, Bruno with Melinda Russell (edited by...), *In the course of Performance, Studies in the world of musical improvisation*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.
- Nettl, Bruno, *musical improvisation – art, education, and society*, Gabriel Solis, University of Illinois, 2009
- Oliveros, Pauline, *Improvisation in the Sonosphere*, in *Contemporary Music Review*, numéro sur l'improvisation édité par Frances-Marie Uitti, Vol. 25, Nos 5/6, octobre/décembre 2006
- Paynter, John, *sound and structure*, Cambridge University Press, 1992
- Prette, Maria Carla et Giorgis, Alfonso De, *Qu'est-ce que l'art ?*, Ed. Gründ, 2001
- Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, édité en fac-similé par Jacobi, 1722
- Rebelo, Pedro, *Notating the unpredictable*, *Contemporary Music Review*, 29:1, 2010
- Reboul, Olivier, *Les valeurs de l'éducation*, Paris, PUF, 1992, pp.184-186
- Reibel, Guy, *Jeux Musicaux – Volume 1: Jeux Vocaux*, Editions Salabert, 1984
- Sabatier, François, *Miroirs de la musique, la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup>, Tome II*, Editions Fayard, 1998
- Saint Augustin, *De Diversis questionibus 83 (quatre-vingt-trois questions)*, in *Œuvres Complètes de Saint Augustin*, Traduites en français par M. l'abbé Devoille, sous la direction de M. Raulx, Tome V, p. 428-489, L. Guérins & Cie éditeurs, 1867, 388-395
- <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/comecr2/83questions.htm>



- Saint Augustin, *De Vera Religione (De la vrai religion)*, in *Œuvres Complètes de Saint Augustin*, Traduites en français par M. l'abbé Joyeux, Tome III, pp. 547 ss., L. Guérins & Cie éditeurs, 1864, 390
- [http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/vraiereligion/index.htm#\\_Toc15221112](http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/vraiereligion/index.htm#_Toc15221112)
- Saint Augustin, *De Musica (traité de la musique), livre I* in *Œuvres Complètes de Saint Augustin*, Traduites en français par MM. THÉNARD et CITOLEUX, Tome III, pp. 393-490, L. Guérins & Cie éditeurs, 1864, 388
- <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/musique/index.htm>
- Samuel, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen*, ACTE SUD, 1999
- Sauer, Therese, *Notations 21*, Mark Batty Publisher, 2009
- Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1916
- Savouret, Alain, *Enseigner l'improvisation?* Propos recueillis et présentés par Clément Canonne, in *Tracé* n°18, 2010
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Seuil, 1966
- Schepens, Eddy, *L'école de musique reste à inventer, éléments de réflexion pour fonder une épistémologie scolaire de la musique*, DEA de Sciences de l'Education, Université Lumière – Lyon 2, 1997.
- Schepens, Eddy, *Différences d'esthétiques musicales ou différences de pratiques ? Une voie pour renouveler les pratiques pédagogiques en musique* (2012)
- Searle J. B., *La construction de la réalité sociale*, traduit de l'anglais par C. Tiercelin, Paris, Gallimard 1998, (titre original : *The Construction of Social Reality*, New York, Free Press, 1995).
- Seris, Émilie, *Comparaison et différence entre peinture et poésie : Léonard de Vinci et Ange Polotien*, in *Camenea* n°6 – Paris Sorbonne, 2009
- Siron, Jacques, *Dictionnaire des Mots de la Musique*, Paris, Outre Mesure, 2002
- Siron, Jacques, *La partition intérieure, jazz, musiques improvisées*, Editions Outre mesure, 1992
- Stevens, John, *Seach and reflect – a music workshop hanbook*, Rockschool, 1985, 2007
- Stoianova Ivanka, *Geste, texte, musique, graphie...*, in *musique en jeu* n°13, p.105-114, 1973
- Stockhausen, Karlheinz, *...comment passe le temps...*, contrechamps n°9, Edition l'Âge d'Homme, 1988. Article écrit en septembre/octobre 1956, paru pour la première fois sous le titre « ...wie die Zeit vergeht... » in *die Reihe* 3, 1957
- Stockhausen, Karlheinz, *Musique et graphisme*, (1959) in *musique en jeu* n°13, p. 94-104, 1973
- Tilbury, John, *Cornelius Cardew (1936-1981), a life unfinished*, Harlow, Essex : Copula, 2008.
- Thompson, Walter. *The Soundpainting Workbook*. Edition d'auteur, New York, 2006
- Valier, Dora, *L'art abstrait*, Librairie générale Française, 1980

- Walter, Henriette, *le français comme on l'aime*, 2000  
<http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf/francais-aime/Mini-sites/%e9tymologie.htm>
- Warszawski , Jean-Marc, *Le clavecin pour les yeux du père Castel*, 1999  
<http://www.musicologie.org/publire/castel.html>
- Weid, Jean-Noël von der, *Le flux et le fixe*, Librairie Arthème Fayard, 2012
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractacus logico-philosophicus*, 1922, traduction française Edition tel-Gallimard 1993
- Wittgenstein, Ludwig, *Cahier Bleu*, 1933-1934, trad. Goldberg et Sackur, Gallimard, 1996.
- Wolff, Christian, *Revolutionary Noise, Floating Rhythm and Experimental Percussion, Cues, Writings & Conversations*, Berlin, édition MusikTexte, 1998
- Yaffé, John, *An Interview with Composer Earle Brown*, *Contemporary Music Review*, 26: 3, 289— 310, 2007

## Annexe A : Liste de partitions graphiques

Cette liste est non exhaustive et inclut surtout des partitions graphiques que nous considérons comme non procédurales. Cependant, trois recueils (Cage, Karkoshka, Sauer) regroupent nombres de partitions graphiques qui ne sont pas détaillées dans cette annexe, même si d'autres, pourtant incluses dans un de ces livres, sont mentionnées ici pour être particulièrement significatives à notre propos.

Austin, Larry, *Square* (1963)

Brown, Earle, *Folio* (1952/53) and *4 systems* (1954), associated music publishers, inc.

Bussotti, Sylvano, *Rara, Romamor* (dessin d'analyse), from the *Rara Requiem*, 1969

Bussotti, Sylvano, *Sette Fogli "Mobile-Stabile per Chitarre, Canto e Piano"* (dédié à C. Cardew), 1931

Cage, John, *Variation II*, Edition Peters, n°6768, 1961

Cage, John, *Notations*, Something Else Press, Inc. (livre incluant des partitions de divers auteurs) 1969

Cage, John: *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham No.51*, Henmer Press, 1971

Johnson, Tom, *Imaginary Music, No. 65. "Syncopated Texture"*

Cardew, Cornelius, *Treatise*, Edition peters n°7560, 1967

Cardew, Cornelius, *Treatise Handbook*, incluant *Bun n°2, Volo solo*, Edition Peters, 1971

Cardew, Cornelius, *Scratch Music*, the MIT Press. Cambridge, Mass

Cardew, Cornelius: *Octet 61*

Childs, Barney, *Operation Flabby Slepp* - Pembroke Music Co. Inc.

Dallapiccola, Luigi, *Concerto fatto per la notte di Natale*, 1956

Donatoni, Franco, *Babai*, 1963

Globokar, Vinko *par une forêt de symboles*, Ricordi, 1986

Globokar, Vinko, *Correspondances* (partie finale)

Feldman, Morton, *Atlantis*

Feldman, Morton, *Intersection*

Feldman, Morton, *...Out of "last pieces"*

Feldman, Morton, *The straights of Magellan*

Feldman, Morton, *The King of Denmark*, 1964

Frith, Fred, *Stone, Brick, Glass, Wood, Wire* (*Graphic Scores 1986 - 96*). Voir album de 1999

Haubenstock-Ramati, Roman, *Decisions*, 1961

Haubenstock-Ramati, Roman, *Alone n°1*, 1974

Holland, John, *5 sonatas for any solo player* 1974

Kagel, Mauricio, *prima vista*, for diapositive and a sound sources, 1962/1964

Kagel, Mauricio, *Die Himmelsmechanik*, 1965

Karkoschka Erhardt, *Das Schriftsbild des Neuen Musik*, Celle, Herman Moeck, 1966.  
traduit sous le titre *Notation in new music : a critical guide to the interpretation*,  
par Ruth Koenig, Universal Edition, 1972.

Knowles, Allison, *Shoestring Song*, 1982

Kosugi, Takehisa, "+ -", 1987

Kupkovic, Ladislav, *Maso Kriza*, Universal Edition 1961-62

Logothesis, Anastesis, *Grafische Notationen*, Ed Modern-München, 1967

Moran, Robert, *Interiors*, edition Peters, pour ensemble de chambre, 2011

Sauer, Therese, *Notations 21*, Mark Batty Publisher, (livre incluant des partitions de  
divers auteurs) 2009

Schnebel, Dieter, *MO-NO. Musik z. Lesen*, 1969

Schäfer, Murray, *Divan I Shams I Tabriz*, for Orchestra, seven singers and electronic  
sounds, 1970

Stockhausen, Karlheinz, *Die zehn wichtigsten Wörter (Weihnachten / Christmas)*, 1991

Surges, Greg, *Fission*, 2009

Tenney, James, *String Complement*, 1964

Udo ,Kasemets, *Trigon*, Ed BMI Canada limited (Ontario)

Walshe, Jennifer, *exercise*

Walshe, Jennifer, *your name here*

Wolf, Kristian, *For 1,2, or 3 people*

Wolf, Kristian, *changing the system*

Wolf, Kristian, *Edges*

Wolf, Kristian, *Burdocks*

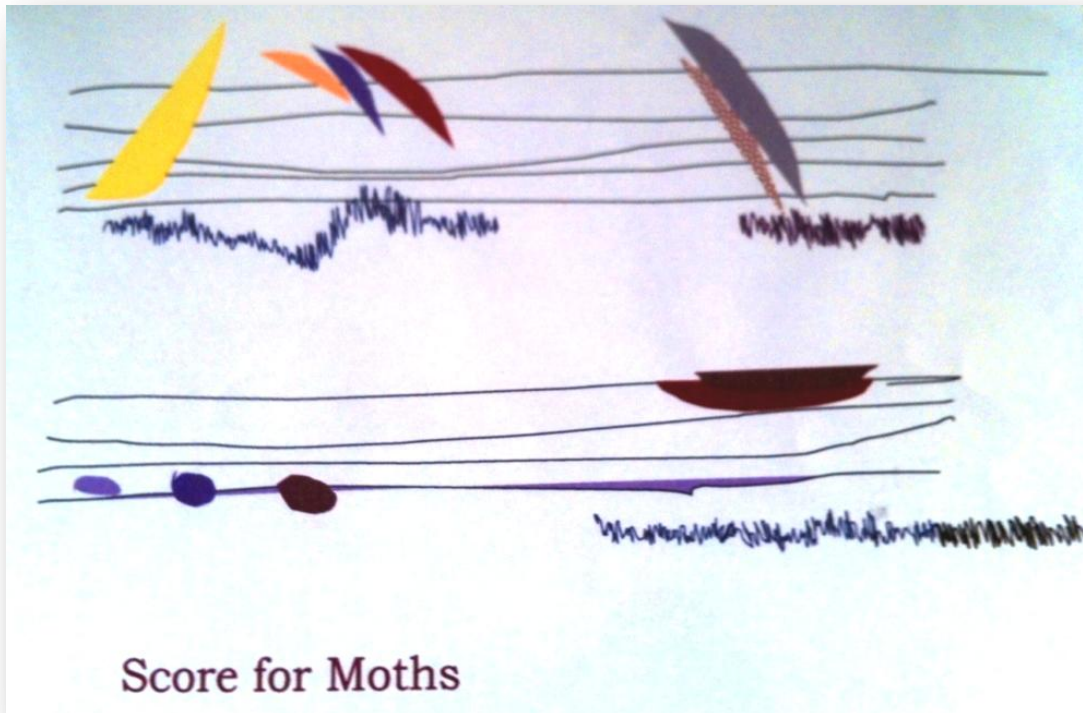
Wolf, Kristian, *pairs*

Wollschleger, Scott, *Digital sensation n°1*, 2007

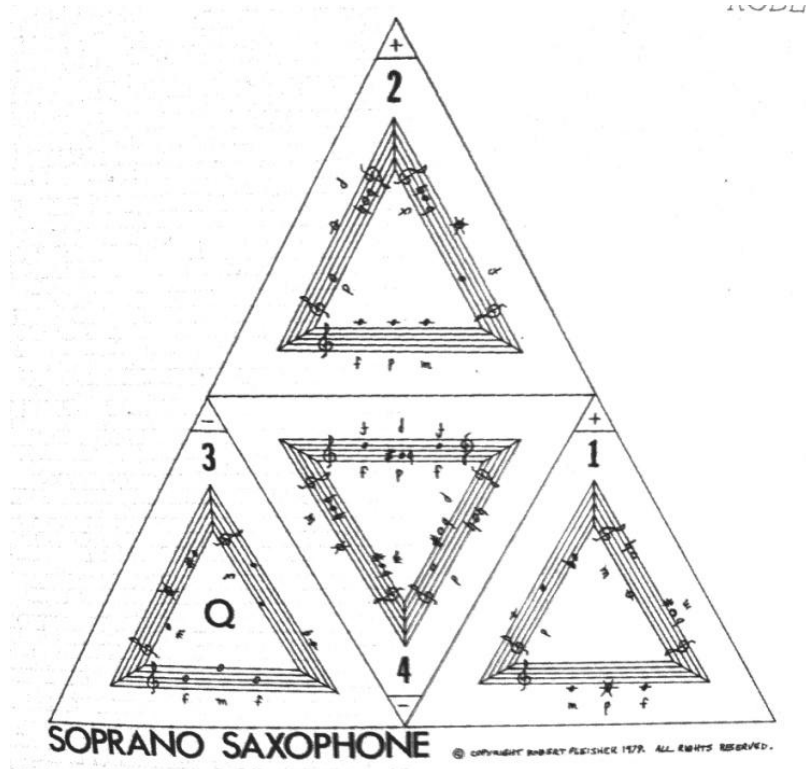
## Annexe B : Partitions graphiques (illustrations et/ou instructions)



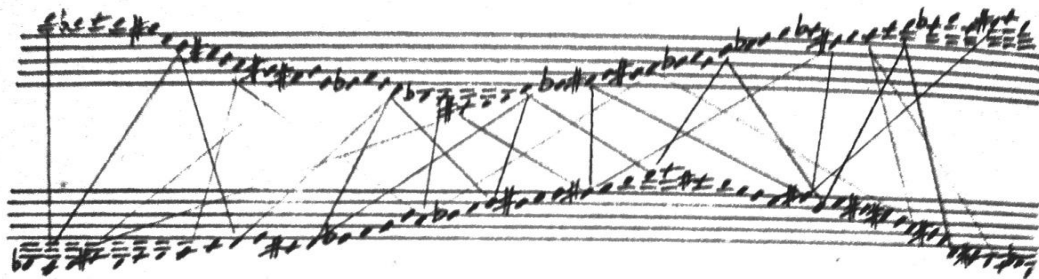
Annexe 1 : Trotaire de Saint-Martial de Limoges, XIe siècle, neumes aquitains *BnF, Manuscrits., latin 1118, fol.*



Annexe 2 : Cilla Mc Queen ; *Score For Moths*. Pour ensemble de chambre – 2004. (Extrait de Sauer, 2009, p.149)



Annexe 3 : Robert Fleischer ; *Mandala 3 : Trigon*. Pour saxophone soprano – 1979 (Extrait de Sauer, 2009, p. 71)



*Le triple accord en un seul instant de la vie*

Annexe 4 : Barbara Heller, *Le Triple Accord*- 1994(Extrait de Sauer 2009, p.90)

**Zones of Coherence--1a**

**Hb Trumpet**  
(written in Bb)

*Warp Energy*  
...breath movement...

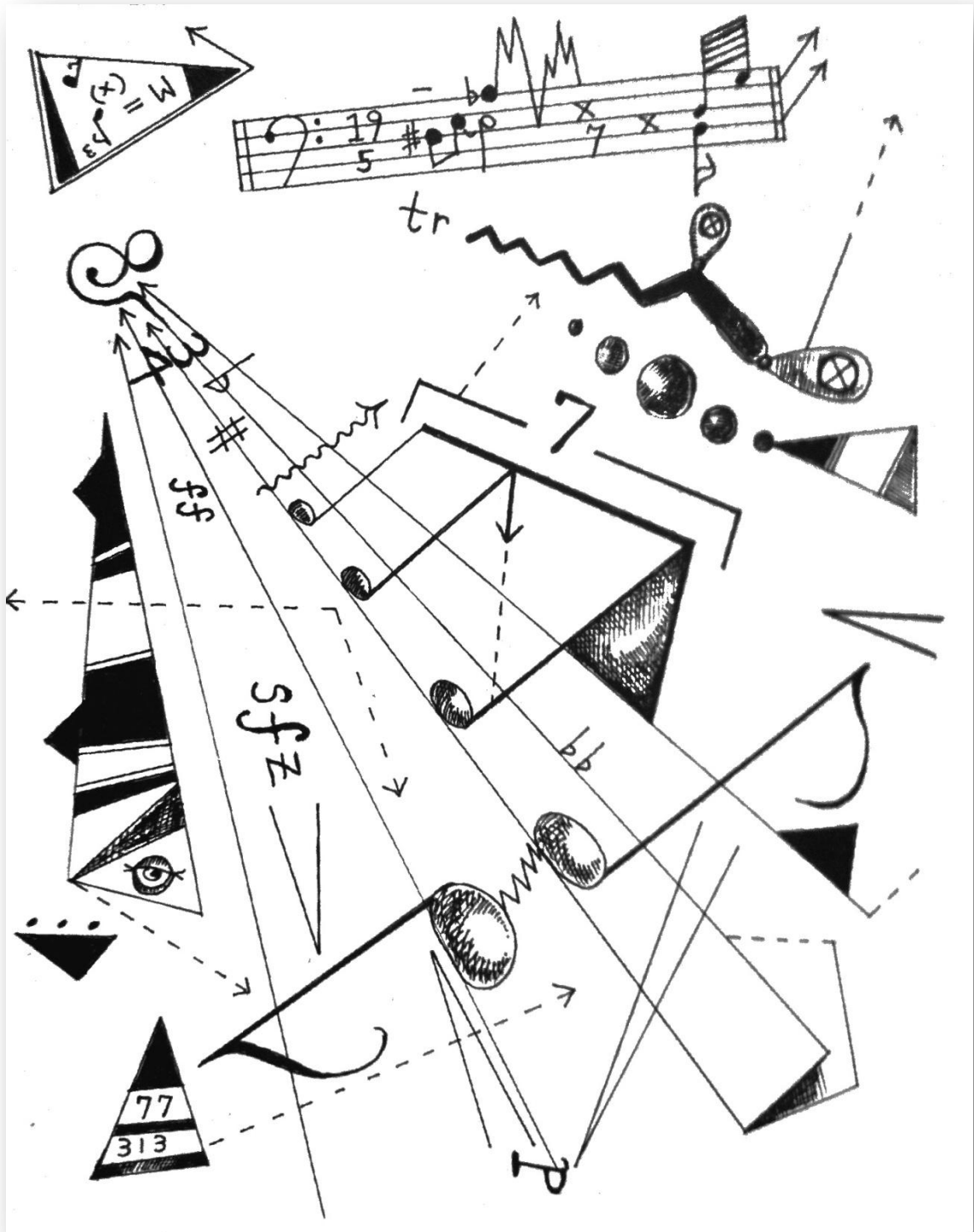
[70]

**Zones of Coherence--1b**

*Warp Energy*  
...directionality

[43]

Annexe 5 : David Rosenboom ; *Zones of Coherence*. Pour trompette virtuose – 2003 (extrait de Sauer, 2009, p.200)



Annexe 6 : Gary Noland ; *Sixty Lurid Albumblatts* – 1974 (Extrait de Sauer, 2009, p.162)



**NOVEMBER 1952 ("Synergy")**

for piano(s) and/or other instruments or sound-producing media  
(See also facsimile reproduction of preliminary sketches.)

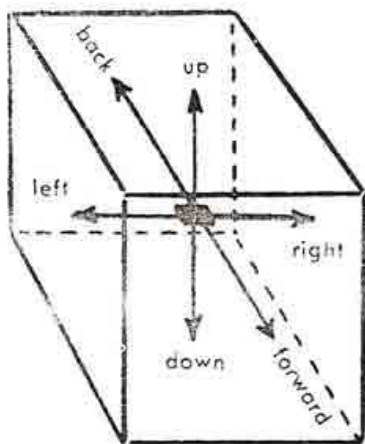
"The frequency range will be relative to that of each instrument performing the work. To be performed in any direction from any point in the defined space for any length of time. Tempo: as fast as possible to as slow as possible . . . inclusive. Attacks may be interpreted as completely separated by infinite space, collectively in blocks of any shape, or defined exactly within that space. Lines and spaces may be thought of as tracks moving in either direction (horizontally at different and variable speeds) and clef signs may be considered as floating (vertically over the defined space) . . . this indicates the theoretical possibility of all the attacks occurring at the same instant (and on the same frequency, for any amount of time) or any other expression of simultaneity. The defined space may be thought of as real or illusory, as a whole or in parts. Either space (vertical or horizontal) may expand, contract, or remain as it seems to be here. Vertical space will vary according to the performer's view of the floating clefs." (Nov. 1952)

Annexe 7 : Earl Brown, *Prefatory Note*, jointe à la partition *November 52*, Associated Music Publishers, inc., NY, 1961

## DECEMBER 1952

for one or more instruments and/or sound-producing media

The following note and sketch appear on a notebook page dated Oct. & Nov. '52, but they are the basis of the composition "December 1952" as well as being particularly relevant to "Four Systems".



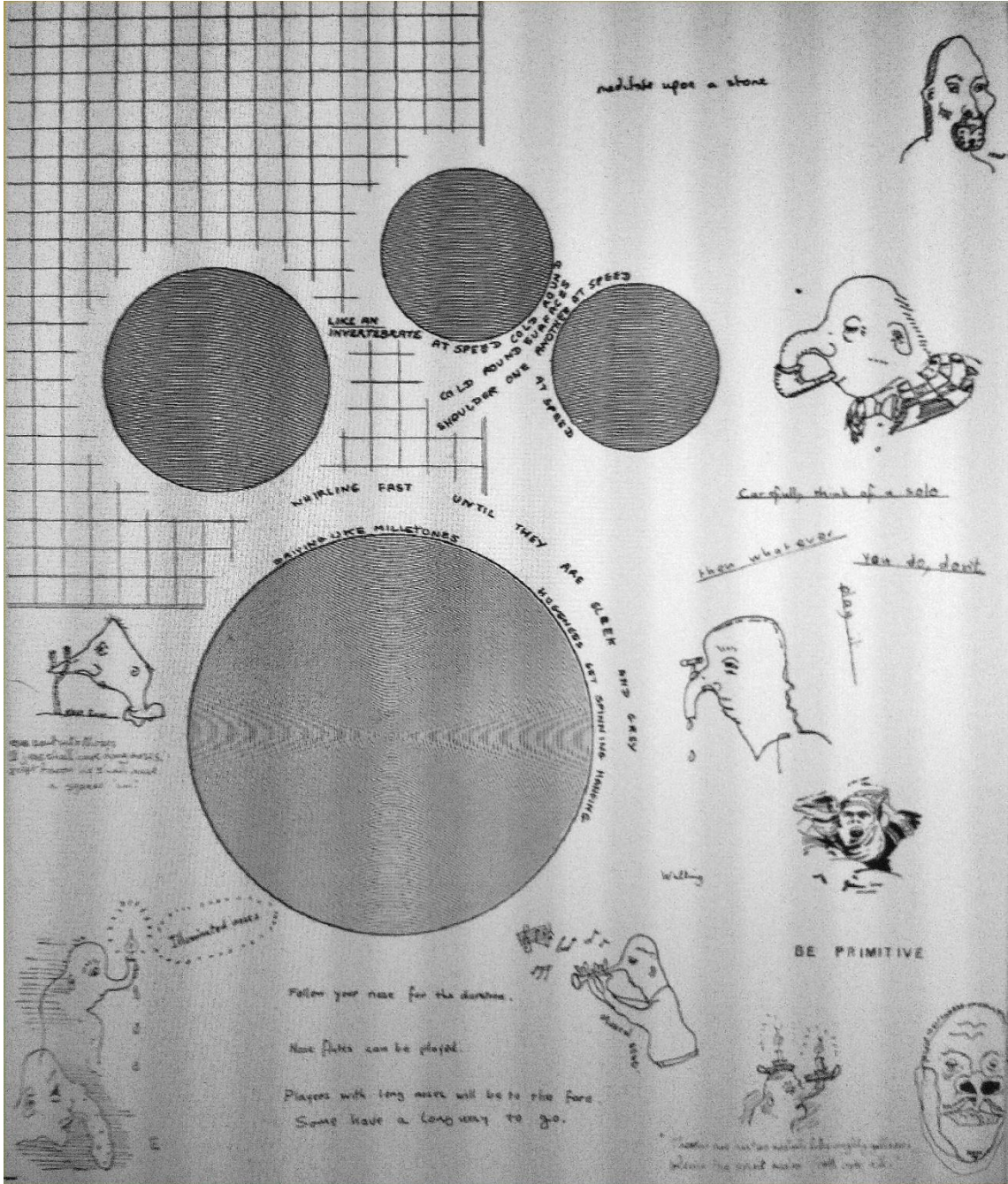
space relative to conceptual mobility and transformation of events in arbitrary, unstable time

"... to have elements exist in space . . . space as an infinitude of directions from an infinitude of points in space . . . to work (compositionally and in performance) to right, left, back, forward, up, down, and all points between . . . the score [being] a picture of this space at one instant, which must always be considered as unreal and/or transitory . . . a performer must set this all in motion (time), which is to say, realize that it is in motion and step into it . . . either sit and let it move or move through it at all speeds."

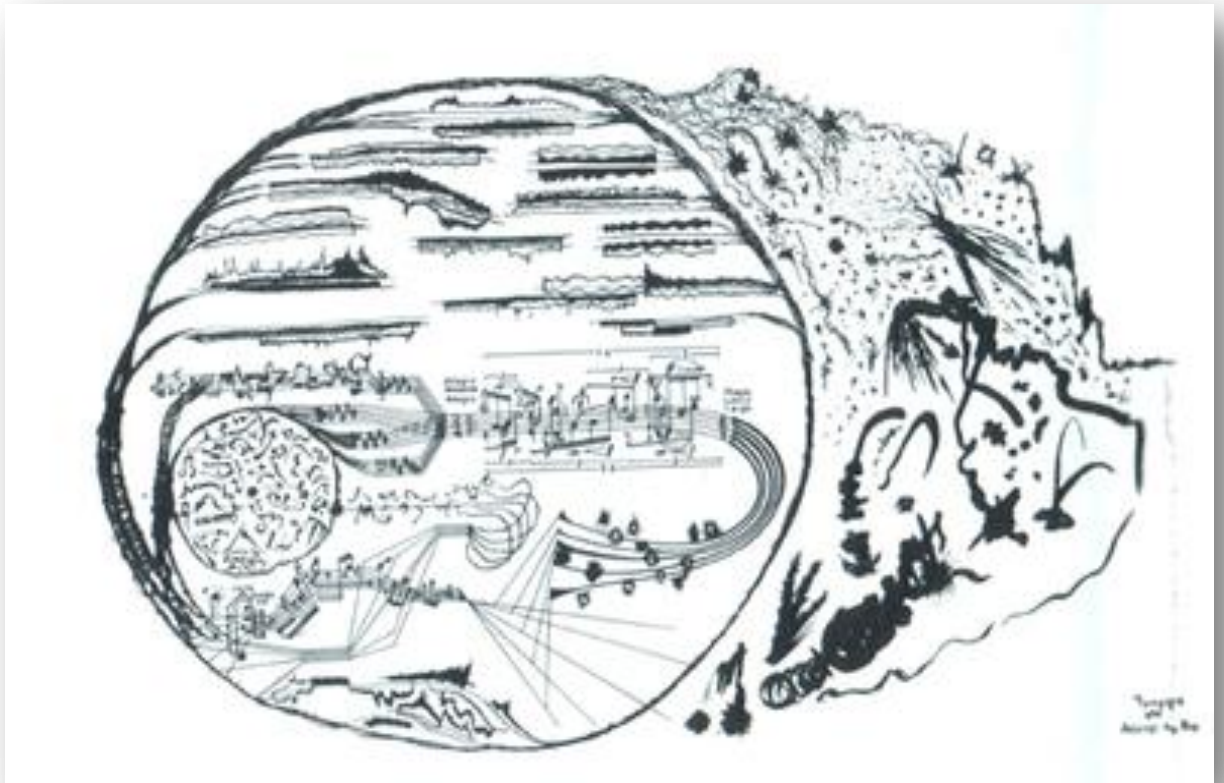
"[coefficient of] intensity and duration [is] space forward and back."

The composition may be performed in any direction from any point in the defined space for any length of time and may be performed from any of the four rotational positions in any sequence. In a performance utilizing only three dimensions as active (vertical, horizontal, and time), the thickness of the event indicates the relative intensity and/or (where applicable instrumentally) clusters. Where all four dimensions are active, the relative thickness and length of events are functions of their conceptual position on a plane perpendicular to the vertical and horizontal plane of the score. In the latter case all of the characteristics of sound and their relationships to each other are subject to continual transformation and modification. It is primarily intended that performances be made directly from this graphic "implication" (one for each performer) and that no further preliminary defining of the events, other than an agreement as to total performance time, take place. Further defining of the events is not prohibited however, provided that the imposed determinate-system is implicit in the score and in these notes.

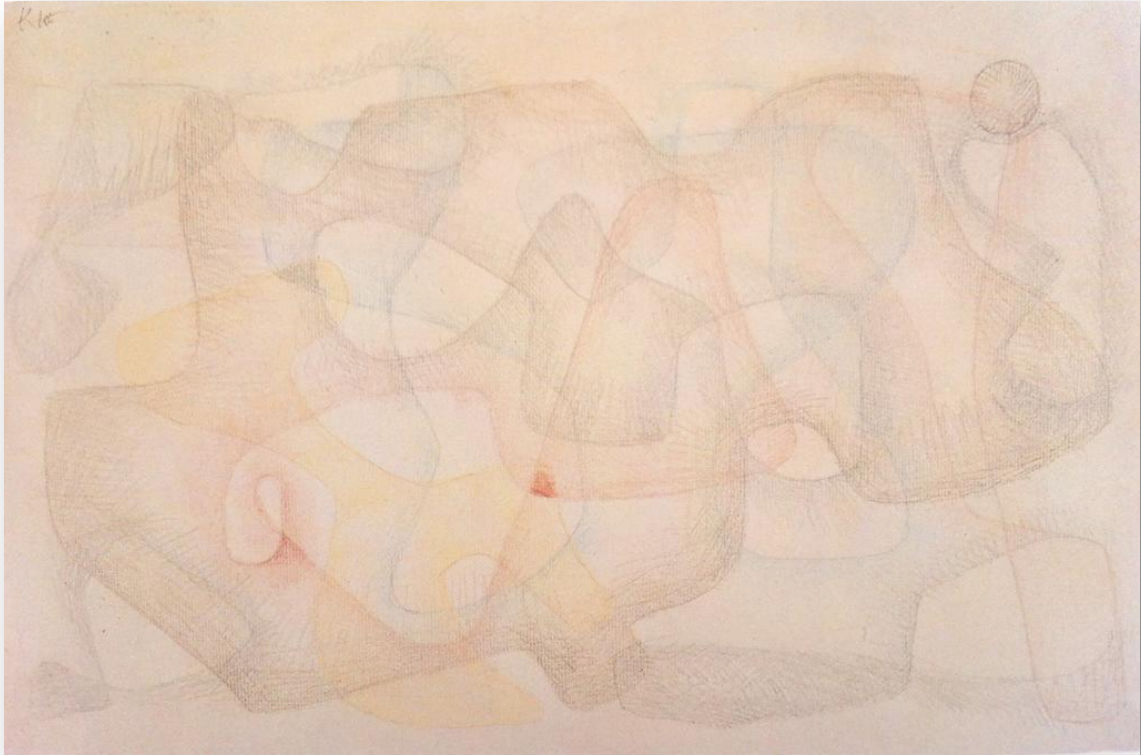
Annexe 8 : Earl Brown, *Prefatory Note*, jointe à la partition *December 52*, Associated Music Publishers, inc., NY, 1961



Annexe 9 : Une page extraite d'un *Scratch book*, dessins de divers auteurs



Annexe 10 : Anestis Logothetis, *Ichnologia*, 1964



**Annexe 11 : Paul Klee, *groupe dynamique polyphonique*, 1931 (reproduction extraite d Boulez, 1989, p.39)**

Statement :

My main interest lies in the phenomena of Perception as the  
fundamental determinant of relations with Re\_ality.\_\_\_\_----

[the reality is of such bizarrrrrrre nature,  
that's hard to believe

IT  
ACTUALLY

exists ... /

I have been fascinated with sound-environments for the last 25 years, focusing on  
electroacoustic "sound-paintings". These complex audio-situations are created mainly from site  
specific recordings, resulting in subjective reports for radio, "cinema for ears" performed on  
multiple speakers, and sound-installations integrated into the environment. I am interested also  
in free-music research as part of social investigation. My work oscillates between purely sound  
based and multidisciplinary projects.

Slavek K w I = artificialmemorytrace

No Cognition\_only PERCEPTION



Annexe 12 : Slavek Kwi : texte (en haut) accompagnant la partition (en bas) *ASYMFON* (détail), 2007.  
Extrait de *Notation 21* de T. Sauer, pp. 120-121.

*Canine Wisdom*  
for  
The Barkin' Dog Sextet

Baritone sax - violin - Ud - Double Bass  
piano - vocals and percussion

Halim El-Dabh

Pitches cover  
the entire instrumental  
ranges.

Performer may improvise with  
the sound frequencies of each color

© 2007

This system  
of color music is  
based on ancient Egyptian  
color music notation

Annexe 13 Halim El-Dabh, *Canine Wisdom*, Extrait de *Notation 21* de T. Sauer, p. 63

**Earle Brown**  
**“December 1952”**

Recital  
de  
**Etienne Lamaison**

**Universidade de Évora**

Dia 06 de Setembro 2010

- 1º de Dezembro: um traço, um som
- 2 de Dezembro: horizontais/verticais
- 3 de Dezembro: processo de Praga
- 4 de Dezembro: a condensada
- 5 de Dezembro: an opened window on a Marilyn kiss
- 6 de Dezembro: Varia-som baixo
- 7 de Dezembro: domingo
- 8 de Dezembro: oui/non
- 9 de Dezembro: pitch 112
- 10 de Dezembro: um anjo passa
- 11 de Dezembro: vós, voz, foge
- 12 de Dezembro: Varia-som 2
- 13 de Dezembro: Funky Brown
- 14 de Dezembro: domingo (novamente)
- 15 de Dezembro: todo, menos a nota
- 16 de Dezembro: o tempo do espaço
- 17 de Dezembro: até onde?
- 18 de Dezembro: Varia-som 3
- 19 de Dezembro: espirale e constelações
- 20 de Dezembro: um vento leve
- 21 de Dezembro: today its Sunday
- 22 de Dezembro: vozcal 2
- 23 de Dezembro: o gesto musical
- 24 de Dezembro: noite de natal
- 25 de Dezembro: feriado
- 26 de Dezembro: electro 52
- 27 de Dezembro: Multi Tap Delay 109
- 28 de Dezembro: thank god it's Sunday
- 29 de Dezembro: Varia-som 3
- 30 de Dezembro: Varia-som 4
- 31 de Dezembro: a rareficada





**02 de Outubro de 2012, 18:30**  
**Auditório do Colégio Mateus de Aranda**

## **TERÇAS MUSICAIS**

**Etienne Lamaison**

*Interpreta:*

*5 excertos de TREATISE*

de

Cornelius Cardew

Com a colaboração de:

**Pedro Branco – Percussão**

**José Leitão - Piano**

**Recital de Doutoramento de  
Etienne Lamaison**

**A interpretação das partituras gráficas não procedimentais**

**Dia 13 de Dezembro 2013-12-12  
Universidade de Évora, auditório do colégio**

Lynn Job : ***Anchored in Perath : an apocalypse***

Com participação de Duncan Fox (contrabaixo), Ana Maria Santos, Ana Filipa Botelho, Sandra Perreira, Ana Margarida Neto, Leonel Quinta (clarinetes)

Julie Mehretu : ***Notation***

Com a participação de Bruno Graça (clarinete)

Gary Noland : ***sixty Lurid albumblatts***

Com participação de Ana Filipa Botelho, Leonel Quinta (clarinetes)

Daniel Schnee: ***Chollobhat***

**Cardew : *Treatise, exerto, pp. 141-165***

Com participação de Duncan Fox, Ana Maria Santos, Ana Filipa Botelho (vozes)

Logothétis: ***Cycloide***

Com participação de Ana Maria Santos, Ana Filipa Botelho, Leonel Quinta (clarinetes)