

# Les manuscrits de Julius Eastman : Notations musicales, temps et singularité

**Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay**

École doctorale n°629, Sciences sociales et humanités (SSH)  
Spécialité de doctorat : Musicologie  
Unité de recherche : Université Paris-Saclay, Univ Evry, SLAM, 91000, Evry-  
Courcouronnes, France  
Réfèrent : Université d'Évry Val d'Essonne

**Thèse présentée et soutenue à Evry, le 27.03.2021, par**

**Jean-Christophe MARTI**

## Composition du Jury

**Geneviève MATHON**

Professeure, Université Gustave Eiffel

Présidente

**Pierre-Albert CASTANET**

Professeur, Université de Rouen

Examineur

**Mark DELAERE**

Professeur, Katholieke Universiteit, Leuven

Examineur

**Emmanuel PARENT**

Maître de conférences, Université de Rennes 2

Rapporteur & Examineur

**Violaine ANGER**

Maître de conférences habilitée, Université d'Évry Val  
d'Essonne

Directrice de thèse

**Grégoire TOSSER**

Maître de conférences, Université d'Évry Val d'Essonne

Co-Encadrant & Examineur

## SOMMAIRE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>AVANT-PROPOS</b>   | <b>2</b>  |
| <b>DEDICACES</b>  | <b>8</b>  |
| <b>REMERCIEMENTS</b>  | <b>10</b> |
| <br>  |           |
| <b>PARTIE I - JULIUS EASTMAN : UNE OEUVRE MANUSCRITE</b>  |           |
| <b>Chapitre 1 - JULIUS EASTMAN, 1940-1990 : JALONS D'UNE<br/>BIOGRAPHIE MUSICALE</b>                  | <b>36</b> |
| I - 1A. PRÉAMBULE   | 36        |
| I - 1B. ORIGINES  | 41        |
| I - 1C. 1940-1946   | 46        |
| I - 1D. 1947-1958 : ITHACA  | 46        |
| I - 1E. 1959-1963 : PHILADELPHIE  | 69        |
| I - 1F. 1963-1968 : DÉBUTS PROFESSIONNELS : ITHACA, NEW YORK.<br>DEUX RÉCITALS. ARRIVÉE À BUFFALO     | 81        |
| I - 1G.a. RÉSUMÉS D'ÉTAPE : EASTMAN, 1940-1968  | 92        |
| I - 1G.b. 1960 ?-1968 ? LES « OEUVRES IMMERGÉES »   | 96        |
| I - 1G.c. 1968-1970 : LES PREMIÈRES OEUVRES ÉMERGÉES  | 99        |
| I - 1H. 1968-1976 : BUFFALO   | 100       |
| I - 1H.a. 1968 : L'ANNÉE DÉCISIVE À BUFFALO   | 100       |
| I - 1H.b. BUFFALO/EASTMAN : LEXIQUE DES INSTITUTIONS,<br>PERSONNALITÉS MAJEURES ET LIEUX DE CRÉATIONS | 104       |
| I - 1H.c. 1968-69 À 1974-75 : LES SEPT SAISONS D'EASTMAN À BUFFALO                                    | 117       |
| I - 1H.d. RÉSUMÉS D'ÉTAPE ET QUESTIONS : EASTMAN à BUFFALO,<br>AUTOMNE 1967- ÉTÉ 1975                 | 157       |
| I - 1I. ÉTÉ 1975 - ÉTÉ 1976 : VERS NEW YORK CITY  | 161       |

|  |     |
|--|-----|
| I - 1J. FIN 1977-FIN 1981 : À NEW YORK / 1                                   | 169 |
| I - 1J.a. NEW YORK / EASTMAN : LEXIQUE DES INSTITUTIONS ET LIEUX DE CRÉATION | 171 |
| I - 1K. 1982-1989 : À NEW YORK / 2   | 183 |
| I - 1L. DERNIER VOYAGE, 1989-1990 : NEW YORK, ITHACA, BUFFALO                | 191 |
| I - 1M. CONCLUSION ET UNE QUESTION   | 194 |

**Chapitre 2 - LIRE LES MANUSCRITS DE JULIUS EASTMAN : DE L'OBJET-MANUSCRIT À LA FORME-MANUSCRIT. VOYAGES EN « MANUSCRIE »** 196

|  |     |
|--|-----|
| PRÉAMBULE : RENCONTRE AVEC LES MANUSCRITS DE JULIUS EASTMAN  | 196 |
| I - 2A. L'OBJET-MANUSCRIT : LE MANUSCRIT-FÉTICHE   | 197 |
| I - 2B. POUR UN DÉPASSEMENT DE LA FÉTICHISATION DES MANUSCRITS : VERS DE NOUVEAUX MODES DE LECTURE   | 207 |
| I - 2B.a. L'OBJET-MANUSCRIT AU MIROIR D'UN MODE DE LECTURE PALÉONTOLOGIQUE : LES « SPÉLÉOFACTS » DE LA GROTTÉ DE BRUNIQUEL                                 | 208 |
| I - 2B.b. L'ART DE LA PROMENADE, MODE DE LECTURE D'UN ESPACE   | 216 |
| I - 2B.c. LES ARCHIVES DE POLICE AU XVIII <sup>e</sup> SIÈCLE ÉTUDIÉES PAR ARLETTE FARGE   | 221 |
| I - 2B.d. THOMAS CLERC, LA LECTURE-ÉCRITURE D'UN TERRITOIRE  | 225 |
| I - 2C. DÉFINITIONS DE LA FORME-MANUSCRIT : PROPOSITIONS MÉTHODOLOGIQUES POUR UN RENOUVELLEMENT DES MODES DE LECTURE ET D'ANALYSE DES MANUSCRITS MUSICAUX. | 227 |
| I - 2C.a. LA « FORME-MANUSCRIT » COMME REPRÉSENTATION  | 228 |
| I - 2C.b. LA « FORME-MANUSCRIT » COMME RENCONTRE DE SURFACES SENSIBLES SURIMPOSÉES, OU CALQUES   | 234 |
| I - 2C.c. LES SIGNES ÉCRITS, PROPOSITION DE CLASSIFICATION   | 238 |

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| CONCLUSION : EN VUE DES MANUSCRITS | 240 |
|------------------------------------|-----|

## **PARTIE II - DE LA NOTATION MUSICALE CONVENTIONNELLE À L'INVENTION D'UNE NOTATION HÉTÉROGÈNE DU TEMPS**

### **Chapitre 1 - *PIECES FOR VIOLIN AND PIANO - (ANDANTE – LENT)* :**

|   |            |
|---|------------|
| <b>L'ÉPREUVE DES LIMITES DE LA NOTATION CONVENTIONNELLE</b>                                     | <b>242</b> |
| INTRODUCTION  | 242        |
| II - 1A. DE QUELLE OEUVRE S'AGIT-IL ?   | 243        |
| II - 1B. ÉTUDE ET ANALYSE MUSICALE  | 248        |
| II - 1B.a. PRÉSENTATION GÉNÉRALE : SUPPORT-PAPIER, OUTILS<br>D'ÉCRITURE, CADRE MUSICAL GLOBAL   | 249        |
| II - 1B.b. CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES   | 250        |
| II - 1B.c. PLAN ET DÉROULÉ MÉLODIQUE ET HARMONIQUE  | 251        |
| II - 1B.d. ANALYSE STYLISTIQUE  | 253        |
| II - 1C. GRAPHIE, ÉCRITURE MUSICALE, SCRIPTURE : DES « GIMMICKS »<br>DE LA NOTATION D'EASTMAN ? | 261        |
| II - 1D.a. EASTMAN ET LA NOTATION MUSICALE CONVENTIONNELLE                                      | 265        |
| II - 1D.b. UNE ÉCRITURE MUSICALE « SAVANTE »  | 269        |
| II - 1D.c. NÉGLIGENCES, HÂTE, MÉTICULOSITÉ ?  | 274        |
| II - 1E. OUVERTURES ET QUESTIONS : DES ENJEUX PROJETÉS SUR LES<br>AUTRES MANUSCRITS D'EASTMAN   | 276        |
| CONCLUSION  | 283        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>Chapitre 2 - <i>THE MOON'S SILENT MODULATION</i> et <i>UNIDENTIFIED WORK</i> : L'INVENTION D'UNE NOTATION SINGULIÈRE, DÉCRITE À TRAVERS DE NOUVEAUX MODES DE LECTURE</b> | <b>285</b> |
| INTRODUCTION  | 285        |
| II - 2A. <i>THE MOON'S SILENT MODULATION</i>  | 287        |
| II - 2A.a. EXPLORATIONS D'UN TRANSECT : pages 1 à 4   | 287        |
| II - 2A.b. ANALYSE DE REPRÉSENTATIONS : n° 1, page 7 et n° 4, page 1  | 293        |
| II - 2B. <i>UNIDENTIFIED WORK</i>   | 304        |
| II - 2B.a. CALQUES : pages 1 à 3  | 304        |
| II - 2B.b. TRANSECTS, ENTRELACS, ROTATION : pages 11 et 8   | 310        |
| II - 2B.c. REPRÉSENTATION (« QUE SE PASSE-T-IL ? ») : pages 14 à 17   | 317        |
| <br>  |            |
| <b>Chapitre 3 - <i>THRUWAY</i> : LA NOTATION HÉTÉROGÈNE DU MONDE SONORE ET TEMPOREL D'EASTMAN</b>   | <b>324</b> |
| INTRODUCTION  | 324        |
| II - 3.A. CONTEXTES : NAISSANCE ET CONTOURS D'UN « ORATORIO » INSOLITE  | 324        |
| II - 3.B. LE MANUSCRIT : ASPECTS TECHNIQUES GÉNÉRAUX  | 329        |
| II - 3.C. LA PAGE 0   | 331        |
| II - 3D. LA PAGE 1  | 346        |
| II - 3D.a. DISPOSITIONS GÉNÉRALES DES PAGES   | 346        |
| II - 3D.b. LE DÉROULEMENT TEMPOREL DE LA P. 1   | 350        |
| II - 3D.c. ASSISTER À CE QUI SE PASSE SUR LA PAGE 1 DE <i>THRUWAY</i>   | 358        |
| II - 3.E. LE RÉSERVOIR DE LA PAGE 5, LECTURE DES CALQUES  | 365        |
| II - 3.F. Pages 7 à 10 : LE SOLO DU TÉNOR 3   | 382        |

|  |            |
|--|------------|
| II - 3, G. – TENTATIVE DE SYNTHÈSE 1 : REPRÉSENTATIONS, FIGURATIONS ET DESCRIPTIONS DES SONS DANS <i>THRUWAY</i> | 385        |
| II - 3.H. TENTATIVE DE SYNTHÈSE 2 : VOIX ET SIGNES   | 389        |
| <b>Chapitre 4 - <i>TRIPOD</i> : DES NEUMES EASTMANIENS ?</b>   | <b>393</b> |
| INTRODUCTION : LES SURPRISES ET LES ENJEUX D'UN FRAGMENT D'ŒUVRE   | 393        |
| II - 4.A. CONTEXTES POSSIBLES DE <i>TRIPOD</i>   | 394        |
| II - 4.B. APERÇU GÉNÉRAL DE LA PARTITION   | 397        |
| II - 4.C. LE COMPOSITEUR ET SON COPISTE : DES ACTES D'ÉCRITURE DIFFÉRENTS  | 402        |
| II - 4D. LE CADRE GÉNÉRAL DE LA NOTATION MUSICALE DE <i>TRIPOD</i> : CONVENTIONS ET DIFFICULTÉS D'INTERPRÉTATION | 408        |
| II - 4.E. UNE « FAMILLE DE SIGNES » DÉROUTANTE   | 423        |
| II - 4.F. « B » - TAPE - PLAYBACK  | 425        |
| II - 4.G. UN RAPPROCHEMENT AVEC LES NEUMES ?   | 429        |
| II - 4.H. ÉLÉMENTS PROPRES À Btp   | 434        |
| II - 4.I. SYNCHRONISATION OU ANALOGIES ENTRE BL ET Btp   | 435        |
| CONCLUSION   | 436        |
| <b>Chapitre 5 - <i>COLORS</i> : LES ACTEURS D'ÉCRITURE</b>   | <b>437</b> |
| INTRODUCTION   | 437        |
| II - 5.A. APERÇU CONTEXTUEL : LA CRÉATION DE <i>COLORS</i>   | 438        |
| II - 5.B. LA PAGE 1 DE <i>COLORS</i>   | 441        |
| II - 5.C. LIENS ET DIFFÉRENCES ENTRE LA PAGE 1 ET LA PAGE 2.   | 453        |
| I - 5.D. ÉVOLUTIONS DE LA GRAPHIE DANS LES MOUVEMENTS II, III, IV  | 455        |

|   |     |
|---|-----|
| CONCLUSION CRITIQUE : INTÉRÊT ET LIMITES DE L'ANALOGIE ACTEUR-<br>SCRIPTEUR, PAGE-SCÈNE, ETC. | 461 |
|---|-----|

### **PARTIE III - LA STRUCTURE TEMPORELLE DU *TIMECODE* (1973-1979)**

#### **Chapitre 1 - *JOY BOY* ET *FEMENINE* (1974) : VERS UNE NOUVELLE NOTATION ?** **464**

INTRODUCTION – EN PASSANT PAR *STAY ON IT* 464

III - 1.A. *JOY BOY* – UNE TRANSMISSION IMPARFAITE ? 409

III - 1.B. *FEMENINE* - L'APPARITION DU *TIMECODE* 478

CONCLUSION-BOUTADE – UNE NOTE N'EST PAS UNE NOTE... 492

#### **Chapitre 2 - *CRAZY NIGGER*, *EVIL NIGGER*, *GAY GUERRILLA* : UN TRIPTYQUE UTOPIQUE** **495**

INTRODUCTION 495

III - 2.A. LE « N-WORD » 497

III - 2.B. *NIGGER FAGOTT (NF)* ET *DIRTY NIGGER* 504

III - 2.C. LE TRIPTYQUE. PRÉAMBULE : CALENDRIER DES CRÉATIONS ET  
DES CONCERTS 505

III - 2.D. LE *TIMECODE*, LA NOTATION DU TEMPS ET LA CONCEPTION DU  
RYTHME 508

III - 2.E. « *ORGANIC MUSIC* », UN IDÉAL EASTMANIEN 513

III - 2.F. INSTRUMENTS ET REGISTRATIONS 517

III - 2.G. POÉTIQUE DES LACUNES, POÉTIQUE DES ELLIPSES ? 528

III - 2.H. UNE POÉTIQUE DE LA LOGIQUE DÉDUCTIVE 533

III - 2.I. ANALYSES 537

III - 2.I. *CRAZY NIGGER* 538

|   |     |
|---|-----|
| III - 2.I.a. <i>CRAZY NIGGER</i> – DÉROULÉ ANALYTIQUE                     | 538 |
| III - 2.I.b. <i>CRAZY NIGGER</i> – COMMENTAIRE DE L'ANALYSE               | 543 |
| III - 2.J - <i>EVIL NIGGER</i>  | 552 |
| III - 2.J.a – <i>EVIL NIGGER</i> - DÉROULÉ ANALYTIQUE                     | 552 |
| III - 2.J.b <i>EVIL NIGGER</i> - COMMENTAIRE DE L'ANALYSE                 | 556 |
| III - 2.K - <i>GAY GUERRILLA</i>  | 559 |
| III - 2.K.a - <i>GAY GUERRILLA</i> – DÉROULÉ ANALYTIQUE                   | 559 |
| III - 2.K.b <i>GAY GUERRILLA</i> – COMMENTAIRE DE L'ANALYSE               | 564 |
| III - 2.L. L'ÉNIGME DE DEUX « CAS » PARTICULIERS DE NOTATION              | 568 |
| III - 2.L.a. <i>GAY GUERRILLA</i> , DE 15:00 à 16:00                      | 569 |
| III - 2.L.b. <i>CRAZY NIGGER</i> , DE 34:00 à 46:00 / et de 46:00 à 53:30 | 571 |
| III - 2.M. LE TRIPTYQUE, CONCLUSION                                       | 576 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>PARTIE IV - <i>MACLE</i> : LE NOUAGE ENTRE NOTATION, TEMPS ET SINGULARITÉ</b> | <b>585</b> |
| INTRODUCTION   | 587        |
| IV - A. CONTEXTE VOCAL ET TITRE  | 588        |
| IV - B. LES PROBLÉMATIQUES D'UN MANUSCRIT  | 593        |
| IV - B.a. APERÇU GÉNÉRAL DU MANUSCRIT  | 593        |
| IV - B.b. ORGANISATION ET LECTURE DES PAGES                                      | 596        |
| IV - C. LA FIGURATION DES QUATRE VOIX  | 603        |
| IV - D. VARIATIONS GRAPHIQUES  | 613        |
| IV - D.a. DÉMULTIPLICATIONS, RARÉFACTIONS, DISPERSIONS                           | 613        |
| IV - D.b. PRINCIPES DE LA NOTATION-FIGURATION DES VOIX                           | 622        |
| IV - E. LES « DESSINS »  | 623        |



|  |            |
|--|------------|
| IV - F. RELEVÉ COMMENTÉ DES MENTIONS ÉCRITES   | 633        |
| IV - G. LE RÉCIT DE LA CASE 80   | 644        |
| IV - H. AU CROISEMENT DES SONS ET DES GRAPHIES, TENTATIVE DE SYNTHÈSE  | 646        |
| IV - I. VOIX ET <i>NONSENSE</i> : L'INVENTION D'UNE DRAMATURGIE SINGULIÈRE   | 649        |
| IV - J. <i>MACLE</i> ET D'AUTRES OEUVRES VOCALES EXPÉRIMENTALES : UNE ÉTUDE COMPARATIVE                                      | 655        |
| IV - J.a. <i>MACLE</i> ET <i>URSONATE</i> DE KURT SCHWITTERS : CONCEPTIONS DE LA VOIX ET PROBLÉMATIQUE DE LA NOTATION ÉCRITE | 655        |
| IV - J.b. <i>MACLE</i> ET QUELQUES OEUVRES VOCALES COMPOSÉES AUTOUR DE 1965 : <i>SEQUENZA III</i> DE LUCIANO BERIO           | 662        |
| IV - J.c. <i>AVENTURES</i> et <i>NOUVELLES AVENTURES</i> DE GYÖRGY LIGETI  | 675        |
| IV - J.d. <i>STRIPSODY</i> DE CATHY BERBERIAN  | 677        |
| IV - K. VOIX, TEMPS ET NOTATION  | 684        |
| <br>   |            |
| <b>PARTIE V - <i>BUDDHA</i> : UNE EXPÉRIENCE DE NOTATION DU « DERNIER EASTMAN »</b>  | <b>701</b> |
| V - A. UN « CALLIGRAMME » MUSICAL ?  | 703        |
| V - B. LA NOTATION MUSICALE DE <i>BUDDHA</i>   | 709        |
| V - C. ANALYSE FORMELLE, APPROCHE DU SYMBOLISME  | 716        |
| CONCLUSION : QUESTIONS EN SUSPENS  | 720        |
| <br>   |            |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>   | <b>723</b> |

## **ANNEXES - BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE THÉMATIQUE**

|   |     |
|---|-----|
| I - ÉCRITURE, NOTATION MUSICALE   | 749 |
| IA - Théories de l'écrit, de l'écriture et des notations musicales                      | 749 |
| IB - Manuscrits, théories et critique génétique   | 752 |
| II - PROBLÉMATIQUES AFRICAINES-AMÉRICAINES  | 753 |
| IIA - Histoire générale, sociologie   | 753 |
| -Histoire générale et culturelle  | 753 |
| -Histoire de l'esclavage, Caraïbes, West Indies   | 754 |
| -Anthropologie générale   | 755 |
| IIB - MUSIQUES AFRICAINES-AMÉRICAINES   | 755 |
| -Références littéraires   | 757 |
| -Dictionnaires : musique américaine   | 757 |
| III - HOMOSEXUALITÉ   | 757 |
| IV - MÉTHODOLOGIE : RÉFÉRENCES  | 758 |
| -Paléontologie : découverte du « spéléofact » de Bruniquel                              | 758 |
| -Archéologie  | 759 |
| -Hendrik Sturm – Art de la promenade  | 759 |
| -Références non bibliographiques : collaborations Hendrik Sturm – Jean-Christophe Marti | 759 |
| -Arlette Farge  | 759 |
| -Thomas Clerc   | 760 |
| V - RÉFÉRENCES PHILOSOPHIQUES ET LITTÉRAIRES  | 761 |
| -Manuscrits, éditions   | 761 |
| -Temporalité, durée   | 761 |

|   |            |
|---|------------|
| -Poésie, écriture, inventions graphiques                                    | 762        |
| -Nonsense littéraire, musical et vocal                                      | 763        |
| -Perception spatiale  | 763        |
| -Liberté et contraintes   | 763        |
| <b>NÉTOGRAPHIE THÉMATIQUE (HORS EASTMAN)</b>                                | <b>764</b> |
| -MANUSCRITS   | 764        |
| -SIGN PEN, histoire industrielle et culturelle du feutre, outils d'écriture | 764        |
| -Paléontologie, Bruniquel   | 765        |
| -Promenade artistique   | 765        |
| -Culture Africaine-Américaine   | 765        |
| -Homosexualité  | 766        |
| <b>JULIUS EASTMAN : BIBLIOGRAPHIE, NÉTOGRAPHIE, DISCOGRAPHIE</b>            | <b>767</b> |
| 1. CEUVRES DE JULIUS EASTMAN, RESSOURCES GÉNÉRALES                          | 767        |
| 1A. Édition / Mise en ligne des partitions et transcriptions                | 767        |
| 1B. Transcriptions inédites   | 767        |
| 1C. University at Buffalo (UB), Music Library                               | 767        |
| 1D. New York Public Library (Lincoln Center)                                | 768        |
| 1E. Walker Art Center (Minneapolis)   | 768        |
| 2. BIBLIOGRAPHIE  | 768        |
| 2A. Biographies   | 768        |

|   |     |
|---|-----|
| 2B. Essais  | 768 |
| 2C. Travaux universitaires  | 769 |
| 2D. Articles  | 769 |
| 2E. Bibliographie thématique / Villes : Ithaca (St John's Episcopal Church. Tompkins County Public Library. Cornell University) / Philadelphie (Curtis Institute). Buffalo (Center of the Creative and Performing Arts). New York (Buffalo-New York. Downtown Scene. Avant-Gardes. Modernité et minimalisme aux Etats-Unis. Tompkins Square). | 770 |
| 3. NÉTOGRAPHIE  | 773 |
| 3A. Biographie  | 773 |
| 3B. Travaux universitaires  | 773 |
| 3C. Articles 2016-2019 (sélection)  | 773 |
| 3D. Documentation, thèmes divers : Notation musicale, archives, documentation raisonnée. Collections picturales modernes de l'Albright Knox Gallery (Buffalo). Brooklyn Philharmonia Orchestra. Glee Clubs, Cornell University. Système de notation du chant anglican. Eastman Tripod.  | 775 |
| 3E. Œuvres ou performances de Julius Eastman mises en ligne, 2015-2020 (sélection d'œuvres peu connues ou récemment redécouvertes)  | 776 |
| 4. DISCOGRAPHIE   | 777 |
| 4A. Œuvres d'Eastman par lui-même et d'autres interprètes   | 777 |
| 4B. Eastman interprète  | 778 |
| 4C. Créations d'après Eastman   | 779 |
| 5. ÉVÉNEMENTS, EASTMAN : EXPOSITIONS, FESTIVALS, COLLOQUES DEPUIS 2015 (sélection)  | 779 |
| 5A. Événements  | 779 |

|   |            |
|---|------------|
| 5B. Concerts et événements Julius Eastman, propositions de Mathieu Kleyebe Abonnenc, direction musicale Jean-Christophe Marti (2010-2021, Sélection)                    | 780        |
| 6. AUTOUR DE JULIUS EASTMAN : RÉFÉRENCES ARTISTIQUES ET ESTHÉTIQUES, PERSONNALITÉS (Bibliographie + Nétographie, sélection en fonction des rapprochements avec Eastman) | 782        |
| 6A. Littérature   | 782        |
| 6B. Danse   | 782        |
| 6C. Chant et voix   | 783        |
| 6D. Compositrices, compositeurs   | 784        |
| <b>APPENDICES</b>   | <b>789</b> |
| APPENDICES 1 – NOTES SUR PLUSIEURS MANUSCRITS D’EASTMAN   | 789        |
| APP. 1A. <i>THRUWAY</i> . Relevés sur le manuscrit - Appendice de Partie II, Chapitre 3   | 790        |
| -Le réservoir de la page 6B.  | 790        |
| -La fin du manuscrit de <i>Thruway</i> : pages 12 à 19  | 797        |
| -Le solo de la Soprano (pages 11 à 16)  | 807        |
| -Une dramaturgie visuelle   | 811        |
| -Conclusion. Les signes de <i>Thruway</i> (esquisse)  | 813        |
| APP. 1B. <i>COLORS</i> . Relevés - Appendice de Partie II, Chapitre 5   | 824        |
| APP. 1C. Quelques notes sur <i>STAY ON IT</i>   | 834        |
| APP. 1D. Le manuscrit de <i>DIRTY NIGGER</i> (Notes de première lecture) - Appendice de Partie III, Chapitre 2 : III – 2.B.   | 847        |
| APP. 1E. Notes sur <i>PIANO 2</i>   | 849        |

|  |     |
|--|-----|
| APP. 1F. Notes sur <i>GEOLOGIC MOMENT / ONE GOD</i>  | 859 |
| APP. 1G. Notes sur <i>OUR FATHER</i>   | 873 |
| APPENDICE 2 - LES SIGNES ET L'INTERPRÈTE - NOTES D'ÉCOUTES<br>D'INTERPRÉTATIONS D'EASTMAN  | 892 |
| APP. 2A. Peter Maxwell DAVIES – <i>Eight Songs for a Mad King</i>  | 897 |
| APP. 2B. Hans Werner HENZE – <i>El Cimarrón</i>  | 910 |
| APP. 2C.a. Cornelius CARDEW – <i>Schooltime Compositions</i>   | 918 |
| APP. 2C.b. Cornelius CARDEW - <i>Schooltime compositions / John CAGE - For<br/>Ever and Sunsmell</i>   | 920 |
| APP. 2D. David DEL TREDICI – <i>Night Conjure-Verse</i>  | 923 |
| APP. 2E. Frederic RZEWSKI – <i>Coming Together</i>   | 925 |
| APP. 2F. Morton FELDMAN – <i>Voices and Instruments II</i>   | 932 |
| APP. 2G. John CAGE – <i>Song Books / Performance d'EASTMAN : A New<br/>System of Love</i> (concert du 4 juin 1975)   | 933 |
| APP. 2H. Relevé de quelques autres références d'interprétations dans le<br>fonds de UB Music Library (University at Buffalo)   | 934 |
| -Barbara KOLB – <i>Three Places Setting</i>  | 934 |
| -Pauline OLIVEROS – <i>Crow</i>  | 935 |
| -Jani CHRISTOU – <i>Anaparastasis III</i>  | 935 |
| -Rudolf KOMORIOUS... Conclusion (esquisse) : Questions, enjeux :<br>interprète et notation   | 936 |
| -Lukas FOSS – <i>Ni bruit ni vitesse</i>   | 937 |
| APPENDICE 3 - NOTES D'ÉCOUTES D'ŒUVRES D'EASTMAN<br>ENREGISTRÉES. Fonds University at Buffalo, Music Library : œuvres dont<br>les manuscrits ne sont pas connus à ce jour (janvier 2021) | 938 |

|   |     |
|---|-----|
| APP. 3A. <i>COMP 1</i>  | 938 |
| APP. 3B. <i>MUMBAPHILIA</i>   | 940 |
| APP. 3C. <i>WOOD IN TIME</i>  | 943 |
| APP. 3D. <i>Lines and Spaces</i> (article)  | 947 |
| APP. 3E. <i>440</i>   | 948 |
| APPENDICE 4 - SEPT TEXTES DE JULIUS EASTMAN   | 951 |
| APP. 4A. Le récit de la Case C80 de MACLE   | 951 |
| APP. 4B. « <i>One day I was in the forest...</i> »  | 952 |
| APP. 4C. « <i>Azuleli</i> » (Programme de Comp 1)   | 953 |
| APP. 4D. Poème de <i>Stay On It</i>   | 955 |
| APP. 4E. Texte du programme de la création de <i>If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?</i>                                      | 957 |
| APP. 4F. Notice biographique pour The Kitchen (Concert du 30 janvier 1981, <i>Humanity and Not Spiritual Beings</i> )               | 958 |
| APP. 4G. Lettre-dédicace à Joan D'Arc, programme de la création de <i>The Holy Presence of Joan D'Arc</i> , The Kitchen, avril 1981 | 960 |
| APP. 4H. Autres textes ou prises de parole  | 961 |
| APPENDICE 5 - INTERVIEWS D'EASTMAN (SÉLECTION)  | 962 |
| APP. 5A. 17 juillet 1976, Buffalo Evening News, par Renate Strauss  | 962 |
| APP. 5B. 11 février 1979, Buffalo Courier Express, par Thomas Putnam  | 965 |
| APP. 5C. Juin 1980, Walker Art Center, Minneapolis, New Music America Festival, par Marie Cieri                                     | 967 |
| APP. 5D. 30 septembre 1971, Journal du campus de University at Buffalo.   | 971 |

## **AVERTISSEMENT LEGAL**

**TOUTE REPRODUCTION OU TOUTE UTILISATION, SOUS QUELQUE FORME QUE CE SOIT, DE DOCUMENTS CONTENUS DANS CETTE THESE, NOTAMMENT DES PARTITIONS OU DES PHOTOGRAPHIES, EST STRICTEMENT INTERDITE.**

**POUR LES AYANTS-DROITS DES PARTITIONS ET DES PHOTOS, VOIR NOTAMMENT P. 767.**

**JEAN-CHRISTOPHE MARTI ET L'UNIVERSITE PARIS-SACLAY (UEVE) DECLINENT TOUTE RESPONSABILITE EN CAS D'UTILISATION ILLEGALE DE DOCUMENTS CONTENUS DANS LA PRESENTE THESE.**



## ÉPIGRAPHES

— « J'appelle théorie la recherche de ce qu'on ne connaît pas dans le langage, de ce qu'on fait sans savoir qu'on le fait, de ce qu'on entend sans savoir qu'on l'entend. »

Henri Meschonnic, *L'éthique du langage* (in) *L'utopie du Juif*

— « Tout au long des années qui ont suivi, j'ai toujours trouvé plus profitable d'expérimenter des stylos plumes que des idées musicales. »

Morton Feldman, *Ecrits et Paroles*

— « S'il a écrit deux lettres avec des liquides foncés ou des jus de fruits, sur la poussière ou du sable de scribe, de façon générale avec une écriture qui ne tient pas, il est quitte. S'il écrit en tenant la plume avec le dos de la main, avec le pied, avec la bouche, avec le coude, s'il a écrit une lettre à côté d'une autre déjà écrite, s'il repasse sur un texte déjà écrit, s'il a tracé une lettre sur le plancher et l'autre au plafond, s'il a écrit les deux lettres sur deux murs qui se font face, sur deux pages d'un carnet, tel qu'on puisse les lire ensemble, il est quitte. »

Michna, *Traité Chabbat* XII, 5

— « *How can we ear the music?* »

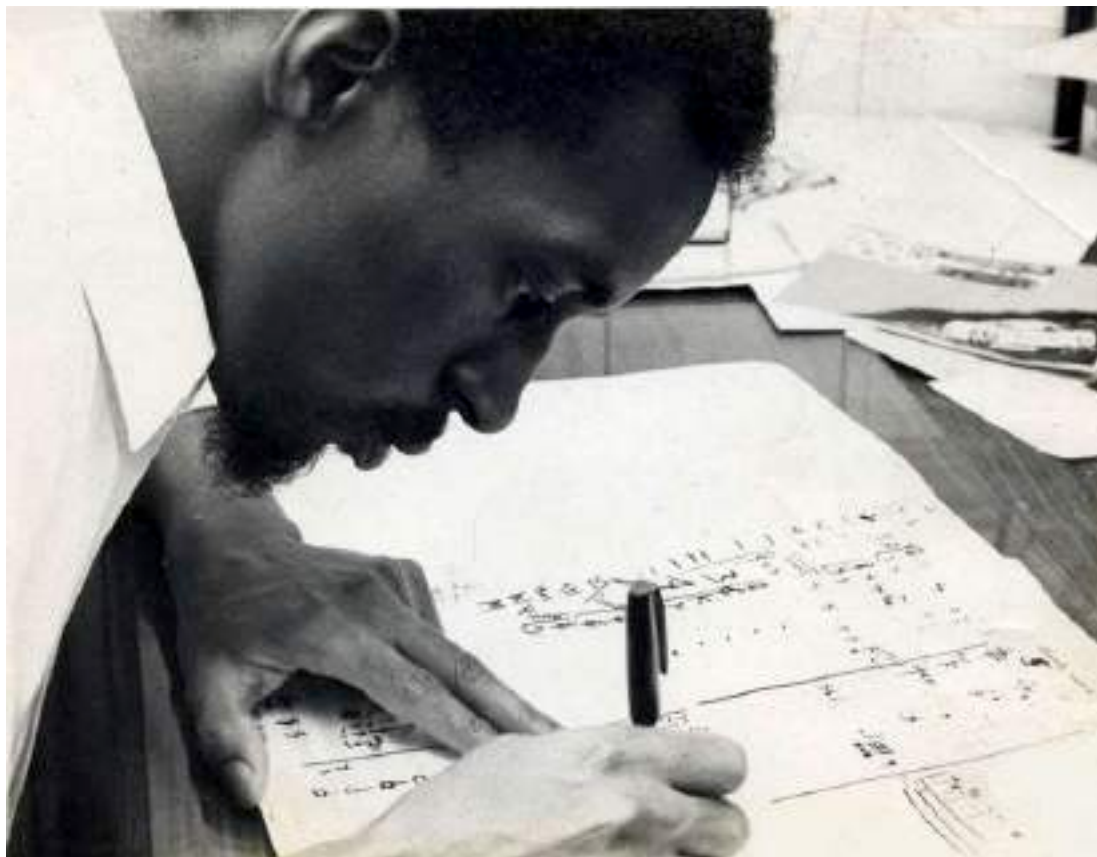
Julius Eastman, avant un concert de *Stay On It* (1974)

— « Le Blanc à l'École du Nègre. »

Léon-Gontran Damas, *Black-Label* (1956)

## AVANT-PROPOS

### *Dum scripto* — En écrivant : une photo



Eastman composant (© Donald Burkhardt)

Un homme assis se penche. Avec un peu d'imagination on croirait qu'il va basculer. Que le poids de son corps cherche un déséquilibre d'où s'élancer vers la surface au-devant — l'eau, le sol ? — qu'il fixe intensément. Comme si rien d'autre n'existait pour lui que cette surface, loin au-dessous. Un parachutiste considère, avant le saut, non le vide mais la terre au-delà, ses surfaces géométriques, champs, lignes d'arbres. Un plongeur vise, sur la peau plane de l'eau, l'endroit où il se rencontrera avec elle.

Mais le réel se rappelle à nous. Cet homme, apparemment jeune, tient un stylo. Simplement, il écrit. Et l'étendue, champ de lignes à peine ondulées, ce sont de larges feuilles ouvertes de papier à musique. On aperçoit les portées imprimées, ce lignage familier et magique — « *cinq lignes et quatre interlignes* », souvenir inoubliable des premières leçons de solfège, limpides comme les premiers mots

d'une constitution. Puis, distincts des portées, verticaux, plus foncés, posés ou accrochés sur elles, les signes musicaux tracés à la main : clés, chiffres, barres de mesures, pauses (« *figures de silences* »), notes entrevues, accolades assemblant des portées. Quelques mots aussi, en anglais, dans la marge gauche : « Piano... Piano... solo sop... Bass... » Des lettres, « W », « M » — abréviations de « *Women* », « *Men* » — il s'agit des voix d'un chœur mixte. Pour qui a l'habitude d'un *conducteur*, la partition où figurent toutes les parties d'une musique, avec laquelle dirigera le chef d'orchestre, tout cela forme un paysage familier.

Cet homme est-il, par nécessité, courbé tel un copiste médiéval sur son lutrin, ou tendrement s'incline-t-il vers la surface en train d'être écrite ? Quelle est la part de volonté dans sa posture, contrainte, pénible, souple ? Il écrit simplement. De cette action, on dirait volontiers que rien ne se voit, si l'on s'en tient à la différence de nature entre le visuel et l'essence immatérielle de ce qui s'écrit : des sons, c'est-à-dire des signes faits pour être écrits, lus et joués comme représentant des sons. Mais cette action, à se déprendre de la réduction à sa finalité supposée, se voit parfaitement bien. Elle prend même chaque détail de la photo, à commencer par les deux doigts dépliés de la main gauche, tendus, délicatement et fermement posés sur le papier, non loin de la pointe de l'outil d'écriture, la secondant certainement. Ou pour tenir une règle invisible ? Stabiliser le papier, l'aplanir légèrement pour faciliter le passage de l'écriture ? L'auriculaire et l'annulaire sagement repliés, au repos, servant d'appui à la main ; le pouce grand écarté, comme un angle de pince, ou de presse-papier. L'action qui absorbe cet homme est incroyablement centrée, pure, unique. La concentration mentale se voit dans le regard focalisé là où la pointe d'encre noire — celle d'un feutre, comme la forme du capuchon semble l'indiquer<sup>1</sup> — s'écoule en traçant les signes. Même la bouche semble viser (murmurer, encourager ?) les

---

<sup>1</sup> Cette forme indique que ce pourrait être un Sign Pen de la marque japonaise Pentel, dont le premier modèle, le Sign Pen S520, a été commercialisé aux États-Unis en 1963. Il s'agissait alors d'une innovation technique, du tout premier feutre diffusé à cette échelle, même si l'histoire industrielle de l'invention remonte au Marking Pen des années 1910, qui utilisait déjà une mèche en feutre imbibée d'encre. Le Sign Pen possède une forte symbolique américaine, qui commence lorsqu'il est adopté par le Président Kennedy en 1963. Désormais, la modernité industrielle et politique s'allie à l'élégance esthétique dans l'image de l'objet. Quelle que soit sa marque, cet outil d'écriture et ses semblables sont en tous cas les partenaires les plus proches de Julius Eastman, du point de vue de cette thèse.

écrits, le front, l'axe du profil formant l'angle exact qui délimite les quelques millimètres où l'action est en train d'avoir lieu.

Que se passe-t-il à l'instant de cette photo, de tellement absorbant que cet homme, le compositeur de musique Julius Eastman, ne s'en distraît pas une seconde ?

À cette question, la présente thèse voudrait contribuer à répondre.

(La seconde d'après, au « clic » de l'appareil, Eastman a peut-être relevé la tête en riant, « qu'est-ce que tu fais ? » Ou bien il a continué à « avancer » dans l'espace de la feuille, vers la droite, inconscient d'avoir été capté).

Il écrit. Action si banale, courante. Longuement apprise pourtant — combien d'années, d'efforts pour être possible ? Action vouée à être absorbée dans son résultat, comme tant d'autres, à être diluée dans l'oubli du travail, dans sa durée, son épaisseur — son mystère. Marguerite Duras a déclaré que Jean-Sébastien Bach est un prolétaire, en ce que son travail, comme celui du prolétariat, est invisible<sup>2</sup>. Vrai qu'à propos des artistes on parle plus volontiers d'artisanat, désignant par là une part matérielle mais anoblie du métier. Dans cette présente thèse, il s'agira de regarder avec minutie ce qui menace d'être rendu à l'invisible, ou à l'insignifiance — ce travail. Non pour sauver de l'injuste oubli le travail prolétaire en Eastman. Mais parce que l'événement advenant au moment de cette photo, « en écrivant », contredit absolument l'invisibilité. Ce qui se vit sur la photo se voit maintenant, d'une autre façon, sur ce papier empli d'écrits, *manuscrit*.

Le photographe a pour nom Donald Burkhardt et cette photo a une histoire, ou plutôt deux récits s'y rattachent, l'un du photographe, l'autre du photographié.

Donald Burkhardt :

« Il [Julius Eastman] composait partout, où que nous allions. Il avait toujours son matériel avec lui et il écrivait des choses (« *and he was writing things down* »),

---

<sup>2</sup> Marguerite Duras et Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, pages 29-30 : « Dans *Jaune le soleil*, je compare Bach à un prolétaire. J'ai dit... là... il y a une montagne de ciment et là il y a une montagne de musique... (...) Entre la montagne de ciment, ce ciment porté, travaillé par le prolétariat, et la montagne de musique, je vois une équivalence de labeur ; autour des deux montagnes, le ciment et la musique, la même obscurité règne. J'allais dire presque la même surdité. »

même quand nous partions camper dans le pays (...) J'avais un van avec une table à l'intérieur, un vieux combi Volkswagen. Ainsi, il pouvait facilement s'asseoir à l'arrière pendant nos voyages et il écrivait sa musique. C'était toujours sa musique qui le préoccupait<sup>3</sup>. »

Julius Eastman :

« Il fut une époque où je ne composais qu'au piano. Ensuite, je me souviens d'avoir fait un voyage avec mon amoureux. Il était dans la Marine, j'étais parti avec lui car il devait suivre un entraînement, et il n'y avait pas de piano. C'était la première fois que je n'avais pas de piano pour composer (...) Et depuis ce voyage avec mon ami, j'ai été capable d'écrire sans piano. »

Un peu plus haut, dans la même interview de 1980, Eastman décrit :

« Ça signifie que vous entendez la musique intérieurement et ensuite, vous l'écrivez simplement (« *you just write it down* »), (...) assis à une table, même si [ces musiques] ont des implications harmoniques. Je dois juste m'asseoir à une table et je dois entendre la première note, ensuite je dois entendre la seconde note, et ainsi de suite tout est entendu. Mais je ne fais pas cela au piano<sup>4</sup>. »

Durant l'été 1969, Donald Burkhardt, jeune interne en médecine à Buffalo, accomplissait son service militaire dans la Marine. Cet été-là, lui et Julius, amoureux depuis quelques mois, partirent sur les routes. Julius composait une pièce pour chœur et instruments, une des toutes premières destinées à être jouées à Buffalo où il venait d'être engagé dans un important centre de musique contemporaine<sup>5</sup>. Si mes recoupements sont justes, cette photo date de cet été 1969 ; la table est celle du combi Volkswagen ; la page de musique en train de s'écrire est la cinquième de *The Moon's Silent Modulation*<sup>6</sup> ; Eastman a vingt-neuf ans.

---

<sup>3</sup> Témoignage de Donald Burkhardt dans Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 25 et notes 41 et 54. L'interview de Burkhardt par Renée Levine Packer date du 13 novembre 2009.

<sup>4</sup> Interview de Julius Eastman par Marie Cieri le 14 juin 1980, au Walker Art Center, festival « New Music America » à Minneapolis. Voir ci-dessous, Chapitre 1 (juin 1980) p. 180, et Appendices, 5C., p. 967.

<sup>5</sup> Le « Center of the Creative and Performing Arts ». Voir ci-dessous, Partie I, Chapitre 1, p. 104-112 et Saison 1968-1969, p. 117.

<sup>6</sup> Précisément la page 4, qui doit déjà être achevée, est glissée sous la page 5. Certaines indications lisibles dans la marge gauche proviennent de cette page 4. *The Moon's Silent*



On a lu sa description de son processus d'audition intérieure sans référent sonore extérieur, en l'occurrence sans piano. Ce qui frappe dans son récit est l'idée, simplifiée mais sensible, d'une écoute note à note : la première, puis la seconde, et ainsi de suite. L'écoute se déroule au fur et à mesure de l'écriture, l'anticipant à peine. Ce qui n'exclut certes pas d'autres « strates » dans la conception de l'oeuvre — plan, forme préétablie, brouillons. Mais ce qui rend unique cette photo, n'est-ce pas qu'elle laisse voir — l'écoute ? L'écoute et l'écriture en un même temps non pas fulgurant, non pas laborieux, mais

---

*Modulation* est pour chœur mixte, deux pianos, flûte, quintette à cordes (deux violons, alto, violoncelle, contrebasse) et percussions, auxquels s'ajoutent un récitant et trois danseurs. Durée, 30 minutes environ. Créé le 19 avril 1970 à Buffalo, Domus Theater, repris le 19 juillet 1970 à Cornell University, Ithaca. Il existe de cette oeuvre deux manuscrits à la graphie très différente. Le second manuscrit, plus « soigneux » que le premier qu'Eastman est en train d'écrire sur la photo, est conservé dans les archives de Cornell University. Il correspond donc certainement à la reprise de juillet 1970. Le même été 1969, ou juste après, Eastman écrivit une autre grande pièce, *Thruway* pour chœur mixte, cinq instruments, jazz combo et bande-son, dont le titre évoque la *New York State Thruway*, voie rapide qui traverse l'État de New York qu'Eastman et Burkhardt, partis de Buffalo, durent emprunter maintes fois cet été-là. Voir ci-dessous p. 122-125, Partie I, Chapitre 1, Saison 1969-1970, 1970 / A.

semblable aux pas d'un marcheur, bien que tout autre encore. La pensée-l'écoute affleurent sur les lèvres comme sur le point d'émettre en silence un son, d'en moduler la durée, le poids<sup>7</sup>, la hauteur peut-être. Qui sait ?

Si écrire (notons le mouvement spatial vers *le bas* en anglais, « *write it down... writing things down* », « coucher sur le papier » dirait-on en français) est écouter note à note ; si écrire les notes est aussi les deviner et les « vivre » ; si tout cela est un processus continu et réversible, de la pensée à la page et aussi un assemblage d'actes distincts ; si le cadre de l'écriture, le lignage des portées et des accolades, délimite un espace où se déroule l'écriture du temps, de gauche à droite — si tout cela vraiment se vit, alors le manuscrit *est* tout cela, espace, temps et vie, au lieu d'en être l'effet, la surface passive, la trace seconde.

La présente thèse est une tentative d'être à l'écoute des manuscrits de ce compositeur, l'homme jeune de la photo. Beaucoup parleront, après sa mort, de ce qui en lui semblait extravagant, incontrôlable, « *bigger than life* ». Mais il est cet homme précis qui savait créer, où qu'il soit allé, la juste position du corps et de l'esprit, en chanteur, en danseur, en dessinateur qu'il était aussi. Que l'écoute intérieure soit ce monde de résonnances où les moindres signes sont événement, musique.



Sign Pen S520

---

<sup>7</sup> Stravinsky dit quelque part qu'il a besoin du piano pour « peser les sons » qu'il écrit. Eastman, chanteur-compositeur, avait peut-être assez de sa voix intérieure pour cela.

## DÉDICACES

### *Musica vita* — Vie de la musique

**Pour Mary Jane Leach**

**Pour Renée Levine Packer**

Dans l'histoire compliquée de la redécouverte posthume de Julius Eastman, un fait est simple : rien n'aurait été sans Mary Jane Leach et Renée Levine Packer.

Au tournant des années 2000, la compositrice Mary Jane Leach commençait un travail de collectage des manuscrits d'Eastman, qu'elle avait rencontré en 1981 à New York. La tâche semblait impossible. Eastman était mort en 1990 dans un oubli contrastant avec les années 1970-1982 où il était un compositeur et chanteur d'avant-garde connu à Buffalo et à New York. À partir de 1982-1984, Eastman vivait une marginalisation grandissante. Expulsé d'un de ses logements, il avait perdu vers 1982 ses archives musicales, vécu en *homeless* dans un parc du Lower East Side. Détruites ou dispersées ses partitions, dès avant sa mort, n'étaient plus rejouées. Leach eut l'opiniâtreté de dénicher aussi les enregistrements des concerts d'Eastman. Travail couronné en 2005 par la sortie d'un coffret au titre étrange — *Unjust Malaise*, anagramme raffinée de *Julius Eastman* — qui attira aussitôt l'attention du monde musical<sup>8</sup>. Des concerts eurent lieu, le destin et la personnalité d'Eastman frappaient les esprits. Lorsqu'en 2009-2010, en France, je reçus des photocopies de manuscrits d'un compositeur dont j'ignorais tout<sup>9</sup>, le *revival* eastmanien avait déjà bien

---

<sup>8</sup> Julius Eastman, *Unjust Malaise*, Julius Eastman (piano, direction) et divers interprètes, New World Records, CD 80638 (3 CD), New York, 2005.

<sup>9</sup> Grâce au plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc, voir ci-dessous p. 10, Remerciements. Pour ma part, je ne connaissais de Julius Eastman (comme la plupart des gens intéressés par la musique contemporaine je pense) que son interprétation stupéfiante des *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, par un vinyle anglais qu'étudiant au Conservatoire de Paris je m'étais procuré, vers 1987. Encore avais-je oublié son nom et ne l'aurais-je pas relié au compositeur, si Mathieu Kleyebe Abonnenc n'avait attiré mon attention sur ce lien.



commencé aux États-Unis. Mary Jane, avec un désintéressement rare d'artiste à artiste, avait réussi à « transmettre le flambeau<sup>10</sup> ».

Au même moment, en lien avec Mary Jane Leach, Renée Levine Packer, une amie d'Eastman qui avait administré brillamment le Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo dont Julius avait été membre, interviewait de nombreux témoins, rassemblait des documents, construisait pas à pas les éléments d'une biographie. Ce travail magnifique permit de rassembler les autrices et auteurs d'un livre qui, après plusieurs péripéties, parut en 2015 : *Gay Guerrilla. Julius Eastman and His Music*<sup>11</sup>. Renée y signait notamment la première biographie écrite du compositeur.

Ce que je viens d'évoquer dit brièvement ce que les musiciens doivent à Mary Jane Leach et à Renée Levine Packer. C'est donc avec un sentiment d'évidence — en y joignant le souvenir des rencontres fructueuses et amicales avec Mary Jane et des échanges chaleureux et précieux par courriels avec Renée — que je leur dédie respectueusement cette thèse.

### **En mémoire de Martine Cadieu**

### **En mémoire d'Andy DeGroat**

Je veux associer à cette dédicace la poète Martine Cadieu (1924-2008), qui fut l'amie de nombreux compositeurs dont elle sut transmettre admirablement les oeuvres dans ses livres et ses émissions sur France Culture<sup>12</sup>. À ma connaissance, Martine n'a jamais rencontré directement Julius Eastman. Mais je sais qu'elle a malgré tout croisé ses chemins à travers Cathy Berberian, Luciano Berio, Peter Maxwell Davies et tant d'autres ; et qu'elle aurait aimé sa musique, elle si attentive aux forces profondes, tragiques et sensuelles des oeuvres. Cette thèse

---

<sup>10</sup> Mary Jane Leach a titré un de ses chapitres du livre *Gay Guerrilla* (voir note 11 ci-dessous), « *An Accidental Musicologist Passes the Torch* » (« Une musicologue par accident passe le flambeau »). Il est vrai que Mary Jane a longtemps été seule ou presque dans sa recherche, pour laquelle elle a dû mettre quelque temps en veilleuse sa propre oeuvre, très belle, de compositrice. La famille d'Eastman ne semble pas, au début du moins, avoir été partie prenante de cette recherche.

<sup>11</sup> Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015.

<sup>12</sup> Martine Cadieu, voir entre autres : *À l'écoute des compositeurs du 20ème siècle. Entretiens 1961-1974*, Paris, Minerve, 1992. *Présence de Luigi Nono*, Paris, Promusica, 1995.

doit beaucoup à sa sensibilité musicale et poétique, à sa bienveillance, à notre amitié toujours vivante.

Je n'ai jamais rencontré le chorégraphe Andy DeGroat. Pourtant, une amitié a commencé entre nous au fil d'échanges par courriels, à l'automne 2018. La glace s'est vite brisée ! Les chorégraphies d'Andy DeGroat accompagnèrent la création mondiale de pièces majeures d'Eastman : *Crazy Nigger*, *Evil Nigger*, *The Holy Presence of Joan d'Arc...* Andy s'exprimait avec enthousiasme sur les années new-yorkaises 1970-80 et cette avant-garde dont il faisait partie (« L'explosion qui était Manhattan : assez pour des générations de Molotov cocktails<sup>13</sup> ! »). Adorable, un rien ironique, il s'amusait de mon désir d'obtenir des précisions : cette thèse se nourrit de son envie de transmission partagée<sup>14</sup>. Notre dernier échange date de deux semaines avant sa disparition, brutale mais précédée d'une longue maladie. Andy « signait » toujours ses mails d'un symbole curieux. L'infini, m'avait-il expliqué : ∞

## REMERCIEMENTS

### **Mathieu Kleyebe Abonnenc et les concerts consacrés à Eastman**

Je remercie tout d'abord le plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc, grâce auquel j'ai découvert la musique de Julius Eastman puis participé comme directeur musical à de nombreux concerts, entre autres d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*, de *Thruway*, *Our Father* et *Prelude for the Holy Presence of Joan d'Arc*, à partir de 2009-2010. En présentant ces concerts pionniers, Mathieu a permis à un large public européen de découvrir l'oeuvre d'Eastman. Cette thèse, qui n'aurait simplement pas existé sans lui, est un témoignage de gratitude envers son respect de la musique d'Eastman.

---

<sup>13</sup> Mail d'Andy DeGroat à Jean-Christophe Marti, octobre 2018.

<sup>14</sup> Andy DeGroat a écrit en 2010 un beau texte sur Eastman, qui aurait dû faire partie du livre collectif cité ci-dessus note 11. Cela ne s'est pas fait pour quelque raison. Andy s'est installé en France dès 1982.

Je remercie également Maëlle Dault, chargée des expositions et des éditions au Frac-Ile de France / le Plateau, qui m'a mis en relation en 2009 avec Mathieu Kleyebe Abonnenc.

Toute ma reconnaissance va aux pianistes avec lesquels nous avons réalisé les concerts d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* entre 2010 et 2020 à Paris, Venise et Marseille : Violaine Debever, Anna Jbanova et Sarah Ristorcelli, Antoine Alerini, Matthieu Acar, Sebastian Ene, Gwendal Giguelay et Tom Grimaud, ainsi qu'à Basel : Marta Casulleras, Faristamo Susi, Judith Wegmann, Andriy Dragan, Benoît Hennecart et Lukas Rickli. Enfin, en 2021, Wilhem Latchoumia, Sodi Braide et Haga Ratovo, ainsi qu'aux interprètes des oeuvres vocales d'Eastman : les instrumentistes et les membres du chœur de l'Opéra Orchestre National Montpellier Occitanie, ainsi que le baryton Edwin Fardini et le ténor Mathys Lagier. Chaque performance d'Eastman fut l'occasion d'échanges musicaux passionnants auxquels, en plus de leur exceptionnel talent d'interprètes, cette thèse doit beaucoup<sup>15</sup>.

### **Aux États-Unis. Buffalo :**

#### **John Bewley, Music Library, University at Buffalo**

Ma gratitude, aux États-Unis, va d'abord à John Bewley, compositeur et documentaliste (Music Librarian, Archivist) qui m'a accueilli et permis de travailler dans des conditions idéales à la Music Library, University at Buffalo, en septembre 2018. John est le passeur par excellence. Muni d'un profond savoir musical, d'un professionnalisme et d'une passion aussi acharnés que tranquilles d'apparence, il a organisé nombre d'évènements (expositions, séries de concerts) autour d'Eastman et du Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo. Grâce à lui, j'ai pu étudier librement les manuscrits d'Eastman, contacter plusieurs interlocuteurs (voir ci-dessous p. 12) et comprendre, au fil de nos échanges, des faits obscurs pour un Français. J'ai aussi pris conscience de la crise actuelle, due à des politiques ineptes, qui menace les institutions culturelles comme la Music Library d'UB. Que le patrimoine musical du XXe siècle né à

---

<sup>15</sup> Pour un relevé de ces concerts Eastman de 2010 à 2021, voir Annexes, p. 780-781.

Buffalo soit transmis et valorisé par des interprétations vivantes, c'est le voeu que je forme en guise de reconnaissance.

### **Jan Williams**

Je remercie aussi le grand percussionniste et directeur musical Jan Williams, que j'ai eu la chance de rencontrer à UB. Il est une mémoire vive du Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo qu'il dirigea, du S.E.M. Ensemble dont il fut membre fondateur, des créations partagées sur scène avec Eastman et d'autres grands compositeurs, ses amis et partenaires : Morton Feldman, Lukas Foss, John Cage, Joel Chadabe... Il m'a beaucoup appris sur les concerts d'Eastman et sur ses années à Buffalo, qui revivent musicalement dans ses récits.

### **Cort Lippe**

Le compositeur Cort Lippe, lors de notre entretien à UB, m'a beaucoup aidé à situer les esthétiques musicales en présence alors qu'Eastman était à Buffalo puis à New York. Qu'il soit remercié pour sa disponibilité et pour sa grande compétence.

### **Thomas Putnam et les critiques musicaux de Buffalo et New York**

Je tiens à remercier, parmi les excellents critiques musicaux souvent cités dans cette thèse, auteurs d'irremplaçables témoignages sur les créations eastmaniennes, Thomas Putnam, qui écrivit longtemps au Buffalo Courier Express et que j'ai eu le plaisir de croiser incidemment à la Music Library d'UB. Il est deux espèces de critiques, ceux-là prennent plaisir à signaler leurs humeurs (et écouler leur *aigritude*), ceux-ci mesurent leur responsabilité dans la transmission fragile et intègre de ce à quoi ils assistent, fondant l'expression de leur ressenti sur des données éclairantes. Thomas Putnam et nombre de ses collègues américains sont de cette seconde famille, pour notre chance.

### **Ithaca : Karen Hindenlang et George Damp**

Je remercie très chaleureusement Karen Hindenlang, directrice musicale (Organist, Director of Music), depuis 2014, de la paroisse **Saint John's Episcopal Church** d'Ithaca, où Julius fit en 1947-48 ses débuts d'enfant-chanteur. Karen, en très peu de temps, m'a transmis des éléments essentiels sur l'histoire des chœurs, le répertoire musical de l'église anglicane et sur l'esprit de tolérance qui définit cette paroisse. Sa générosité immédiate m'a été tellement précieuse ! Grâce à elle, j'ai aussi pu recueillir le témoignage du musicien George Damp, ancien condisciple d'Eastman à St John's, que je remercie de tout coeur.

### **Catskill Mountains : R. Nemo Hill**

Le poète R. Nemo Hill m'a accueilli avec une ouverture merveilleuse pour des entretiens qui resteront dans ma mémoire, dans sa belle maison des Catskill Mountains. La mémoire d'Eastman est honorée par les évocations de Nemo, vrai poète aussi indépendant d'esprit que de vie et qu'aucune gloriole ou complaisance n'atteint. Malgré la gentrification de Manhattan, malgré les vicissitudes et les lignes de vie divergentes, des constellations durables d'amitié se dessinent. Que ce travail, dont les questionnements le feront sans doute sourire, lui soit un témoignage de cette amitié, pour lui ainsi que pour son époux.

*« And all the lives we ever lived,*

*And all the lives to be,*

*Are full of trees and changing leaves » (Virginia Woolf)*

### **New York, Williamsburg : Gerry Eastman**

Je tiens à remercier Gerry Eastman, pour son accueil dans son beau club de jazz de Williamsburg, dont il est l'âme. Nos conversations musicales sur son frère Julius m'ont passionné, dans ce lieu où chaque objet tient sa patine de la passion vécue pour la musique.

Je remercie enfin Mr Bébert pour son hébergement à New York et pour nos conversations étoilées à Fleischmanns, dans les Castkills, où il tient, avec sa compagne Diane, le café magique « Bébert's Condiments Café and Gallery ».

**France. Université d'Evry-Val d'Essonne, Paris-Saclay :**

Je tiens à remercier tout d'abord Madame Violaine Anger et Monsieur Grégoire Tosser, qui ont co-encadré et accompagné cette thèse après avoir suivi il y a quelques années mon Mémoire de Master 2 sur Eastman. Leur bienveillance et leurs suggestions indispensables, des plus concrètes jusqu'aux plus spéculatives, m'ont guidé au long des tours et détours de cette recherche. Je remercie en particulier Violaine Anger de m'avoir éclairé sur les multiples aspects et la profondeur historique de la problématique de la notation musicale et de m'avoir aidé à structurer cette thèse. Je remercie Grégoire Tosser, entre autres pour ses remarques précises sur le contexte esthétique des années où Eastman a travaillé et pour sa contribution personnelle et l'organisation d'une Journée d'étude à l'UEVE en mars 2018, qui m'a permis de mieux élaborer le présent travail.

Je remercie aussi grandement les participant.e.s à cette Journée d'étude enrichissante pour moi : Na Zhang, Geneviève Mathon, Guillaume Deveney et Jonathan Bell.

Je remercie également les membres du Comité de suivi de cette thèse pour leurs conseils éclairés, Messieurs Philippe Gumpłowicz, Alain Michel et Nicolas Hatzfeld. Ma gratitude va aussi aux membres de l'administration de l'Université d'Evry Val d'Essonne et de l'école doctorale qui ont accompagné mon parcours de leur patiente compétence, tout d'abord Madame Nicole Lanza au Département Arts et Musique, et ses collègues Mesdames Sylvie Pommier, Marie-Thérèse Quintin, Véronique Fournié et Yamina Morand, notamment pour l'aide à la mobilité reçue lors de mon séjour aux U.S.A. et leur secours lors des parcours parfois difficiles d'inscriptions.

Je remercie également Madame Brigitte Gauthier, directrice du Labo SLAM, SCRIPT & S.C.R.I.P.T. pour son aide bienveillante.

## **Au fil du travail : remerciements**

Je remercie mon ami le poète Alexander Dickow, pour ses conseils de traduction de certains textes d'Eastman et pour nos conversations à bâtons rompus autour des musiques américaines d'aujourd'hui, dont il est un fin connaisseur.

Merci également à Sylvie Pébrier, qui a lu plusieurs étapes de ce travail et l'a enrichi, au fil de nos échanges, de remarques toujours fines et pertinentes.

Je remercie Rémy Stricker, disparu en 2019, qui fut mon professeur au Conservatoire de Paris et un ami cher. Nous avons souvent parlé d'Eastman, de la musique américaine (en remontant à Gershwin !) et des manières d'aborder cette oeuvre. Cette thèse doit à son enseignement et à notre amitié musicale par-delà toute dette mesurable.

Je veux aussi remercier plusieurs ami.e.s avec lesquel.l.e.s les conversations sur Eastman ont animé ce travail d'aperçus inattendus : tout d'abord l'artiste promeneur Hendrik Sturm, dont la méthodologie de terrain est si inspirante ; puis deux grand.e.s artistes, la danseuse et comédienne Corine Miret et le danseur Jean Guizerix, qui m'ont mis en contact avec le chorégraphe Andy DeGroat et ont puisé dans leurs souvenirs chorégraphiques des années 1980 ; ainsi que Sabine Macher, écrivaine et danseuse, pour les évocations de ses années new-yorkaises ; mon ami Thomas Clerc, dont certains livres accompagnent ce travail en filigrane ; et la poète Florence Pazzottu, au fil de sa magnifique écriture et d'un projet à venir sur Julius Eastman. Je remercie enfin mon amie historienne Arlette Farge, avec qui j'ai la chance d'échanger souvent et dont le déchiffrement des archives manuscrites est aussi une écoute, profondément musicale.

Je remercie mes proches, qui ont soutenu ce travail de tant de manières inventives et bénéfiques : ma soeur Isabelle Marti, percussionniste talentueuse, mon ami chanteur Christophe Gutton, qui comprend profondément toutes les musiques, mon ami Joseph di Girolamo, ainsi qu'Alain Ribolla et Paul Alerini pour leurs lumières touchant aux domaines — cristallographie et psychanalyse respectivement — où ils excellent.

Je tiens à remercier également Guévorg Ananyan pour son travail de mise en forme, de saisie et de conseils de présentation de cette thèse. Ainsi que, pour l'accueil toujours amical, Monsieur Ahmed Dhaji de la société Reproweb St Charles, rue Léon Gozlan à Marseille.

Enfin — mais d'abord — je remercie Jeanne Turrel, ma douce compagne, musicienne de naissance ; parmi tant d'autres choses que je lui dois, sa compréhension et sa connaissance profonde des âmes qui m'ont aidé à fréquenter celle, assez tourmentée, de Julius Eastman ; avec nos enfants, Miya et Félix, qui ont accompagné chaque jour ce cheminement — jusque sur les routes du State of New York ! — de leur contrepoint vivant et joyeux.



# Les manuscrits de Julius Eastman

## Notations musicales, temps et singularité

### Introduction générale et plan commenté

#### Énigmes - Où le familier et l'incertain se mélangent

Lire un manuscrit de Julius Eastman, c'est se confronter immédiatement à un grand nombre d'interrogations. Déconcertante est cette notation musicale où des signes conventionnels sont écrits sous une forme incomplète ; où des éléments fondamentaux du solfège sont absents, sans que d'autres règles y suppléent explicitement ; où certains éléments dessinent une cohérence tandis que d'autres la brouillent ; où la graphie même peut passer pour méticuleuse et négligée à la fois. Ce mixte de défini et d'indéfini concerne la presque totalité des paramètres.

Voici la première page d'*Evil Nigger* :

#### *Evil Nigger*, p. 1

The image shows a handwritten musical score for the piece "Evil Nigger" by Julius Eastman, dated September 10, 1979. The score is written on multiple staves. At the top, the title "EVIL NIGGER" is written in large, hand-drawn letters. To the right of the title, the composer's name "Julius Eastman" and the date "Sept 10, 79" are written. The score consists of several systems of staves. The first system has a time marker ":30" at the beginning and "1:05" at the end. The second system has "1:05" at the beginning and "1:30" at the end. The third system has "1:30" at the beginning and "1:50" at the end. The notation is unconventional, with many notes and rests that are not clearly defined. There are also some markings like "p" and "Play only once". The overall appearance is that of a rough, experimental manuscript.

Aucune indication d'instrumentation. Aucune indication de tempo, de caractère, d'expression. Aucune nuance. Aucun signe de phrasés. Sur le plan rythmique, ni chiffrage mesuré ni barre de mesure.

Dans les signes présents, cette fois, voici des éléments où défini et indéfini se mélangent :

Sur le plan rythmique :

Aucune hampe de notes, *sauf* de quelques « blanches » au-dessus desquelles, lignes 1 et 2 puis *au début seulement* de la ligne 4<sup>16</sup>, figure le chiffre « 2 », qui disparaît ensuite.

*Question* : si le chiffre « 2 » désigne bien une « blanche », toutes les autres notes sont-elles ses multiples binaires : noires, croches, doubles-croches ?

L7, le chiffre « 8 » apparaît au-dessus de groupes de notes ; on vérifie que chaque groupe est bien composé de huit notes (sans hampes ni barres). Il y a donc ici un compte exact formant des unités mesurées.

*Question 1* : pourquoi le chiffre « 8 » n'apparaît-il pas dès L3, où figurent des hauteurs et des nombres de notes strictement identiques à L8 ?

*Question 2* : si ces groupes sont mesurés, le « 8 » est-il bien le multiple du « 2 » des « blanches » ? Si oui, qu'en est-il alors des autres groupes de notes dont le comptage (11 notes puis 10 (L1), 10 et 10, (L2), 9 et 14 (L4), etc.) ne fait apparaître aucune série de multiples ?

*Question synthétique* : L'ensemble de ces données forme-t-il un système rythmique cohérent, exact *ou* approximatif ?

Sur le plan de l'organisation générale de la page :

Cinq systèmes sont clairement séparés par les conventionnels doubles traits obliques. *Mais* ces systèmes sont composés d'un nombre variable de lignes (respectivement une, deux, trois, une, quatre lignes) et d'une superposition tout aussi variable de clés : Sol (L1), Sol-Fa (L2), Sol-Sol-Fa (L3), Fa (L4), enfin Sol-Sol-Sol-Fa (L5).

---

<sup>16</sup> Je numérote les lignes et les systèmes de haut en bas. Abréviations : L = ligne / S = système. Les portées vides ne sont pas comptées.

*Question 1* : quel(s) instrument(s) peu(ven)t jouer ces lignes ? S'agit-il d'une répartition orchestrale entre instruments aigus et graves ? Combien d'instruments, lesquels ?

*Question 2* : si les hauteurs notées (dont on ignore le tempo d'exécution) doivent être jouées en détaché, quels instruments seraient aptes à exécuter ainsi une telle quantité de notes ?

### Indications originales

Voici maintenant deux indications ne relevant pas du solfège conventionnel. Il faut les interpréter pour elles-mêmes, puis voir si elles fournissent des réponses aux questions ci-dessus.

*Timecode* : des durées exprimées sous forme de *timecode* partant de « 0 » sont lisibles au début et à la fin de chaque système. Sans ambiguïté, elles désignent les durées chronométrées de chaque segment (0 à 30'', 30'' à 1'05, etc.). Cette indication définit le temps *mais* ne résout pas la question du système rythmique.

Flèches : des flèches continues vers la droite sont tracées à la règle au-dessus des portées (L3, L7) ou au-dedans (L5, L8). Leur signification pourrait être d'indiquer une prolongation continue de la musique pendant toute la durée de chaque segment. *Cependant*, la longueur de ces flèches ne couvre pas tout l'espace horizontal des portées (L5, L8). *De plus*, quatre flèches seulement sont tracées pour onze lignes. Il y a là deux nouvelles ambiguïtés à lever.

### Graphie

Jusqu'ici, je le souligne, ma démarche se limite à chercher des solutions pragmatiques aux énigmes de la notation. Celle-ci n'est envisagée que sous l'angle des *praxis* de la lecture et de l'interprétation : comprendre pour réaliser. Mais qu'en est-il de l'aspect graphique du manuscrit ? Surprenantes sont ces séries de têtes de notes, petits points noirs serrés, nombreux mais pas assez pour atteindre le bout des portées. Pourquoi ? Caprice, négligence ou lassitude du scripteur ? Les espacements ont l'air parfois d'être relatifs à des durées (notamment ces espaces assez grands après les « blanches » L1, L2, L4, L9), parfois de séparer des groupes de hauteurs distinctes (voir par ex. L7, L10). Sont-ils donc de nature tantôt rythmique, tantôt purement visuelle ?

Mais l'on peut partir aussi bien d'un point de vue inverse et relever des indices d'un soin rigoureux porté à l'écriture. Ainsi du *timecode* parfaitement indiqué — quoi de plus cohérent que cet index temporel ? — ou l'usage de la règle pour tracer les flèches. Plus révélateur encore, le soin mis à réécrire chaque altération dans un groupe de notes, par exemple les quinze bémols devant autant de Si de la L5, ou les huit bémols de la L8. Où s'applique une règle basique de solfège : en l'absence de barres de mesures délimitant la durée d'effet d'une altération accidentelle, le compositeur veut être certain que l'interprète jouera *toujours* le bémol de *cette* note sur cette ligne<sup>17</sup>...

Au terme de cet examen, deux hypothèses radicales et opposées peuvent se soutenir.

1) Cette notation comporte des « trous » considérables, des béances sans système sous-jacent ; on ne peut que partiellement la comprendre. Il s'agit d'incohérence ou de négligences.

2) Cette notation comporte un minimum de données écrites pour un maximum d'efficacité informative. Il s'agit d'un choix parfaitement mûri et cohérent.

Dans les deux cas la sagacité du lecteur, surtout s'il veut interpréter cette partition, est mise à l'épreuve. Soit qu'il doive combler arbitrairement les lacunes de la notation, soit qu'il doive en déduire logiquement les principes fondamentaux, une forme de reconstitution s'impose.

Le point commun à ces deux voies est d'affronter l'ambiguïté. Même dans le cas d'une logique imparable, des lacunes de la notation portent sur des données fondamentales de l'esprit et de la forme du morceau (l'attribution instrumentale, les tempi, l'organisation du phrasé mélodico-rythmique, les nuances, etc.)

L'esprit de déduction et le choix personnel de l'interprète seront toujours requis, composant avec ce qui « échappe » dans la notation d'Eastman. Analyser la nature de cette échappée et ses motivations, situées à mon sens au coeur de cette musique, est l'un des buts de la présente thèse.

---

<sup>17</sup> Le Si bémol pourrait au reste figurer à la clé dans les pages 1 à 4 au moins, le morceau étant en Ré mineur modal du début jusqu'à 5 minutes environ. La sensible abaissée (Do) n'apparaît, elle, que vers 3'40.

De la perplexité originelle retracée brièvement ci-dessus, naîtront des problématiques propres à interroger les manuscrits d'Eastman, unique forme sous laquelle sa musique parvient au XXI<sup>e</sup> siècle — et pour cause : les scriptions<sup>18</sup> d'Eastman font corps avec sa conception musicale singulière.

Une première problématique émerge de la notation : le temps

La problématique qui se détache dès cette première page d'*Evil Nigger*, est celle du temps. On ne peut qu'être frappé par l'écart entre une écriture rythmique partielle (pour le dire vite) et une conception temporelle fondée sur l'objectivité absolue du temps mesuré par un chronomètre. Il y a là une contradiction ou une tension dialectique intrigante<sup>19</sup>. D'une part, quoi de plus antinomiques que durée musicale et temps chronométré ? D'autre part, l'absence de barres de mesures engage une toute autre conception du rythme musical que celle léguée par la tradition. J'entends par rythme musical ce qui détermine la forme des phrases musicales — le phrasé —, leurs rapports à toutes les échelles et les rapports subtils temps faibles/temps forts. Enfin, la rencontre de ces deux niveaux d'organisation, rythmique et temporelle, converge dans une expérience musicale donnée à vivre à l'interprète ; expérience eastmanienne dont on ressent fortement, en écoutant et en jouant cette musique, qu'elle ne se confond pas avec d'autres.

Composé en 1979, *Evil Nigger* peut certes se rattacher historiquement au « minimalisme » ou au style « répétitif » américain, représenté entre autres par Terry Riley ou Steve Reich<sup>20</sup>. Mais cette proximité ne saurait réduire la singularité d'Eastman. Pour en éprouver la profondeur, il est bien sûr indispensable de considérer *Evil Nigger in extenso*, mais aussi le triptyque auquel

---

<sup>18</sup> Sur mes choix de vocabulaire pour désigner les actes d'écriture du compositeur — scription, scripteur, et même le néologisme « scripture », voir ci-dessous, Partie I, Chapitre 2 : I - 2C.b. p. 234, note 252. Définition de « scription » (du latin « *scriptio* » : indication écrite) : <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/scription.php> (consulté le 2 août 2020).

<sup>19</sup> Le paramètre des hauteurs, beaucoup plus défini dans cette partition, suscite de ce fait moins d'interrogations.

<sup>20</sup> *In C* de Riley est créé en 1964 et *Music for 18 Musicians* de Reich en 1976. Sur l'influence quasi certaine de ces oeuvres sur les compositions d'Eastman, notamment celles des années 1978-1980, voir ci-dessous, p. 138-143 : Partie I, Chapitre 1, Saison 1972-1973 (premiers contacts certains d'Eastman avec la musique de Reich) et III-2.F. p. 517 et suivantes, note 428 p. 527, effectif instrumental possible pour 18 instruments d'*Evil Nigger*.

cette pièce appartient <sup>21</sup>et d'autres oeuvres encore qui témoignent de recherches dont le rapport à la temporalité est, je crois, un axe majeur.

Dans mon plan (voir ci-dessous), cette problématique ne se dégage que progressivement, après l'étude de la biographie musicale d'Eastman (**Partie I - Chapitre 1**) et la formulation de propositions sur une méthodologie d'abord de ses manuscrits (**Partie I - Chapitre 2**). Si j'ai signalé d'emblée cette problématique, c'est que se nouent déjà en elle la notation, la pensée musicale et l'expérience esthétique singulière : « notation, temps et singularité », les principales lignes de recherche de cette thèse.

### **Découvrir les manuscrits : au-delà du pragmatisme**

Premier postulat : je fais l'hypothèse que ces « lacunes », ces aspérités qui rompent avec la fluidité de compréhension d'une notation conventionnelle, ne doivent pas être envisagées seulement comme des « problèmes techniques » à résoudre pragmatiquement. Elles donnent, selon moi, accès au coeur de l'esthétique et de la pensée musicales d'Eastman. Elles doivent être analysées en elles-mêmes, en tant que choix positifs qui orientent cette musique comme expérience singulière. Les contours de cette expérience sensible ne peuvent se décrire en termes de « langage » musical, comme c'est souvent le cas des innovations ou des manières d'un compositeur. Contrairement à Olivier Messiaen par exemple, Eastman ne se situe pas dans une rénovation personnelle du langage musical (harmonie, mélodie, rythme<sup>22</sup>...) Il ne formule pas non plus des postulats théoriques « avant-gardistes », comme a pu le faire John Cage<sup>23</sup>.

La conséquence logique du premier postulat est de ne pas considérer la notation seulement comme une « forme » dans laquelle se coulerait une pensée préalable ou extérieure. La dichotomie entre le contenu (idées, pensée première) et un contenant (mise en forme, notation secondaire), doit être remise en cause. Elle

---

<sup>21</sup> *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger*. Voir ci-dessous, III-2, p. 495.

<sup>22</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (7 volumes), Paris, Alphonse Leduc, 1994-2002. Pour l'analyse de cette organisation par paramètres de la construction d'un langage par Messiaen, notamment du processus complexe d'emprunts à diverses sources musicales, voir Yves Balmer, Thomas Lacôte et Christopher Brent Murray, *Le Modèle et l'Invention. Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie, 2017.

<sup>23</sup> Voir par exemple John Cage, *Silence*, traduction Vincent Barras, Genève, Héros-Limite, 2003, réédition 2012.

ne sera pas non plus réduite à une pure immanence, ce qui reviendrait, en la renversant, à maintenir la relation entre deux « essences ».

Second postulat : si la notation est *de* l'expérience musicale, si elle ne se contente pas d'en traduire les données pour d'autres (traduction toujours soupçonnée de déperdition sinon de trahison des intentions originelles<sup>24</sup>), à plus forte raison le manuscrit est-il le *lieu même* de cette expérience. Il faut donc arriver à penser le manuscrit autrement que dans une temporalité d'après-coup — comme trace, témoin — ou de source génétique — comme esquisse ou étape du *work in progress*. Le manuscrit doit s'envisager comme présent. La notation et le présent du manuscrit se nouent alors dans une intrigue commune, qu'il s'agit d'aborder en posant la question : qu'est-il *en train* de se passer ici-même, sur *ce* manuscrit ?

### **Proposition de méthodologie 1 : le manuscrit comme scène**

Le manuscrit est une surface sensible. Ce qui s'y vit et dont nous sommes les observateurs est un ensemble d'actions nombreuses et complexes. Il ne s'agit pourtant pas d'affirmer que tout s'invente au moment de l'écriture, comme lors d'une improvisation. Le présent du manuscrit est plutôt une *représentation*. Un champ est investi, auquel collaborent toutes les forces en présence, qui sont mises en jeu par le scripteur.

Pour rendre compte de ce champ actif de la scription et de nos rapports avec elle, je propose une méthodologie nourrie de certaines analogies qui sont, je crois, davantage que des métaphores. Je propose d'abord d'envisager le manuscrit comme un plateau de théâtre et la *manuscrite*<sup>25</sup> comme une représentation en train de se produire. Le jeu théâtral ou chorégraphique suppose un « texte » prémédité, écrit dans le passé ; or, le jouer consiste à l'ouvrir littéralement au présent scénique. Je propose, par analogie, de nous mettre devant un manuscrit comme un public qui regarderait se dérouler un spectacle et en analyserait chaque détail. Beaucoup d'éléments échapperont à l'analyse. Mais effectuer des allers-retours entre vues d'ensembles et de détails, constats et réflexions, relevés objectifs et interprétations de ce qui est donné à percevoir, permettra de

---

<sup>24</sup> Selon le fameux diction italien « *Traduttore, traditore* » : « traducteur, traître ».

<sup>25</sup> Pour la justification de l'emploi de ce néologisme, voir Partie I, Chapitre 2, p. 196 et suivantes : *Lire les manuscrits de Julius Eastman : de l'objet-manuscrit à la forme-manuscrit. Voyages en « manuscrite »*.

travailler à la fois sur la conception, le champ sensible, les émotions, l'équilibre des forces *en présence*, etc. La méthodologie ici consiste à tenter d'analyser « tout » ce qui se passe sur la « scène » manuscrite, pour saisir la vie présente de la notation.

Dans la manuscriture, pensée et action sont conjoints. La notation est alors singularité et mise en jeu.

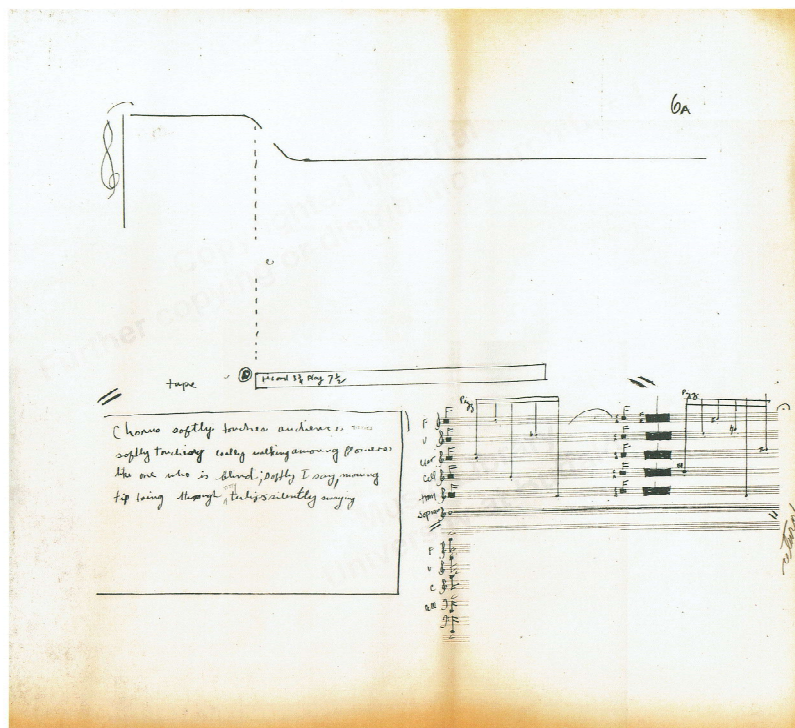
La scène théâtrale suppose un espace construit, un cadre. Dans cet espace neutre se dessine l'architecture subjective créée par la scénographie. Des dispositifs plus ou moins mobiles (objets, lumières) déterminent la mise en scène. Surviennent les acteurs qui jouent la représentation. Acter, jouer, représenter, ces verbes désignent la structure temporelle singulière créée sur scène, décrite dans les théories de la *mimésis*. Mais peut-on superposer cette analyse des données de la scène à celle de la *manuscrite* ? Il serait certainement excessif de les faire se correspondre terme à terme, notion après notion. L'analogie, je crois, est utile à l'analyse, notamment pour ce qu'elle comporte d'attention au présent de ce qui se joue dans l'espace-temps du manuscrit<sup>26</sup>. Mais je propose d'y associer un autre type de description touchant à un domaine plus proche de l'écriture dans sa forme matérielle.

---

<sup>26</sup> Il me semble que cette analogie permet au manuscrit d'échapper en partie au statut de relique (trace de la puissance et de la vie d'un corps, relevant du domaine du sacré) et plus encore à celui d'objet archéologique, tiré vers la reconstitution comme fragment d'un tout perdu, alluvion d'une mémoire, témoin d'un processus, etc. D'où mon insistance sur le présent à la fois radical et complexe de la représentation.



## Thruway, page 6A



### Proposition de méthodologie 2 : la théorie des calques

Je propose d'envisager le manuscrit comme étant une étendue sur laquelle se rencontrent plusieurs surfaces sensibles de notation. J'appelle « calques » ces surfaces sensibles<sup>27</sup>. Je tenterai de différencier les calques, de les définir en fonction de ce qui s'y joue<sup>28</sup>. Les calques sont translucides les uns par rapports aux autres — ni transparents, ni opaques. Ils se surimposent pour faire apparaître divers niveaux d'intelligibilité.

Selon cette proposition, le manuscrit résulte d'une superposition de plusieurs couches d'écritures translucides. Pourquoi ne pas dire qu'il s'agit de plusieurs

---

<sup>27</sup> Les calques que je tente ici de définir, n'ont pas de rapport avec les calques transparents dont John Cage a fait parfois usage afin que l'interprète superpose des couches de notations à d'autres, et décide ainsi de la position des événements dans l'espace et le temps d'une pièce musicale, par exemple dans *Variations I-IV* (1958-1963). Les « calques » dont je parle à propos des manuscrits d'Eastman sont, si l'on veut, une métaphore, ou une manière de rendre concrète la présence, sur une seule et même feuille, d'opérations de descriptions différentes par nature et dans la perception que j'en propose.

<sup>28</sup> On retrouve ici la notion de jeu ou de représentation, d'où une continuité dans ces abords méthodologiques du manuscrit.

« strates » ? Parce que ce mot me paraît souligner une passivité du matériau : une strate géologique est une couche, observable, d'un processus d'accumulation. Ici le manuscrit, ensemble apparemment unitaire de tracés, est considéré comme une surface où émergent, miroitent, font signe les écritures qui ont eu lieu sur plusieurs calques. La lecture que je propose cherche les épaisseurs de ces surfaces d'écritures et leurs interactions. Les calques ne sont pas les supports neutres d'une image préétablie, à la différence d'un écran de vidéoprojecteur où se diffuse un film achevé. Le plan d'écriture est considéré comme un volume, de nature multidimensionnelle, un espace mental et sensible, surface et volume sur lesquels une opération *se déroule*. Que cette opération soit en apparence figée une fois le travail achevé, n'empêche pas de s'intéresser à la dynamique de l'opération.

Si l'écriture suppose un projet, alors les projections de ce projet sur les surfaces supposent elles-mêmes un espace sensible complexe, un volume de diffractions, d'approximations, de pertes et d'inventions. C'est ainsi que je propose d'analyser, devant ses manuscrits, l'atelier d'écriture d'Eastman<sup>29</sup>.

Pour une définition des calques selon des paramètres fonctionnels et qualitatifs, je renvoie à I – 2C.b. p. 234-238. Plusieurs oeuvres d'Eastman seront l'occasion de « travaux pratiques », confrontant cette théorie à son application devant les manuscrits.

---

<sup>29</sup> Cet atelier renvoie pour moi à la dimension de l'imaginaire telle que définie par Violaine Anger à propos de l'invention progressive, dans l'histoire de la musique occidentale, de signes écrits destinés à noter des sons, particulièrement l'invention de la note de musique : voir Violaine Anger, *Voir le son, l'écriture, l'image et le chant*, Sampzon, Delatour, 2020. Voir également ci-dessous, Annexe, Bibliographie IA., p, 749.

## Unidentified work, page 1.

### D'une oeuvre à l'autre : pluralité des notations musicales d'Eastman et problématiques communes

J'ai parlé jusqu'ici de « la notation » musicale d'Eastman. Or, je devrais dire qu'elle est plurielle, et même qu'elle se renouvelle en partie d'oeuvre en oeuvre. La présente thèse cherchera à suivre de grands jalons de ce parcours fait de remises en jeu nouvelles, de *Pieces for violin and piano* des années 1960 à *Buddha* (1984) et l'ultime *Our Father* (1989), en passant par *Tripod*, *Thruway* (1970), *Macle* (1972), *Colors* (1973) et le triptyque *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* (1978-1979). D'autres oeuvres seront évoquées plus rapidement, notamment celles n'ayant laissé de traces qu'enregistrées et faisant l'objet de transcriptions posthumes.

Il s'agira à mon sens d'éviter deux écueils. Le premier serait de restituer artificiellement une supposée progression stylistique d'Eastman. Le second consisterait à se servir des oeuvres pour leur faire illustrer un propos théorique préétabli. Or, bien qu'il s'agisse de faire ressortir les problématiques qui fondent la singularité d'Eastman et les domaines de pensée qu'il travaille, une dialectique

devra se maintenir entre l'accueil de chaque oeuvre et la recherche des points communs. L'analyse des manuscrits ne peut être univoque, ni servir à les faire coïncider avec une théorie. S'appuyant sur des propositions méthodologiques (qui bien sûr ont été élaborées au cours du travail de thèse), le travail d'analyse restera ouvert, soumis aux grés d'une oeuvre dont la pluralité est un des traits dominants.

Il faudra aussi distinguer le statut des notations eastmaniennes par rapport à certaines conceptions contemporaines, partitions graphiques et esthétique de l'oeuvre ouverte notamment.

### **Le nouage entre le temps, la notation et la singularité**

L'abord des manuscrits aura permis d'affirmer les enjeux d'une réflexion sur la notation musicale, laquelle n'est réductible ni à des indications pragmatiques, ni à une forme donnée à un « fond ». Elle représente pour Eastman un lieu d'exploration de la temporalité, usant de divers moyens, d'où une pluralité d'« essais » notationnels. Il existe là des espaces d'ouverture, d'incertitude et de liberté ; mais ces mots, aussi attirants soient-ils, ne suffisent pas à décrire l'action d'une manière d'écrire. Il faut notamment savoir qui (ou ce qui) est concerné par cette ouverture ? Quel appel est-il adressé, créant un espace où se fraie et s'occasionne une singularité ? Singularité d'un scripteur qui crée une relation avec la singularité d'un interprète ; singularité qui est donc une construction par et dans la notation.

On ne peut évidemment pas déduire la singularité de la notation, pas plus qu'on ne peut dire que l'« objet » thématique d'une notation est le temps. Ce qu'il importe de dégager, sont les occasions concrètes où les trois notions peuvent s'articuler dans une intrigue commune. Ces occasions ne sont pas théoriques. Elles relèvent d'une dynamique, d'un « jeu » auquel toutes les parties peuvent collaborer. Capter ces occasions nécessitera une réflexion sur la durée<sup>30</sup>, spécifique à cette écriture musicale et à l'interprétation de cette écriture.

---

<sup>30</sup> J'emploie « durée » dans une acception inspirée de la philosophie d'Henri Bergson, durée concrète indissociable de la singularité, comme je m'en expliquerai à divers moments. Situer la notation dans la durée comme expérience concrète et singulière, pourrait résumer la démarche de cette partie de thèse. J'accorderai aussi de l'importance à des notions telles qu'intentionnalité du sujet et modalité, qui relèvent plutôt de la phénoménologie. Enfin, je tenterai brièvement de

En ne laissant pas le temps en repos dans une acception traditionnelle, Eastman, que je mettrai parfois en situation comparative avec les oeuvres d'autres compositeurs qui paraissent porter des enjeux proches, me semble avoir trouvé une ouverture musicale « utopique » et un partage possible de cette utopie avec les autres. Cette thèse espère approcher et décrire les conditions de cette utopie.

### **Post scriptura**

J'ai découvert la musique d'Eastman en l'interprétant. C'est pourquoi une motivation de ma thèse, outre de mieux faire connaître l'ensemble de l'oeuvre d'Eastman, est d'attirer l'attention sur la puissance musicale que sa notation exige des interprètes et que, par là, elle leur confère. Je crois que si les interprètes ne reviennent pas à l'écriture mais privilégient le mimétisme envers les enregistrements d'« époque<sup>31</sup> » et une ressemblance superficielle avec le style répétitif, ils courent le risque d'appauvrir cette musique, de la réduire au déjà-entendu, de l'académiser. La notation d'Eastman suscite des difficultés ; l'effort qu'elle exige est à mon avis passionnant et permet de vivre véritablement cette musique. On pourrait dire, sans trop d'exagération, que vraiment lire et comprendre les partitions d'Eastman devrait mener à ce qu'aucune des interprétations de ses oeuvres ne se ressemblent. J'espère que mon travail contribuera à aiguïser l'appétit de telles aventures musicales.

---

situer ce travail, modestement et sans prétendre autre chose que de désigner certains enjeux, par rapport à d'importantes théories de l'écriture, parfois antithétiques (Jack Goody, Jacques Derrida, Henri Meschonnic, Anne-Marie Christin, Tim Ingold) et de la notation musicale.

<sup>31</sup> Julius Eastman, *Unjust Malaise*, Julius Eastman (piano, direction) et divers interprètes, New World Records, CD 80638 (3 CD), New York, 2005.

**Les manuscrits de Julius Eastman**  
**Notations musicales, temps et singularité**

**PLAN COMMENTÉ**

**Avant-propos. Dédicaces. Remerciements**

**Introduction générale**

**PARTIE I - JULIUS EASTMAN : UNE OEUVRE MANUSCRITE**

**I - Chapitre 1 - Julius Eastman, 1940-1990 : jalons d'une biographie musicale**

Pour aborder la notation, une vue d'ensemble du parcours musical d'Eastman est indispensable. Trois grandes périodes se dégagent, correspondant aux villes qui ont prédominé : Ithaca (1947-1968), Buffalo (1969-1975), New York (1976-1990). Cet essai insiste sur la formation et les débuts avant 1969, année de l'entrée d'Eastman au Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo et où émergent les premières partitions connues. L'entrelacs des carrières d'interprète chanteur et de compositeur ressort. Les tournants esthétiques et stylistiques de l'oeuvre sont repérés et contextualisés. Des aspects de la période new-yorkaise sont abordés, certains étant encore mal connus.

**I - Chapitre 2 – Lire les manuscrits de Julius Eastman. De l'objet-manuscrit à la forme-manuscrit. Voyages en « manuscrite »**

Il faut définir au plus près l'objet-manuscrit musical et son statut, en le dégageant des approches (recherche génétique, pseudo-archéologie, relique d'un « corps ») qui ne prennent pas assez en compte sa spécificité. Puis, exposition de trois propositions méthodologiques : considérer le manuscrit comme un espace dont renouveler les modes de lecture, en s'inspirant de l'art de la promenade ; le manuscrit comme « scène » où se déroule une pluralité d'évènements, déroulement comparé à une représentation ; la théorie des surfaces sensibles on

calques, sur lesquelles divers types d'écriture se produisent. Définition du vocabulaire adéquat : scription, scribeur, « scription », singularité, temps.

### **I-2A. L'objet-manuscrit : le manuscrit-fétiche**

**I-2B. Pour le dépassement de la fétichisation des manuscrits : vers de nouveaux modes de lecture**

**I-2C. Définitions de la forme-manuscrit : propositions méthodologiques pour un renouvellement des modes de lecture et n'analyse des manuscrits musicaux**

## **PARTIE II- DE LA NOTATION CONVENTIONNELLE À L'INVENTION D'UNE NOTATION HÉTÉROGÈNE DU TEMPS**

### **II – Chapitre 1 : *Pieces for violin and piano (Andante - Lent)* : L'épreuve des limites de la notation conventionnelle**

Cette brève pièce modale est l'unique oeuvre connue où Eastman n'utilise que d'une notation conventionnelle. Ce manuscrit est une pierre de touche envers son bagage « académique » dans ce domaine et les éventuelles difficultés personnelles qui s'y révèlent.

### **II – Chapitre 2 : *The Moon's Silent Modulation* et *Unidentified Work* : L'invention d'une notation singulière, décrite à travers de nouveaux modes de lecture**

Travail de mise en pratique des méthodologies de I-2.B. et I-2.C. Les manuscrits comme espaces explorés en diverses coupes (transect, entrelacs, rotation), puis décrits à travers les surfaces sensibles ou calques, enfin, comme représentations. Ce travail est destiné à vérifier la pertinence des outils proposés.

## **II – Chapitre 3 : *Thruway*. La notation hétérogène du monde sonore et temporel d’Eastman**

Examen détaillé du manuscrit. Confrontation avec des spécificités étonnantes de la notation, notamment le mixte entre notation conventionnelle et graphies originales, allant du « gribouillis » à une représentation particulière du déroulement sonore dans le temps. D’une part, les abords proposés dans le Chapitre 2 se vérifient et s’enrichissent; d’autre part, se dessine la problématique du rapport entre la notation et la temporalité, comme avec l’interprétation.

## **II – Chapitre 4 : *Tripod*. Des neumes eastmaniens ?**

Le fragment *Tripod* comporte notamment une famille singulière de signes que l’on peut rapprocher hypothétiquement de « neumes » (utilisés d’une manière toute différente que dans des contextes médiévaux). Cette notation est l’occasion d’ouvrir sous un autre angle la réflexion sur le rapport entre compositeur et copiste, et sur les rapports entre signes, sons, interprétation et temporalité.

## **II- Chapitre 5 : *Colors*. Les acteurs d’écriture**

Le titre de *Colors* pour chœur de femmes fait référence à la répartition des groupes vocaux, désignés par des couleurs. Le manuscrit est étudié sous l’angle de la « scène », des acteurs d’écriture qui y jouent.

## **PARTIE III- LA STRUCTURE TEMPORELLE DU *TIMECODE* (1973-1979)**

### **III- Chapitre 1- *Joy Boy* et *Feminine*. Vers une nouvelle notation ?**

Ces manuscrits dénotent une toute nouvelle notation du temps, inaugurant l’usage du *timecode*. L’articulation de cette nouvelle manière avec ce qui précède enrichit la problématique de la temporalité, en la liant à un style nouveau, inaugural des oeuvres suivantes.



Femenine, page 1

FEM. 1/5

Femenine

Handwritten musical score for 'Femenine' on page 1. The score is written on a grand staff with multiple systems. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Time signatures and performance instructions are present throughout the piece.

Key elements of the score include:

- System 1:** Starts at 0. Includes time signatures 3: 80, 5, 7, 9 and 7, 9, 16, 13 3:4.
- System 2:** Starts at 3:45. Includes time signatures 4: 45 and 5 20. Performance instructions: "back", "more back slowly", "comes back & held".
- System 3:** Starts at 5:30. Includes time signature 6:00. Performance instruction: "PLAY AND MOVE BACKWARDS FORWARD".
- System 4:** Starts at 7:30. Includes time signature 8:30. Performance instruction: "off the wall".
- System 5:** Starts at 9:00. Includes time signature 9:35. Performance instructions: "Displace one 16th note" and "Displace note in part two also".

### **III- Chapitre 2 – *Crazy Nigger, Gay Guerrilla, Evil Nigger* : un triptyque utopique**

Ces trois oeuvres sont considérées comme les chefs-d'oeuvre d'Eastman. Sa revendication d'une musique « organique » semble mener à l'accomplissement d'une notation qu'on pourrait qualifier de « simplifiée ». J'étudierai les trois pièces les unes après les autres, en établissant la cohérence d'une notation qui, recherchant l'économie de moyens, confronte l'interprète à des expériences inusitées, notamment sur le plan temporel. Le concept esthétique d'oeuvre ouverte sera mis en regard avec son acception eastmanienne.

### **PARTIE IV- *MACLE* : LE NOUAGE ENTRE NOTATION, TEMPS ET SINGULARITÉ**

La notation de cette oeuvre pour quatre voix *a cappella* est frappante en ce qu'elle évoque de prime abord la bande dessinée, utilisant des « cases » et des « dessins ». Le système de notation, mixte de didascalies, de « dessins » et de système graphique définissant des paramètres sonores, permet d'aller au coeur de la réflexion sur le rapport entre notation, temps et geste vocal. Une étude comparative avec des oeuvres vocales « expérimentales » de Schwitters, Berio, Ligeti, Cathy Berberian, permet de situer et de singulariser la notation d'Eastman, y compris par rapport aux partitions graphiques des années 1960-70. C'est dans l'étude de ce manuscrit et de son travail sur « la voix » que l'objet de cette thèse, le nouage entre notation, temps et singularité, se définit fortement. Ce chapitre est probablement le point central de la thèse.

### **PARTIE V- *BUDDHA* : UNE EXPÉRIENCE DE NOTATION DU « DERNIER EASTMAN »**

*Buddha* apporte un renouvellement du rapport entre notation originale, temps et interprétation ouverte. La parenté avec la forme graphique des calligrammes et la symbolique des formes seront abordées.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE : L'apport d'Eastman aux problématiques de la notation musicale**

Ce travail se conclut par une tentative de situer l'étude des notations d'Eastman par rapport à d'importantes théories de l'écriture et de la notation musicale, parfois antithétiques, exprimées par des auteurs tels qu'Anne-Marie Christin, Violaine Anger, et de l'écriture et de la graphie de manière plus générale tels qu'Henri Meschonnic, Tim Ingold... Il ne sera question que de poser les enjeux de réflexions et de débats futurs. Qu'apprend Eastman du rapport notation-temps-singularité, qui puisse engager la réflexion sur ces sujets dans des voies renouvelées ?

**Annexes :** Bibliographie Générale Thématique / Nétographie Thématique (hors Eastman) / Julius Eastman Bibliographie-Nétographie-Discographie – Événements / Appendices (voir Sommaire)

## PARTIE I – JULIUS EASTMAN : UNE ŒUVRE MANUSCRITE

### Chapitre 1

JULIUS EASTMAN, 1940-1990 :

JALONS D'UNE BIOGRAPHIE MUSICALE

#### I - 1A. PRÉAMBULE

**Les enjeux d'une biographie musicale à laquelle se référer au cours de cette thèse**

Julius Eastman, en 2021, est connu d'un public grandissant pour les œuvres composées pendant huit années à peine, entre *Stay On It* de 1973 et *The Holy Presence of Joan d'Arc* de 1981. De part et d'autre s'étendent deux décennies (1963-72 et 1981-90), dont les œuvres semblent ne susciter d'intérêt qu'à proportion de celui conféré à ces huit fleurons du « canon » eastmanien :

*Stay On It* (1973)

*Feminine* (1974)

*If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* (1977)

*Crazy Nigger, Evil Nigger, Gay Guerrilla* (1978-79)

*Prelude to the Holy Presence of Joan d'Arc* (1981)

*The Holy Presence of Joan d'Arc* (1981)

*Feminine* excepté, dont l'enregistrement *live* de 1974 n'est reparu qu'en 2016, ce « canon » correspond exactement au CD-événement de 2005 : *Julius Eastman, Unjust Malaise*, une anthologie d'enregistrements auxquels Eastman participe à divers titres<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Julius Eastman, *Unjust Malaise*, Julius Eastman (piano, direction) et divers interprètes, New World Records, CD 80638 (3 CD), New York, 2005. Cette anthologie est le fruit des recherches menées durant plusieurs années par Mary Jane Leach. « *Unjust Malaise* » est une anagramme de « Julius Eastman », forgé à l'origine par le compositeur David Borden pour sa pièce-hommage posthume dédiée à la mémoire de Julius en juillet 1991. Voir David Borden, *Unjust Malaise*, in Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 75.

Mais en proposant comme sujet de cette thèse la notation musicale — les notations musicales plutôt, tant l'hétérogénéité prédomine ici — j'ai su d'emblée que je devrais travailler hors des limites de ce bref catalogue, pour approcher une compréhension générale des parcours artistiques d'Eastman. A minima, la problématique de la notation musicale ne pourrait-elle se dissocier d'une analyse des contextes esthétiques et historiques où les œuvres d'Eastman s'élaboraient. J'ai donc cru nécessaire d'enrichir, parallèlement au travail focalisé sur la notation manuscrite, une étude « panoramique » et chronologique permettant de se repérer dans les développements de la vie musicale d'Eastman. Ce Chapitre 1 est la présentation de cette étude.

Je suis parti de questions premières : quelles furent les prémices musicales d'Eastman et sa formation ? Dans quel univers esthétique son activité de compositeur commença-t-elle ? Dans quels contextes successifs ses projets virent-ils le jour et quelles significations revêtaient-ils alors ? Comment s'organisait le contrepoint de ses métiers de chanteur, de compositeur, de performer, de danseur ? Quand et comment s'exprimait-il, oralement ou par écrit ?

Il s'est agi pour moi, à travers cette étude, de pouvoir effectuer librement des allers-retours entre diverses échelles, depuis les sources d'informations générales jusqu'à l'étude de tel « détail » d'un manuscrit. J'ai été motivé par l'intuition que l'expérience musicale des œuvres d'Eastman est inséparable de ses inventions et « provocations » dans le domaine de la notation. Provocations situées très au-delà d'une subversion sommaire, qui suscitent autant d'appels d'air, d'ouvertures quelque peu vertigineuses pour qui accepte de courir le risque d'une liberté fondamentale. Mais comment comprendre et faire comprendre cette expérience de liberté découverte dans une notation musicale, sans questionner les contextes de création et de transmission des œuvres ? Ou, pour formuler la question sur le plan historique : en quoi Eastman se distingue-t-il des compositeurs qui, en grand nombre dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, remirent radicalement en cause la notation conventionnelle léguée par le XIX<sup>e</sup> siècle et les codes du solfège académique ? Comment les choix

d'Eastman s'imposaient-ils à lui, en quoi sont-ils si singuliers et quelle cohérence s'en dégage ?

### **L'enjeu de l'établissement de « faits musicaux »**

Ces questions peuvent prendre un ennuyeux profil académique si l'on veut y répondre par des schémas déterministes. Cependant, maints mystères persistant autour de la vie et de l'œuvre d'Eastman aident à éviter les réponses convenues. Ces mystères tendent cependant à engendrer une production *sui generis* : un *storytelling* assez banal d'artiste maudit derrière lequel le compositeur, durant la décennie du grand *revival* eastmanien (2009-2019) concomitante à celle où j'ai travaillé sur son œuvre, se drapait à vue d'œil.

Sur cette toile de fond, où le pathétique d'une destinée peut faire pâlir les aspects vivants et passionnants d'une œuvre, se détachent des enjeux culturels et politiques actuels, attestant qu'Eastman est bien notre contemporain, non un sujet nostalgique et *vintage*. Se débattent à son propos les polémiques propres aux *cultural studies* : *gay, racial, post-colonial, intersectionnal, gender studies...* Eastman est éligible à toutes ces disciplines, il est pour elles un sujet d'études légitime. Pour ma part je n'ai jamais évité, moins encore ignoré ces enjeux et débats fondamentaux. Cependant mon parcours de compositeur et ma découverte d'Eastman, depuis la France et à travers l'interprétation de ses œuvres, ne me qualifient pas pour intervenir directement dans ces champs d'études. C'est pourquoi le but de ce Chapitre 1 est simplement d'établir un matériau premier constitué d'un maximum de « faits musicaux » et d'en esquisser la mise en perspective. J'entends ici par « biographie musicale » le fait de circonscrire et d'analyser, dans l'ensemble des informations et des discours tour à tour parcimonieux et foisonnants à travers lesquels Eastman nous parvient, un champ qui marginalise les aspects psychologiques ou factuels n'ayant pas une relation assez forte avec la musique proprement dite. C'est donc un travail volontairement partiel. Un choix méthodologique aussi, contestable mais orienté vers le sujet central de cette thèse. Comme un prélude indispensable à l'immersion dans les manuscrits d'Eastman. J'ai désiré en tous cas éviter les schémas déterministes selon lesquels une œuvre *naît* d'une

ascendance de faits ou de tendances qui la justifieraient, contiendraient son explication, sa raison d'être en guise de sens.

Il sera impatientant pour le lecteur de suivre ces relevés minutieux, qui plus est imparfaits et incomplets. J'ai ressenti cet inconfort en écrivant ce chapitre. J'ai pourtant tenu le parti-pris de refuser les synthèses hâtives, les assignations historico-stylistiques trop vite déduites. Le parcours étonnant d'Eastman, tout le contraire d'une ligne droite, engage à cela. J'essaierai de ressaisir périodiquement les lignes de force qui émergent des faits.

Je m'appuie sur deux sources principales : tout d'abord, l'ouvrage collectif réalisé sous la direction de Mary Jane Leach et Renée Levine Packer, paru en 2015 : *Gay Guerrilla, Julius Eastman and His Music*<sup>33</sup>. La seconde source, éparse, résulte du travail personnel effectué notamment lors de mon séjour d'étude de trois mois à New York, Ithaca et Buffalo à l'été 2018. La provenance des propos tirés d'interviews ou d'échanges écrits que j'ai initiés, sera indiquée ci-dessous.

### **« Part and apart » : un fait fondamental, par-delà toute méthodologie biographique**

Il me semble primordial de préciser un point qui concerne, non les prolégomènes du Chapitre 1 et de cette thèse, mais leur entièreté : cherchant à cerner dans la vie d'Eastman un champ de faits musicaux, je ne souscris pas pour autant à la distinction scolastique entre Œuvre et Homme. J'affirme cela du moins au regard d'un « fait » fondamental, qui s'énonce ainsi : Eastman est noir. Il est un artiste noir, un artiste africain-américain. Or, à cet égard, l'époque et les lieux où il vécut sont tout l'inverse d'une « toile de fond » neutre. Son œuvre, ses actes, ses propos, seraient tout simplement inexplicables à ne pas prendre en compte ou à minorer cette donnée. Comment, dès lors, parcourir cette vie-là sans affronter ce fait, sans l'élaborer au moins sous forme de questions qui résonnent à chaque étape abordée ? Je n'ai pas de réponse toute faite à ces interrogations. Mais je prends intellectuellement et moralement mes responsabilités en affirmant que

---

<sup>33</sup> Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015. Dans la suite de mon texte, je simplifie l'appellation de l'ouvrage en : Packer-Leach (dir.), *op. cit.* Les citations de ce livre données en français sont traduites par moi.

ce fait fondamental, soit qu'on l'appelle une « problématique » soit autrement, est incessamment présent à mon esprit lors de la rédaction de la biographie musicale ci-dessous et de cette thèse. Je le crois trop important pour le saupoudrer sous forme de « rappels » thématiques au gré des paragraphes. La bonne conscience et la bien-pensance seraient alors proches ou complices d'un certain déni. Être noir n'est pas un thème biographique parmi d'autres — ce n'est pas un thème du tout, sauf si l'on est en mesure de dégager à cet égard des cadres conceptuels spécifiques et d'en déplier méthodiquement les significations complexes. Cela ne sera pas le cas dans le présent travail. Les relevés et les mentions qui se rattachent à ce sujet fondamental apparaîtront sans que je prétende établir une construction conceptuelle, théorique ou systématique, qui exigerait un travail à part entière.

Je voudrais mentionner une expression tirée du titre d'un ouvrage<sup>34</sup> sur la vie des étudiants noirs à la Cornell University d'Ithaca, ville où Eastman passa la quasi-totalité de sa jeunesse et ne cessa de revenir dans sa vie de musicien. Cette formule exprime avec justesse le sentiment qui s'impose à moi en travaillant sur les situations qu'Eastman connut tout au long de sa vie : « *Part and Apart* », qu'on peut traduire en français par : « inclus *et* à part », ou « inclus *et* exclu », « partie prenante *et* à l'écart ». Ce paradoxe, décliné en données sociologiques et économiques objectives — par exemple le nombre d'étudiants, de musiciens, de chanteurs, de compositeurs... noirs dans les milieux où travailla Eastman — ou générant une sensation diffuse qui concerne tous les domaines de la vie, condense une des problématiques structurelles de la vie d'Eastman.

Moi qui suis un musicien blanc européen de nationalité française né trente ans après Eastman, je refuse de me réclamer, intellectuellement et éthiquement, d'une supposée neutralité académique ou savante. Je pense que cette neutralité occulte les places et les rapports sociaux de domination — la réponse à la simple question : « qui écrit sur qui ou sur quoi ? » — et, de plus, ne permet pas d'aborder avec justesse des objets d'études situés précisément dans l'histoire de ces rapports et de ces places respectives. Je sais que ces mentions explicites des « identités » (celle d'Eastman, la mienne) posent question, voire peuvent faire

---

<sup>34</sup> Carole Kamren, *Part and Apart. The Black Experience at Cornell, 1865-1945*. Ithaca, Cornell University Library, 2009.



polémique. Elles peuvent aussi sembler partielles, notamment envers la question de l'identité homosexuelle, *gay*, autre identité revendiquée, manifestée par Eastman dans beaucoup de ses compositions. J'assume en tous cas ces mentions et j'en prends l'intégrale responsabilité, en étant ouvert aux débats et aux questionnements qui peuvent surgir.

Je n'oublie jamais tout cela en compagnie d'Eastman, ce grand musicien « *part and apart* ». En attendant de pouvoir développer ces réflexions dans un autre travail, je demande à celles et ceux qui me liront d'à leur tour ne pas l'oublier.

## I - 1B. ORIGINES

### Premier survol : State of New York

Toute la vie de Julius Eastman s'est déroulée dans l'État de New York. Ou presque : s'interpolent trois années et huit mois d'études au Curtis Institute de Philadelphie (septembre 1959 – mai 1963) et, au fil des années 1970-80, une petite dizaine de tournées en Europe qui semblent ne jamais s'être prolongées en séjours de loisirs. Ajoutons une brève série de concerts en Israël (octobre 1971) comme baryton soliste invité par Zubin Mehta<sup>35</sup>.

La topographie dessinée par cette existence n'a rien d'anecdotique. Elle est intrinsèquement musicale. Elle dessine le parcours d'un artiste entre trois pôles urbains — Ithaca, Buffalo, New York City — qui accompagnent continuellement ses réalisations.

Chacune de ces trois villes représente une étape de la vie d'Eastman. Que l'on s'intéresse aux influences reçues dans son enfance, aux carrières de l'interprète ou du compositeur, à son rapport aux institutions musicales, aux entours culturels, sociaux, économiques et jusqu'à l'évolution stylistique de sa musique, les trois villes figurent comme ses partenaires essentiels.

Un récit romanesque distribuerait leurs rôles ainsi : d'abord une petite ville provinciale, Ithaca, paisible cité des rives du Lac Cayuga où se passent l'enfance

---

<sup>35</sup> Pour chanter *Essay on Pigs* de Hans-Werner Henze. Pour être complet, il faut mentionner quelques déplacements intérieurs aux USA, surtout dans des États voisins de celui de New York, plus rarement sur la côte Ouest ou à Minneapolis et Chicago pour des concerts.

et l'adolescence. Puis Buffalo au tournant des années 1970, grande cité industrielle et universitaire de la Rust Belt en pleine effervescence artistique. Eastman y rencontre un succès grandissant comme chanteur et compositeur. Enfin New York City, ville-monde qui ne peut qu'avoir été le but suprême de l'artiste, le ring où décrocher son titre de gloire.

Cette dramaturgie des villes, qui a quelque vérité, schématise cependant à l'extrême leurs échelles de taille, d'importance culturelle et d'enjeux pour Eastman. Surtout, elle ne nous apprend pas grand chose en termes de signification musicale. Rien non plus sur les dynamiques positives ou négatives — crises, ruptures — qui orientèrent cette vie sur cette ligne qui traverse l'État de New York de part en part.

#### **Carte de l'État de New York, tracé des trois villes.**



Les liens musicaux sont particulièrement forts entre les trois villes, ce pourquoi Eastman ne cesse de circuler entre elles, y trouvant des points d'appuis professionnels durables.

À titre d'exemple : ses premières pièces importantes, *The Moon's Silent Modulation* et *Thruway*, créées en avril 1970 dans le cadre du Center of the

Creative and Performing Arts de Buffalo<sup>36</sup>, sont rejouées dès juillet suivant à la Cornell University d'Ithaca. Entre temps, *Thruway* a été repris au Carnegie Recital Hall de New York, où les concerts des Creative Associates de Buffalo étaient systématiquement redonnés. Ce dernier point prouve que les Creative Associates réunis par le chef international Lukas Foss intégraient un circuit professionnel du plus haut niveau, puisque se produisant plusieurs fois l'an devant le public new-yorkais de la « petite salle » du Carnegie Hall, rien de moins. Quant à Ithaca et sa célèbre Cornell University, où Eastman n'avait pas étudié mais où les musiciens plus âgés qui l'avaient épaulé dès son adolescence lui restaient fidèles, il y retourne périodiquement durant toute sa carrière, en « enfant du pays ». Comme chanteur avec des orchestres locaux, compositeur, pédagogue occasionnel<sup>37</sup>. Sans parler de ses motivations personnelles car sa mère<sup>38</sup>, tôt séparée de son mari, continua d'occuper la maison où ils avaient vécu enfants avec son frère cadet Gerry<sup>39</sup>.

### **Les origines familiales et les parents de Julius Eastman**

Julius Dunbar Eastman Jr., fils de Julius Dunbar Eastman Sr. et de Frances Eastman, née Famous, est né au Harlem Hospital de Manhattan le 27 octobre 1940.

Son père<sup>40</sup>, cadet d'une famille nombreuse vivant en Virginie — une fratrie de dix enfants dont il eut très tôt la charge — devint ingénieur civil après avoir obtenu son diplôme de *bachelor's degree* grâce aux fameux cours gratuits du City College of New York, dans le quartier de Harlem<sup>41</sup>. Auparavant, Julius Sr. a fait partie de

---

<sup>36</sup> Dont Eastman est membre depuis septembre 1969. Ces membres du Center of Creative and Performing Arts se nomment « Creative Associates ». Chacun reçoit une rémunération mensuelle à la fois comme interprète, compositeur et participant aux décisions collégiales sur la programmation des concerts de musique contemporaine, les Evenings for New Music. Eastman sera Creative Associate pour six saisons, jusqu'en 1975.

<sup>37</sup> En 1983 encore, Eastman espérait obtenir un poste à la Cornell University. Espoir déçu, ce qui le mortifia.

<sup>38</sup> Frances Eastman née Famous, 1917-2010.

<sup>39</sup> Gerry (Gerald, dit) Eastman, né à New York le 11 mai 1945.

<sup>40</sup> Julius Dunbar Eastman Sr., 1913-2008.

<sup>41</sup> Le CCNY est une institution fondamentale de l'Université de New York. Il abrite aujourd'hui, entre autres, une école d'ingénieurs renommée (*School of Engineering*). Vers 1939-40, j'ignore

la Première Grande Migration (1910-1940), qui voit plus d'un million et demi d'Africains-américains quitter les États du Sud, où sévissent la misère et la ségrégation raciale instituée par les Lois Jim Crow, pour les villes du Nord.

Julius Sr. et Frances se rencontrent et se marient à New York City<sup>42</sup>.

Frances suit elle aussi des études au City College of New York dont la vocation sociale, la gratuité des cours, ne signifie en rien une formation au rabais. Vu sa carrière future dans l'administration d'un hôpital, on peut imaginer que Frances étudie la documentation, peut-être le droit. « Mes parents étaient des gens éduqués, confirme Gerry Eastman<sup>43</sup>. Ils avaient l'un et l'autre reçu une bonne éducation et fait des études. » Tous deux sont West Indians<sup>44</sup>, c'est-à-dire d'origine caribéenne. Une partie de leurs familles respectives sont originaires des îles de Trinidad and Tobago (Trinité-et-Tobago). La grand-mère maternelle de Julius, dont il fut proche, Caroline Famous, est née à Trinidad. Dans ces îles, l'esclavagisme de populations africaines ne se développe qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est grâce à cette main-d'œuvre placée sous la férule de colons français que Trinidad devint la place forte de la culture du cacao. Cette généalogie africaine-américaine, à la fois située et diluée dans l'anonymat et l'effacement des

---

quels furent les cursus exacts que les parents d'Eastman ont suivis, mais le niveau et la réputation pédagogique du CCNY, en sus de sa vocation sociale, ont toujours été excellents.

<sup>42</sup> Date du mariage non précisée dans les sources.

<sup>43</sup> Interview de Gerry Eastman par Jean-Christophe Marti, septembre 2018.

<sup>44</sup> Cette dénomination provient du terme « Indes occidentales » (West Indies) employé en Europe pour désigner les Caraïbes à partir des voyages de Colomb. West Indians, synonyme de « Caribbeans » (caribéens), est couramment employé aux États-Unis pour désigner les Africains-américains originaires des Caraïbes, même si certaines ambiguïtés de désignation peuvent exister. Mary Jane Leach l'emploie plusieurs fois à propos de la famille Eastman, par exemple : Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 10-11. Interviewée par Renée Levine Packer en novembre 2006 (voir Annexes, Bibliographie), la mère de Julius emploie aussi cette dénomination à propos de ses grands-parents maternels. Elle précise en outre que son père Thomas Famous est né aux Bermudes (Bermuda, en territoire britannique) et sa mère, Caroline épouse Famous, à Trinidad. Ces deux archipels sont géographiquement éloignés, malgré leurs liens économiques anciens, notamment via l'exploitation des esclaves. On peut imaginer que les grands-parents maternels de Julius se sont rencontrés sur le continent nord-américain vers 1915, à New York peut-être, où Frances est née en 1917. Il y a, dans les propos de Frances, une certaine confusion quant aux provenances, à coup sûr caribéennes, des ascendants paternels. Ce qui est établi, c'est que la généalogie familiale remonte aux esclaves déportés depuis l'Afrique de l'Ouest jusque dans les archipels de l'Atlantique Nord / Caraïbes entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle. Les travaux historiques sur l'esclavage ont énormément progressé au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Un travail comme celui de David Eltis et Davis Richardson, *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, Londres, Yale University Press, 2010, recensant systématiquement les provenances et les transports des traites, pourrait peut-être permettre à des chercheurs de repérer les origines africaines précises des ascendants d'Eastman.

origines imposés aux esclaves, ne sera pas sans résonances importantes dans la vie et dans les œuvres de Julius Eastman.

Renée Levine Packer mentionne par ailleurs que le grand-père paternel, en Virginie, exerçait le métier de menuisier-constructeur<sup>45</sup>. Apparemment autodidacte, il dessinait d'admirables structures de charpentes et d'escaliers. Au seuil d'un travail sur les manuscrits d'un compositeur, cette filiation grand-paternelle ne semble pas anecdotique. Sur les manuscrits musicaux de Julius Eastman les graphies minutieuses autant qu'imaginatives, les techniques de traçages et les supports employés, sans parler du calcul raisonné des proportions — toutes ces données d'écriture, objets principaux de la présente thèse, font écho à cette ascendance proche des métiers de l'ingénierie. Ce qui peut sembler un détail résonnera peut-être par la suite<sup>46</sup>.

En résumé, il importe je crois de retenir, parmi les informations encore lacunaires dont nous disposons, cinq données concernant la famille de Julius :

- Du côté paternel comme maternel, les origines caribéennes, s'originant elles-mêmes dans la déportation, souvent relativement récente (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles), des esclaves originaires d'Afrique de l'Ouest. Les grands-parents maternels de Julius sont nés dans les Caraïbes : le grand-père Thomas Famous aux Bermudes, la grand-mère Caroline, épouse Famous, à Trinidad.
- Grand-père paternel exerçant en Virginie le métier de menuisier-entrepreneur.
- Naissance (1913) et jeunesse de chargé de famille nombreuse de Julius Sr., père du compositeur, en Virginie, État ségrégationniste d'où il émigre vers l'âge de vingt ou vingt-cinq ans à New York, dans les années trente.
- Naissance (1917) de la mère de Julius à New York.

---

<sup>45</sup> Dans la même interview (voir note 44), Frances utilise pour parler du métier de son beau-père, le grand-père paternel de Julius, le terme « *carpenter-contractor* », qu'on peut traduire par « menuisier-entrepreneur ». Elle ajoute que cet homme a refusé de remplacer son métier par des tâches subalternes (« *menial tasks* ») quand la Grande Dépression de 1929 a éclaté, d'où la charge de famille qui a incombé à son cadet, Julius Sr.

<sup>46</sup> Voir ci-dessus p. 3, Avant-Propos, note 1, concernant le Sign Pen de la marque japonaise Pentel qu'Eastman a peut-être adopté comme outil d'écriture. L'histoire industrielle et symbolique du stylo-feutre remonte aux années 1910. A-t-il été un objet par lequel se dessine une filiation subliminale avec le grand-père et le père ingénieurs ?

- Débuts du ménage Eastman à New York, vers 1938-1939, dans le quartier noir de Harlem, lieu de naissance de Julius (1940).

## **I - 1C. 1940-1946**

### **Premiers lieux de vie : Harlem, Syracuse, Staten Island**

Peu après la naissance de Julius Jr. à Harlem la famille s'installe à Syracuse, ville dynamique du centre de l'État de New York (1940-1941). On peut imaginer que Julius Sr. y fait ses débuts professionnels d'ingénieur. Puis il est mobilisé (1942). On ne sait pas s'il est resté sur le sol américain, ou s'il est parti à l'étranger. Sa femme prend un emploi apparemment très modeste<sup>47</sup>. Puis dans l'immédiat après-guerre<sup>48</sup> (1946), après un bref retour à Manhattan, dans un logement social de Staten Island auquel donne droit le statut de « Federal Worker » (employé ou fonctionnaire fédéral) de Julius Sr., la famille, qui compte désormais deux jeunes garçons, s'installe à Ithaca en 1947, dans la maison désormais familiale du quartier de Southside où Frances habitera plus de cinquante ans, jusqu'à sa mort en 2010.

## **I - 1D. 1947 - 1958 : ITHACA**

### **Vie familiale et carrière professionnelle des parents**

Installé à Ithaca au courant de l'année 1947, le couple Eastman semble s'être séparé presque aussitôt. L'appréciation de Gerry sur le niveau social et intellectuel de ses parents, appartenant à une classe moyenne éduquée (voir ci-dessus note 12), est confirmée par ce que l'on sait de leurs carrières, même si

---

<sup>47</sup> Dans l'interview citée plus haut (voir notes 44-45), Frances dit crûment : « *My first job was washing toilets in Rotschild's and I cried everyday.* » (« Mon premier travail fut de laver les toilettes chez Rotschild [la banque ?] et je pleurais chaque jour. ») Plus loin, elle explique qu'elle a dû quitter un emploi pour s'occuper de Julius qui, entre l'âge de trois et cinq ans à Syracuse, faisait fièvres et otites à répétition, à la crèche.

<sup>48</sup> Toujours dans la même interview (voir ci-dessus notes 44-45-47), Frances Famous (la mère de Julius) explique à Renée Levine Packer que la famille s'installe vers 1946 à Staten Island (NYC) dans un logement social (Federal Housing in New York), situé à un étage trop élevé qui ne convient pas à de jeunes enfants. Le déménagement dans la maison d'Ithaca provient donc des exigences de Frances pour l'espace de jeu des garçons, probablement de Julius d'abord, qui a six ans. Le conflit entre les époux semble s'être aggravé à ce moment-là. Toujours dans cette interview, le point de savoir si le père est parti ou non à l'étranger pendant sa mobilisation (donc durant la période comprise entre 1942 et mai-juin 1945) n'est pas clair.

l'on manque de précisions. La mère gravit les échelons de l'administration du Cayuga Medical Hospital (dénommé actuellement Tompkins County Hospital) d'Ithaca. Elle occupe durant trente-cinq ans le poste élevé de « Record Librarian » (Archiviste médicale). Ce qui, dans le contexte d'alors, est exceptionnel pour une femme noire<sup>49</sup>.

Quant au père, les sources mentionnent<sup>50</sup> qu'il devient peu de temps après la fin de ses études « Federal worker » (employé ou fonctionnaire fédéral), puis qu'il intègre à Ithaca le corps des ingénieurs techniquement responsables<sup>51</sup> du canal Érié (anciennement New York Barge), grand cours d'eau artificiel entre la baie atlantique de l'Hudson au sud et les Grands Lacs du Nord. En regardant ce tracé fluvial qui relie Buffalo à New York, doublé par les lignes du chemin de fer de l'État, je ne peux m'empêcher de penser que les topographies de Julius Eastman père et fils se sont en partie superposées, associées à l'idée d'une circulation entre les pôles urbains du State of New York.

---

<sup>49</sup> « ... [elle] devint [à Ithaca] la première femme de couleur à occuper le poste de responsable des dossiers médicaux. » Mary Jane Leach, in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 11. Voir aussi son faire-part de décès en ligne :

<https://www.legacy.com/obituaries/theithacajournal/obituary.aspx?n=frances-eastman&pid=139838308&fhid=7263> (consulté le 1<sup>er</sup> août 2020).

Dans l'interview d'elle citée ci-dessus notes 44-45-47-48, elle évoque fièrement son accomplissement professionnel : « J'étais à la tête du Medical Records Department... » Ce qui signifie d'abord, visiblement, qu'elle n'occupe pas un échelon de subordination subalterne. Une fois retraitée, à partir des années 1980 donc, elle devint une citoyenne engagée auprès de l'aide à l'enfance, de l'Armée du Salut et du Centre social communautaire situé en face de sa maison (Southside Community Center).

<sup>50</sup> Dans l'interview de Frances Famous par Packer. Voir notes 44-45-47-48-49.

<sup>51</sup> France Famous, dans l'interview mentionnée dans les notes précédentes, évoque ainsi un des postes, apparemment importants, de Julius Sr. : « (...) *at that time he had a really good job. He worked with flood control in Ithaca and he was the inspector of all the flood control from Buffalo down to New York so he knew all the stations...* » (« [...] à cette époque [durant l'enfance ou l'adolescence de Gerry, donc vers 1955-60] il avait un excellent emploi. Il travaillait au [service du] contrôle des crues à Ithaca et il était l'inspecteur de tout le [service du] contrôle des crues (inondations) depuis Buffalo en descendant jusqu'à New York, aussi connaissait-il toutes les stations... »)

## Canal Érié et voie de chemin de fer



### **Les débuts musicaux précoces : le Boys and Men Choir de Saint John's Episcopal Church. Répertoire musical, voix de Boy Soprano, apprentissages et notation musicale**

Si l'on en croit les sources biographiques<sup>52</sup>, qui sont seulement des récits et non des documents, Julius entre dès l'âge de sept ans dans le chœur masculin (Boy's and Men Choir) d'une grande paroisse épiscopaliennne d'Ithaca, Saint John's Episcopal Church. L'année même, donc, de l'arrivée de la famille Eastman à Ithaca, peut-être à la rentrée de 1947-1948. Le plus étonnant est que Julius aurait été payé dès le début pour chanter comme Boy Soprano. Sa contribution en tant que choriste aurait d'emblée quelque chose à voir avec une professionnalisation.

---

<sup>52</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, notamment p. 12 et 207. Et interview de France Famous cité ci-dessus, voir notes 44-45 et 47 à 51.



Je n'ai pu effectuer les recoupements documentaires qui certifieraient cela<sup>53</sup>. En revanche, j'ai appris en visitant St John's Episcopal Church en septembre 2018, que tout ce que je m'étais imaginé sur ce premier foyer musical d'Eastman était faux. Dans mon mémoire de M2<sup>54</sup> en 2015, je présumais en effet que les débuts vocaux de Julius conjuguait ses origines culturelles, ethniques et religieuses ; qu'appartenant à une communauté Noire, le Gospel ou d'autres musiques spirituelles africaines-américaines avaient été déterminants pour son style vocal et pour le lien ultérieur, très fort chez lui, entre mysticisme et musique.

Ce dernier trait est peut-être le seul à sauvegarder. Pour le reste, les cultes qui se déroulent dans une paroisse épiscopaliennne se rattachent à ceux du culte anglican<sup>55</sup>. Le rôle des chœurs de garçons y est donc de chanter des motets polyphoniques de la Renaissance et des pièces religieuses plus modernes, tout en assurant les chants liturgiques propres à cette tradition. Eastman enfant fait donc partie d'un chœur masculin apparenté à une maîtrise anglaise. Il débute avec un répertoire de musique ancienne et classique très exigeant, sinon austère, intégrant par exemple des compositions de Thomas Tallis (1505-1585) et de William Byrd (1540-1623). Le chœur exclusivement masculin chante à quatre voix avec des enfants (sopranos, alti) et des adultes aux voix plus graves<sup>56</sup>. Être Boy Soprano revêt en tous cas une telle importance pour lui qu'en 1981, à l'âge de quarante-et-un an, il en fait un trait permanent de son identité vocale, écrivant : « J'ai chanté comme garçon soprano et je chante toujours comme garçon soprano trente ans plus tard »

---

<sup>53</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 207, mentionne ces faits sous la date « générique » de 1950. Mes propres recoupements m'incitent à penser qu'avancer à la rentrée de 1948 (Julius fête son huitième anniversaire fin octobre) pour les débuts d'Eastman choriste est plus réaliste. C'est en tous cas au début puis au cours de ses cinq années de la Grade School (école primaire), de 7 à 11 ans environ.

<sup>54</sup> Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de M. Grégoire Tosser. MIM / UEVE, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2015-2016. Dans la suite du texte, j'abrège cette référence en : Jean-Christophe Marti, *Mémoire de M2, op. cit.*

<sup>55</sup> « The Protestant Episcopal Church in the United States of America » est rattachée à la Communion anglicane. C'est la branche américaine du culte anglican (lui-même né en 1534 de la scission anglaise d'avec le catholicisme romain).

<sup>56</sup> Ce chœur est devenu mixte, probablement au cours des années 1960 ou 1970.

(« *I sang as a boy soprano and I still sing as a boy soprano 30 years later* <sup>57</sup>»). La boutade traduit à mon avis l'idée de son identité vocale singulière, affirmée dès ces années d'enfance.

On peut se demander si Eastman a été formé à la lecture musicale au fur et à mesure de sa participation au chœur. Cette formation éventuelle était-elle dispensée progressivement à tous les enfants en sus des répétitions consacrées à l'apprentissage des motets ? D'autre part, Julius s'est-il vu confier un rôle de soliste, de chantre, ce qui expliquerait les allusions de sa mère à un salaire ?

Un point m'a semblé particulièrement intéressant, car il touche à la notation musicale : les partitions du répertoire épiscopalien usent souvent d'une notation spécifique, dite « Anglican Chant », destinée à limiter et à simplifier le nombre de signes musicaux écrits par rapport au nombre de syllabes chantées.

Julius enfant aurait alors été confronté à deux notations musicales : celle du solfège classique et cette forme de notation simplifiée. Ce qui a pu jouer un rôle, conscient ou non, dans le rapport à la simplification de la notation, parfois extrême, qui marquera les futures innovations du compositeur.

### **Débuts au piano, à la maison et dans la salle de répétition de l'église épiscopaliennne**

Les témoignages concordent pour parler d'un don musical inné, aussi bien vocal qu'instrumental. Ce que sa mère résume d'une ellipse difficile à rendre en français : « *He was a natural* », signifiant : « c'était un musicien-né ». Ceci concerne aussi bien la voix que le piano, qu'il débute semble-t-il quelques années après le chant, en autodidacte, puis vers l'âge de 13-14 ans avec un premier professeur rencontré à St John's, l'organiste de l'église épiscopaliennne Roger C. Hannah.

Il faut souligner que la mère de Julius est une pianiste amateur, qui joue depuis toujours sur l'instrument familial. Lui a-t-elle donné des conseils et des encouragements au clavier ? L'enfant semble avoir débuté avec une grande

---

<sup>57</sup> Notice rédigée pour The Kitchen à New York, pour présenter la performance du 30 janvier 1981. De 1947 à 1981, plus de trente ans se sont en effet écoulés.

ardeur, en étudiant des morceaux de musique classique – là encore. Gerry Eastman confirme qu'à côté de ses multiples expériences (pièces contemporaines, improvisations, jazz), Julius jouera toute sa vie au piano des morceaux des maîtres classiques : « Il a toujours joué des pièces de Bach, parce qu'en jouant Bach, vous jouez tout<sup>58</sup>... » Les traits concordants dans les premiers pas musicaux de Julius, sont : l'immersion dans la tradition musicale classique ; l'évidence de ses dons innés, reconnus aussitôt socialement ; enfin, l'intensité de son désir musical.

Voici, sur ces sujets, le témoignage du musicien George Damp<sup>59</sup> que j'ai recueilli en 2018. Une évocation brève mais vivante :

« Je me souviens en effet de Julius Eastman. J'étais membre du chœur d'hommes et de garçons à Saint John vers 1950-1954. Roger Hannahs (*sic*) était l'organiste et le chef de chœur. Je crois que Julius Eastman avait intégré le chœur quelque temps avant moi.

Ce dont je me rappelle à son propos est l'énorme quantité de temps qu'il passait au piano dans la salle du chœur. Cette salle était alors située sous la Maison paroissiale adjacente à l'église. Il possédait une formidable technique au piano. J'ignorais alors qu'il était compositeur et il est possible que dans les moments où j'entendais son jaillissement pianistique, il était en fait en train de composer. Pour être sincère, il me faisait peur. Alors qu'il avait seulement quatre ans de plus que moi, il avait une personnalité imposante que je trouvais (à mon âge) un peu écrasante. J'ai été heureux par la suite d'avoir des nouvelles de sa vie après Ithaca... »

### **L'église épiscopaliennne St John's, institution inclusive**

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, l'église épiscopaliennne dans son ensemble est marquée par de forts conflits internes entre conservateurs et libéraux. Mais ce qui frappe le visiteur aujourd'hui à St John's d'Ithaca, lumineuse église d'un style néo-gothique très « anglais », ce sont deux étendards disposés de part et d'autre de la porte d'entrée principale : celui de Black Lives Matter et le Gay Flag. D'un côté, le

---

<sup>58</sup> Interview de Gerry Eastman par Jean-Christophe Marti, septembre 2018.

<sup>59</sup> Dr. George Damp, diplômé de la Cornell University d'Ithaca et en orgue à l'Eastman School of Music de Rochester, NY. Directeur Musical de la paroisse St. John's d'Ithaca vers la fin des années 1970 et début des années 1980. Karen A. Hindenlang, grâce à qui j'ai reçu ce témoignage par mail, précise : « c'est un musicien accompli, qui a professé dans plusieurs institutions d'enseignement supérieur tout en occupant des postes dans différentes églises. »

mouvement populaire né en 2013 contre les violences policières envers les Noirs, de l'autre, le symbole de la communauté LGBT. Karen A. Hindenlang me confirme que cette paroisse, inclusive et progressiste, peut célébrer des mariages gays.

Dans la salle de répétition musicale située dans les sous-sols de l'église, où trône un piano à queue (cousin de celui sur lequel Julius adolescent improvisait jusqu'à effrayer son camarade George Damp, ou celui-là même ?) nous regardons aux murs des clichés photographiques soigneusement encadrés, en noir et blanc, qui datent des années soixante. Ils montrent les choristes posant sur les marches de l'église. Dix ans plus tôt, Eastman faisait lui aussi partie de ces assemblées de choristes revêtus de surplis impeccablement amidonnés, au maintien parfaitement ordonné, sinon un peu raide. Il ne s'agit pas de faire d'anachronisme entre aujourd'hui et les années 1950, mais il faut constater que Julius enfant est accueilli et ses talents musicaux prisés dans cette paroisse, où la discrimination raciale n'est pas de mise. Malgré cela, j'aurai confirmation en consultant des archives de la ville qu'il est vers 1950 l'un des rares Noirs, le seul peut-être, à chanter dans ce chœur. Cette paroisse n'est point « communautaire » au sens des églises de Harlem. Mais elle met en œuvre l'accueil de tous, contrairement à d'autres institutions locales. Où l'on retrouve, dès l'enfance, la formule « *part and apart* » dont je parlais plus haut : Eastman est ici inclus *et* différent.

### **Le quartier de Southside à Ithaca et la « *color line* » urbaine**

Lors de mon séjour, il m'a été dit plusieurs fois que la discrimination raciale à Ithaca dans les années 1940-1950 n'avait rien à voir avec la ségrégation instituée<sup>60</sup> au Sud des États-Unis, monde atroce pour les Noirs dont Richard Wright (1908-1960), entre autres, a témoigné<sup>61</sup>. Mais, ajoute-t-on aussitôt, la

---

<sup>60</sup> Par les Lois Jim Crow, corpus juridique ségrégationniste institué en 1876 (onze ans après l'abolition de l'esclavage), aboli en 1964 seulement par le Civil Rights Act.

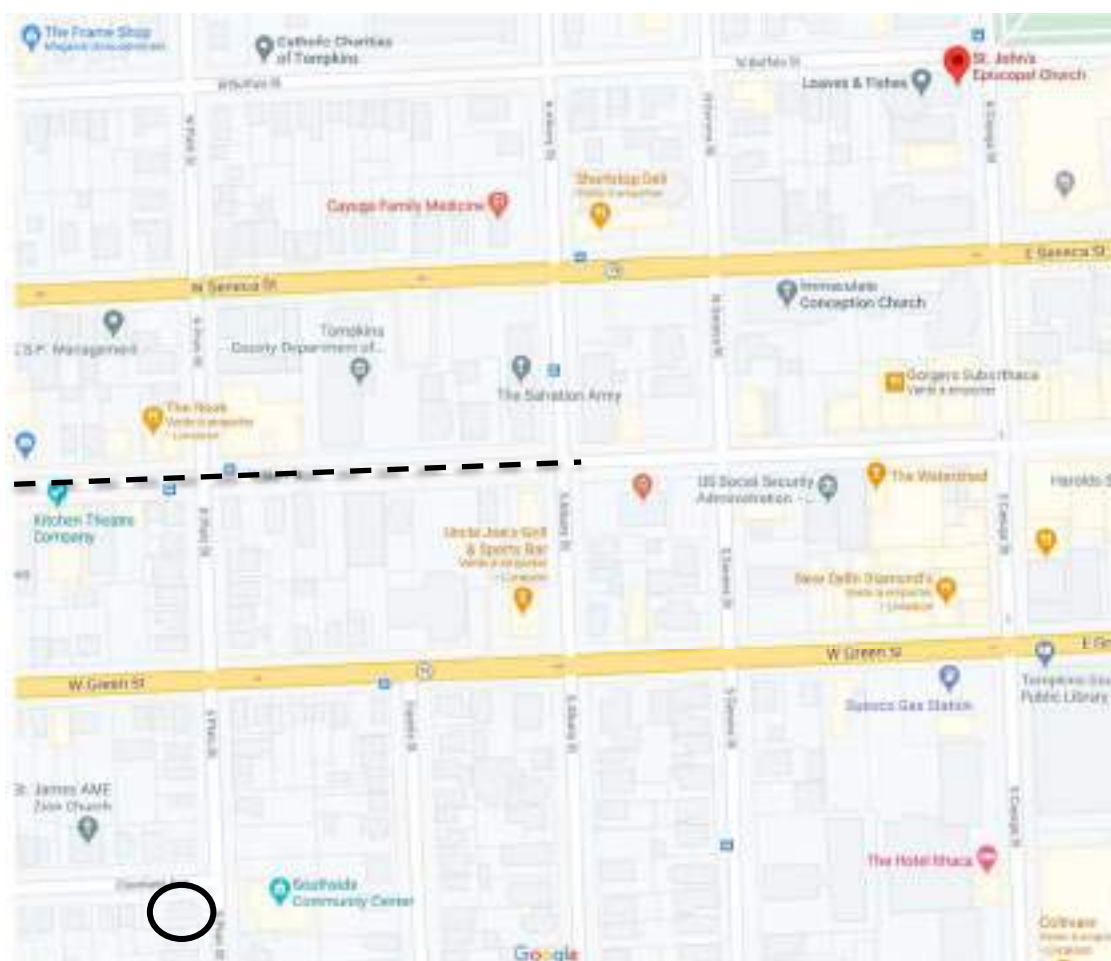
<sup>61</sup> Richard Wright, *Black Boy*, New York, Harper and Brothers, 1945. Traduction française, Paris, Gallimard, 1947. Cette traduction a provoqué dans le Paris d'après-guerre, où Wright s'était exilé dès 1946, un choc et une prise de conscience de la réalité de la ségrégation raciale aux États-Unis. Wright, bien avant Frantz Fanon vers 1960, fut le premier écrivain Noir américain lu en France par Sartre et Camus. Auparavant, les quelques récits de William Faulkner traduits en français avaient pu donner à un public rare une idée de la situation des Noirs dans les États du Sud (Tennessee, Mississippi), dès la fin des années 1930.

discrimination raciale existe bel et bien. « Bien sûr, à Ithaca aussi il y avait cette « Bonne Vieille Chose » (*that « Good Old Thing »*) — le racisme », dit Gerry Eastman<sup>62</sup>. Les effets sur la vie de Julius enfant sont difficiles à mesurer. Mais en me rendant depuis l'église St John's jusqu'à la maison des Eastman, m'a frappé le sentiment de passer soudain une frontière invisible entre les quartiers du Centre-ville, étudiants, mélangés et un district beaucoup plus pauvre et presque uniment habité par des Noirs. South Plain Street, où se dresse la maison des Eastman, se situe, à une rue près, à l'intérieur de ce quartier de Southside.

---

<sup>62</sup> Interview de Gerry Eastman par Jean-Christophe Marti, septembre 2018. Dans deux interviews réalisées en 2006 et 2009 par Renée Levine Packer (inédit, Archives de la Music Library à UB), la mère de Julius, Frances, revient longuement sur l'appréciation des discriminations raciales à Ithaca. Partant de propos assez modérés (qui relativisent en partie ceux, plus radicaux, de Gerry, qui attribue volontiers la cause des difficultés rencontrées par Julius au racisme), elle explique que les Noirs, quels que soient leurs diplômes d'étude supérieure, n'occupent que des emplois subalternes à Ithaca (concierges, femmes de ménage, etc.), que l'accès aux collèges (équivalents des lycées en France) leur sont souvent refusés, ce qui a failli se produire pour Julius. Elle se considère comme une exception. Elle illustre cela avec des exemples qu'elle a connus et répète la formule « *there's a lot of prejudice here* » (« Il y a beaucoup d'injustice ici [à Ithaca] »).

## Plan d'Ithaca : district de Southside Plain Street



Juste en face de la maison des Eastman, le Southside Community Center. C'est une « Maison de quartier » socialement engagée où se déroulent des cours de langues, dessin et musique, de médecine préventive, des meetings politiques. Retraitée, Frances, la mère de Julius, y développera dans les années 1980-90 une activité sociale et communautaire engagée. Des responsables de ce Centre me confirment que le Southside est depuis toujours un quartier habité par des minorités défavorisées.

J'ai l'impression de voir ici se matérialiser dans l'espace urbain la « *color line* » dont parle l'anthropologue Emmanuel Parent dans *Jazz Power*, une étude sur l'œuvre du romancier, essayiste et critique musical afro-américain Ralph Ellison (1914-1994). Emmanuel Parent décrit certaines passerelles sociales qui peuvent

exister dans une société largement discriminatoire<sup>63</sup>. Il explique notamment que le domaine esthétique, aux États-Unis, « permet de franchir culturellement une ligne de partage de couleur infranchissable socialement ». « *To cross the line* » (« franchir la ligne ») est l'expression américaine explicitant cette possibilité sociale qui existe dans et par la création artistique. La ligne en question est la « *color line* » dont les opérations de franchissements sont, selon Emmanuel Parent, l'un des moteurs de l'art américain, la matrice de ce qu'il nomme avec force « son authentique inauthenticité<sup>64</sup> ».

Les frontières sociales de ce genre sont certes une banalité de la sociologie urbaine et une donnée courante de notre expérience des villes, y compris en France actuellement. Mais je tiens à souligner ici ma naïveté avant de me rendre sur place. Muni de sources uniquement livresques et depuis la France, je ne mesurais pas l'évidence et la force des lieux, ce qu'ils traduisent platement de la ségrégation de fait entre populations dans une ville aussi paisible qu'Ithaca.

### **Maison des Eastman à Ithaca, 302 South Plain Street**



<sup>63</sup> Emmanuel Parent, *Jazz Power. Anthropologie de la condition Noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS Edition, 2015.

<sup>64</sup> *op. cit. Ibid.*, p. 179.

La maison que les Eastman habitaient, 302 South Plain Street, est spacieuse, possède un étage et un jardin à l'arrière. La rue est bordée d'arbres. C'est de là que Julius enfant, dans les années 1947-1953, traversait cette immatérielle frontière urbaine à pied pour rejoindre St John's, y chanter, s'installer au piano dans la salle de répétition.

### Synthèse chronologique 1

#### Scolarité de Julius Eastman à Ithaca / Activités et rencontres musicales

##### 1947-1951 : Grade School (établissement non mentionné)

1947 ou 1948 : Boy Soprano dans le *Boys and Men Choir* de Saint John's Episcopal Church

Chante dans une production scolaire de *Hansel and Gretel (Hänsel und Gretel)* de Engelbert Humperdinck

Vers 1950-51, peut-être avant : Commence le piano en autodidacte

##### 1951-1954 : Boynton Junior High School (actuelle Boynton Middle School)

Pour son diplôme de « *8th grade graduation* », chante en solo *Stormy Weather*. Sa voix a déjà mué de soprano à baryton

1954 : premiers cours de piano mentionnés avec Roger C. Hannah, organiste à Saint John's Episcopal Church

##### 1954-1958 : Ithaca High School

Chante dans le Ithaca High School Glee Club, dirigé par Vito E. Mason (également directeur musical de la First Presbyterian Church d'Ithaca). Parties de soliste comme baryton

##### 1957-1958 ou rentrée 1958 :

Rencontre avec George K. Driscoll, professeur de piano à Ithaca College.

Rencontre avec Vergiu Cornea, « dance instructor » de l'Ithaca College, danseur, chorégraphe et professeur de danse, fondateur de l'Ithaca Ballet

Travail d'accompagnateur au piano des cours de danse au Iris Barbura Studio

Rencontre avec Thomas A. Sokol, chef de chœur à la Cornell University

Été : rencontre de la chorégraphe Billie Kirpich lors d'une session d'été

1958 : High School Gradation. Prix de chant : Hollis Dann Glee Club Fund



### **1958-59 : Ithaca College**

Rencontre avec Warren Benson, « Associate professor of music » à Ithaca College, compositeur et percussionniste : cours de composition

Avec George Driscoll, préparation des auditions d'entrée à la Juilliard School of Music de New York (classe de piano de Rosina Lhevinne), puis au Curtis Institute de Philadelphie (classe de piano de Mieczyslaw Horszowski).

### **Eastman et les Glee Clubs, chœurs scolaires et étudiants**

Je me suis rendu à la Tompkins County Public Library d'Ithaca<sup>65</sup> pour y consulter des archives locales. J'espérais notamment retrouver les traces du parcours scolaire de Julius, et cette attente n'a pas été déçue. En effet, l'Ithaca High School dont il a fait partie entre 1954 et 1958 éditait des fascicules annuels abondamment illustrés de photos, de comptes rendus et de listes minutieuses dépeignant la vie des élèves et professeurs, notamment les activités des nombreux Clubs sportifs, linguistiques et culturels. Grâce à eux<sup>66</sup>, j'ai recueilli des informations précieuses sur le travail des fameux Glee Clubs, les chorales d'élèves masculins, institutions traditionnelles typiquement américaines dont Julius adolescent fait continûment partie. Avant de consulter ces documents je ne mesurais pas le sérieux quasi professionnel de ces chœurs, qui répétaient chaque semaine des programmes difficiles. Notons que dans les années 1950, la non-mixité est de rigueur dans ces chœurs d'élèves : « Choral » pour les filles, « Glee Clubs » pour les garçons.

Voici le suivi du parcours vocal et musical d'Eastman tel qu'il émerge des sources compulsées à Ithaca :

**1951-1954** : À la fin des trois années scolaires de Julius à la Boynton Junior High School, Peggy Cunningham, une condisciple, se souvient de l'épreuve du diplôme de la « *eighth grade graduation* » de 1954<sup>67</sup> : « Julius chanta *Stormy Weather* [standard de jazz rendu populaire au *Cotton Club* de Harlem par la chanteuse noire Ethel Waters], chanson qu'il semblait étrange d'entonner pour le diplôme

---

<sup>65</sup> Tompkins County Public Library, 101 East Green Street, Ithaca, NY 14850.

<sup>66</sup> *The Annual 1956, The Annual 1957, The Annual 1958*, Ithaca High School.

<sup>67</sup> Huitième année du cursus scolaire et dernière année avant la *High School*. Les élèves ont 13-14 ans.

(*graduation*). Je me souviens d'avoir été impressionnée par la richesse de sa voix de baryton<sup>68</sup> ». Julius n'a alors que treize ans et demi.

**1954-57** : Julius poursuit sa scolarité à l'Ithaca High School. Au sein de l'Ithaca High School Glee Club, durant ces trois années scolaires, il continue sa pratique vocale (il fait également partie du Club d'échec !) Une fois encore, sa voix étonnante est tout de suite remarquée. Sa mue a déjà transformé sa tessiture de soprano en celle de baryton-basse. Ce n'est là que le début des métamorphoses de sa voix, qui va révéler en quelques années une étendue, une variété de couleurs et une puissance rares. Le répertoire des Glee Clubs estudiantins est assez dense, particulièrement à l'occasion du concert de Noël. Comme à St John's, l'influence de la culture anglaise s'y fait fortement sentir, notamment à travers le répertoire des Carols. Quelques pièces des *Ceremony of Carols* de Benjamin Britten, composées en 1937, sont d'ailleurs intégrées aux programmes. Les photos permettent de se faire une idée du sérieux de ces chœurs, impeccablement ordonnés.

*The Annual 1956* annonce que «1956-57 a été une année exceptionnelle pour la chorale de filles (« *Choral* ») comme pour le Glee Club ». On repère Julius sur une impressionnante photo de groupe intitulée « *130 Voices to Form a Choir* » (« 130 voix pour constituer un chœur »<sup>69</sup>). Notons que parmi ces élèves, seuls trois ou quatre sont Noirs. Les deux concerts de Noël, accompagnés par un orchestre, ont fourni la matière d'un trimestre entier de travail. Ils incluent des pièces américaines, par exemple la *Crazy Cantata* de Robert Russell Bennett<sup>70</sup> composée en 1947, à côté de morceaux classiques comme l'*Ave Verum* de Mozart.

*The Annual 1957* montre Julius posant au troisième rang du Glee Club. Cette année-là est institué un « Senior's Choir » des chanteurs confirmés, dont semble faire partie Julius. Lors du concert de Noël, il chante un solo dans le Carol traditionnel écossais « *What Strangers are These ?* ». En mars et mai 1958 sont

---

<sup>68</sup> Interview du 10 décembre 2009 avec Renée Levine Packer : Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 12.

<sup>69</sup> *The Annual 1956*, Ithaca High School, p. 22-23.

<sup>70</sup> Robert Russell Bennett, 1894-1981, célèbre et prolifique compositeur de Broadway (il a notamment orchestré nombre de comédies musicales de George Gershwin et réalisé la suite symphonique de *Porgy and Bess*) et de Hollywood.

donnés d'autres concerts, mêlant encore morceaux divertissants américains et quelques classiques, par exemple le *Ehre Sei Dir Christe* de Heinrich Schütz.

Julius ne semble ne pas avoir fait partie, comme instrumentiste, de l'orchestre des élèves — cependant le témoignage d'une ancienne conspicle, Dr. Mary Arlin, Professeure Émérite de Théorie musicale à l'Ithaca College, que j'ai recueilli par mail (07/09/2018) grâce à Karen Hindenlang (voir ci-dessus p. 13, Remerciements), mentionne qu'il aurait été altiste dans cet orchestre : « Julius jouait aussi de l'alto et se tenait derrière moi dans l'orchestre d'Ithaca College ». (« *Julius also played viola and sat behind me in the IC Orchestra* ».) Cette information importante, d'une pratique précoce d'un instrument à cordes, mérite d'être étayée.

*The Annual 1958* confirme que Julius, déjà au collège, a intégré le Senior Glee Club<sup>71</sup> qui répète tous les lundis et mercredis matin. Il est aussi membre du Club d'échecs (Chess Club) et d'Espagnol (La Tertulia espagnola). Eastman adulte restera un joueur d'échecs passionné.

Un jour de 1958, Vito E. Mason<sup>72</sup>, le chef de chœur du Ithaca High School Glee Club, confie à Julius un solo de basse qui a marqué la mémoire des témoins, au point que sa condisciple d'alors Peg Cunningham puisse en faire le récit cinquante ans plus tard : « Et soudain, semblant venir de nulle part, arriva cette grande, glorieuse voix de basse. Nous avons tous été estomaqués (« *we gave a collective gasp* ») et aujourd'hui encore j'ai des frissons en m'en souvenant, après toutes ces années. C'était la voix de basse de Julius, et bien que physiquement il ait semblé être la plus petite personne dans la pièce, il avait indiscutablement la voix la plus large, la plus magnifique<sup>73</sup>. »

Julius remporte en 1958 un prix de chant décerné dans le milieu scolaire, le Hollis Dann Glee Club Fund.

---

<sup>71</sup> *The Annual 1958*, voir photo p. 100, Julius est au 4<sup>ème</sup> rang du Glee Club. Voir aussi les mentions et photos p. 34, 112 et 122.

<sup>72</sup> Vito E. Mason, 1928-2008. À l'époque où Eastman chante sous sa direction, Mason est à la fois Director of Choral Music à Ithaca High School et Choir Director de la First Presbyterian Church d'Ithaca (1954-1966). Il fera par la suite une carrière honorable de chef de chœur et de pédagogue, notamment à Washington DC. Voir : <https://www.legacy.com/obituaries/theithacajournal/obituary.aspx?n=vito-e-mason&pid=120750414> (consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2020).

<sup>73</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 12-13 et p. 66, note 6. Ce témoignage date de 2009 !

Sur les photos des Glee Clubs, parmi plusieurs dizaines de choristes, Julius est facile à repérer : comme dit plus haut, il est l'un des rares Noirs à faire partie de ces chœurs. Miriam Monfredo, une condisciple, précise d'ailleurs que Julius était également l'un des rares Noirs dans les classes de l'école. « Il y avait une quinzaine de Noirs sur trois cents élèves », se souvient quant à lui le Secrétaire de l'Ithaca High School<sup>74</sup>.

D'ailleurs, pour l'étape suivante de sa scolarité, décisive pour son avenir, l'inscription de Julius dans un collège semble avoir été difficile malgré ses bons résultats scolaires. La mère de Julius y voit une discrimination raciale non avouée, prononcée à mots couverts par l'administration<sup>75</sup>.

### **Ithaca High School**



### **1957-1958 : À Ithaca College, la rencontre de deux professeurs, Warren Benson (composition) et George Driscoll (piano)**

Les années 1957-58 semblent décisives pour Julius. C'est de toutes façons un seuil du parcours scolaire, l'entrée au collège (qui n'a pas la même signification qu'en France. Il s'agit de l'aboutissement du parcours secondaire). Mais surtout, Julius a visiblement mûri son désir de devenir musicien professionnel. Rentré, malgré les difficultés mentionnées ci-dessus, à l'Ithaca College à la rentrée

---

<sup>74</sup> Soit une proportion de 5% d'élèves Noirs, laquelle peut-être n'est pas si éloignée de la proportion d'habitants Noirs vivant alors à Ithaca. On sait que les statistiques ethniques sont tenues méticuleusement aux États-Unis, ce que l'on voit par exemple dans ce tableau de répartition démographique d'Ithaca datant des années 2000 :

<https://ithaca.areaconnect.com/statistics.htm>. Voir Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 66, note 7.

<sup>75</sup> *op. cit. Ibid.*, p.13.

de 1957, l'année de ses seize-dix-sept ans, il va faire dans ce grand établissement renommé pour ses enseignements complémentaires (arts, sports), des rencontres musicales importantes. Tout d'abord celle du percussionniste et compositeur Warren Benson, qui lui donne dès 1958 des cours de composition. Warren Benson est une personnalité musicale reconnue.

#### **WARREN BENSON, 1924-2005**

D'abord timbalier du Detroit Symphony Orchestra, alors dirigé par des chefs invités aussi prestigieux qu'Eugene Ormandy ou Leonard Bernstein, Benson reçoit une bourse Fulbright pour partir enseigner en Grèce, à Thessalonique où il demeure cinq ans et fonde à l'Anatolia College de cette ville une importante chorale. Revenu aux U.S.A., il enseigne de 1953 à 1967 à l'Ithaca College, où Eastman le rencontre en 1958. Benson compose, anime de manière dynamique l'Ithaca High School Band pour lequel il commande des œuvres et propose même au milieu des années 1960 à d'autres compositeurs de venir en résidence. Vers 1959 il fonde aussi l'Ithaca Percussion Ensemble, un ensemble innovant pour l'époque. Puis il deviendra professeur de composition à Eastman University de Rochester (NY) de 1967 à 1993.

Son catalogue comporte une centaine d'œuvres encore souvent jouées, réputées dans le domaine des ensembles de vents ou des pièces pour percussion. La page web qui lui est consacrée : <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/warren-benson> retrace, de manière certes dithyrambique, son parcours : « Le remarquable compositeur Warren Benson est connu pour sa musique innovante et expressive pour ensembles à vents et ses cycles de mélodies finement ciselés. Avec des œuvres aussi marquantes que *The Leaves Are Falling* (1964), *The Solitary Dancer* (1966), *The Passing Bell* (1974) et *Symphony II-Lost Songs* (1983), Benson a créé pour orchestre d'harmonie et ensembles à vents des chefs-d'œuvre du répertoire, célébrés comme étant "parmi les plus importantes de ce siècle" (United States Marine Band, Bicentennial Collection). Son intérêt pour la poésie contemporaine l'a amené à écrire un large corpus pour voix seule et voix et instruments d'après des poètes modernes dont Tennessee Williams, Kenneth Patchen, May Swenson, Earle Birney, Octavio Paz et, plus significativement encore, Louise Bogan (*Five Lyrics of Louise Bogan* pour mezzo soprano et flûte, 1977), de même que *Shadow Wind* (1968, révisée en 1992/93 pour mezzo soprano et ensemble à vents). Son style se signale par l'humour et la fantaisie (...) » Sur le web, on trouve un document intéressant datant des années où Eastman prenait des cours avec Benson : un vinyle de 1960 avec l'Ithaca Percussion Ensemble : <https://www.discogs.com/Warren-Benson-With-The-Ithaca-Percussion-Ensemble-Percussion/release/3565101>

Le CD *The Music of Warren Benson*, « The President's Own » United States Marine Band, Mark Records, 2019, permet d'apprécier son style néo-classique. Par exemple *Symphony for Drums and Wind Orchestra*, ici le 3<sup>ème</sup> mouvement :

<https://www.youtube.com/watch?v=v8snJuLbJuk>

Dans le répertoire pour percussion, les fameuses *Three Dances for Snare Drum* :

<https://www.youtube.com/watch?v=AV-aEujU2ok>

Une pièce de genre, où l'alliage de percussions fournies et d'autres instruments donne quelques sonorités originales :

*Solitary Dancer* : <https://www.youtube.com/watch?v=NdIXWH2eL4Q>

Enfin *The Leaves Are Falling*, présentée comme une pièce majeure du répertoire d'orchestre d'harmonie, créée à la suite de l'assassinat de John F. Kennedy, s'inspirant du poème *Herbst* (*Automne*) de Rainer Maria Rilke :

<https://www.youtube.com/watch?v=VB7khwdRkL0>

On voit que Julius Eastman, vers ses dix-sept ans, rencontre en Warren Benson un compositeur-percussionniste de grand métier, une personnalité musicale dynamique mais dont l'esthétique paraît, vue d'Europe, déphasée des grands enjeux de la modernité musicale des années 1950. Pour cette raison même, il est je crois intéressant de cerner avec précision ce contexte « local », « américain », dont ont dépendu les débuts de la formation compositionnelle d'Eastman. L'écart esthétique et culturel entre cette formation dispensée à Ithaca College et les grands passages obligés des *curricula vitæ* européens savants (par exemple, la classe d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris pour les compositeurs nés entre 1925 et 1955) est en soi un objet de recherches et de réflexions.

On pourrait cependant se demander « sur le papier » pourquoi Julius, qui recherche visiblement des cours de composition et des mentors artistiques, ne s'est-il pas rendu dès ce moment à New York pour rencontrer John Cage ou Earle Brown ? La réponse à cette question n'est pas aussi simple qu'on le croit. Question d'ailleurs en partie anachronique : il est probable que la réputation des avant-gardistes new-yorkais, en 1957-1960, ne dépassait pas des cercles restreints de la musique savante américaine. La question est peut-être posée aussi de manière « a-sociologique ». Un jeune homme Noir de la classe sociale d'Eastman, qu'on pourrait je crois qualifier, vu les métiers de ses parents et son parcours scolaire, de *middle class*, pouvait-il se légitimer lui-même au point d'accéder dès son adolescence aux cercles de la musique savante ? N'y a-t-il

pas ici un exemple de ces obstacles sociaux invisibles qui forment la *color line* dont je parlais ci-dessus ? J'en fais l'hypothèse, qui devrait être étayée par une étude plus fine des contextes sociaux. Mais pour paraphraser une seconde fois le titre du livre cité ci-dessus (voir note 3), Eastman n'est-il pas, là aussi, « *part and apart* » ?

Un autre musicien rencontré en cette année scolaire 1957-1958, peut-être même quelques mois avant l'entrée de Julius à Ithaca College, va grandement compter pour l'avenir de Julius : il s'agit de son désormais professeur de piano George Driscoll, qui l'oriente définitivement vers une ambition et un destin de musicien professionnel. J'en sais moins, hélas, sur George Driscoll que sur Warren Benson.

Les indices que j'ai pu glaner pointent là encore vers une personnalité musicale « locale » mais solide, voire remarquable.

#### **GEORGE K. DRISCOLL, 1911-1997**

Sergent de l'US Army durant la Seconde Guerre Mondiale, George K. Driscoll était, à la fin de sa carrière dans les années 1970, « Professor Emeritus of Music » à Ithaca College, l'établissement où Eastman le rencontre en 1957-58. Dès 1932, Driscoll était diplômé de l'Ithaca Conservatory of Music, puis avait reçu son Master of Music degree à University of Michigan.

Comme professeur, Driscoll a enseigné à Ithaca College pas moins de quarante et un ans, de 1936 jusqu'à sa retraite en 1977. Il est invité à donner des master-classes et concerts, sont mentionnés notamment des tournées d'invitations au Maroc, en Algérie, aux Philippines et bien sûr aux U.S.A. (Sources principales : The Ithaca Journal, February 19, 1997, page 4 :

<https://fr.findagrave.com/memorial/176878540/george-king-driscoll>

Ajouté par [Vern713](#)). Driscoll privilégie dans son répertoire Chopin et Debussy, ce qui nous intéresse pour cerner la formation qu'il dispense à Eastman, résolument tournée vers les maîtres classiques et post-romantiques. C'est suivant cette logique qu'il oriente son jeune élève vers des professeurs aussi célèbres internationalement que Rosina Lhevinne<sup>76</sup> à la Juilliard School de New York, puis Mieczyslaw Horszowski au Curtis Institute de Philadelphie. Choix qui traduisent bien une ambition maximale de la part du professeur comme de l'élève. Je serais curieux de savoir combien de jeunes pianistes d'Ithaca George Driscoll, durant sa carrière de pédagogue, a présenté pour les auditions d'entrée dans ces prestigieuses institutions.

---

<sup>76</sup> Rosina Lhevinne, 1880-1976, d'origine russe, pédagogue à la Juilliard et soliste de renommée internationale.

**1957 : Premières rencontres avec la danse. Apprentissages. Iris Barbura, Vergiu Cornea, métier d'accompagnateur de cours de danse au piano. Billie Kirpisch**

En plus de la voix et du piano, une autre sphère artistique s'insère de manière inattendue dans la vie d'Eastman : la danse. Eastman adolescent désire l'aborder et la pratiquer sérieusement. Même si ce fait n'était pas annonciateur de ses futures expériences de danseur, chorégraphe et performer, il serait en lui-même remarquable. D'autant qu'il est lié à ses talents de pianiste. En effet, en 1957, Eastman accompagne au piano des cours de danse au *Iris Barbura Studio*. Iris Barbura (1912-1969), fondatrice de cette école, est une danseuse roumaine et berlinoise émigrée depuis 1951 à Ithaca. Et dès cette même année 1957, Julius prend en même temps des cours de danse avec un autre artiste roumain, Vergiu Cornea, *Dance instructor* à Ithaca College et fondateur de l'Ithaca Ballet. Dans son *Curriculum Vitæ* écrit à Buffalo University vers 1967, Eastman précise (parlant de lui à la troisième personne) : « Il a étudié le ballet avec Cornea, fondateur de l'Ithaca ballet ».

Nous attarder sur cet artiste et sur le *Drama Department* d'Ithaca College où Eastman le rencontre me paraît indispensable. En effet, vu d'aujourd'hui et au détour d'un résumé biographique, les noms d'Iris Barbura et de Vergiu Cornea sont peu discernables. Mais en menant des recherches, l'on s'aperçoit qu'avec ces danseurs d'origine roumaine, tous deux proches amis de jeunesse du chef d'orchestre Sergiu Celibidache<sup>77</sup>, Eastman, à dix-sept ans, a eu affaire à de fortes personnalités artistiques.

---

<sup>77</sup> Iris Barbura fut en 1935 à Bucarest la partenaire artistique de Sergiu Celibidache, qui l'accompagne au piano et compose des musiques pour elle. Elle vécut avec lui de 1945 à 1951 à Berlin. En 1949-50 elle participe, aux côtés de nombreux peintres (dont Alexander Camaro) et écrivains, au cabaret d'avant-garde « Die Badewanne », d'inspiration surréaliste et interdisciplinaire. Elle émigre via Ellis Island et arrive à Ithaca en 1951. Elle y devient une pédagogue renommée, aux côtés de Vergiu Cornea qui, en 1956, l'a sans doute rejointe à Ithaca.



**VERGIU CORNEA (1913-2012)**, danseur et chorégraphe, est une personnalité marquante. En Roumanie, il avait formé dans l'après-guerre un trio avec Iris Barbura et le jeune Sergiu Celibidache au piano. Il fait une brillante carrière en Allemagne, danseur-étoile à Berlin et *Balletmeister* au *Staatsoper* de Hamburg.

A son arrivée à Ithaca en 1956, fuyant la Roumanie communiste, il se retrouve au bas de l'échelle sociale, concierge dans une YMCA. Un article en ligne sur le net de Paul D. Keane (voir référence ci-dessous) précise que Cornea était victime de la discrimination s'exerçant envers les émigrés « communistes ». La *Red Scare* (Peur Rouge) du maccarthysme (1950-54) venait à peine de cesser officiellement. Il a l'opportunité de réaliser deux chorégraphies, puis lors d'une restructuration de la Cornell University, d'y travailler comme « *dancing instructor* », aux côtés de sa compatriote et amie de jeunesse Iris Barbura. Puis il co-fonde (avec Alice Reid) le Ithaca Ballet, et participe comme *Instructor of Drama and Dance* au *Drama Department* de l'Ithaca College, lequel acquiert rapidement, grâce à lui, une renommée nationale. Comme danseur, son solo dans *Pavane Triste*, d'après la *Pavane pour une Infante défunte* de Ravel, fera date en 1969. Mais en 1957, quand Eastman commence à suivre ses cours, il vient tout juste de reprendre son parcours professionnel. Plusieurs témoins et élèves (il a enseigné trois décennies à Ithaca) saluent son impressionnante présence scénique et un exceptionnel sens des solos : un talent qu'il a pu transmettre à Eastman, qui sera amené à assumer en solo tant d'œuvres scéniques et de performances. Alan Orloff se souvient par exemple du solo de Cornea « incroyablement unique » dans la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky : « Il jouait de multiples rôles. Il captivait la scène et vous faisait croire qu'il était chacun de ces différents caractères dans la vie du Christ. » Source : notice biographique de Cornea par Barbara Adams, 2006 : « *Cornea : Prince of The Dance* » : [http://www.ithaca.edu/icq/2006v4/depts/south\\_hill/sht2006\\_4cornea.htm](http://www.ithaca.edu/icq/2006v4/depts/south_hill/sht2006_4cornea.htm)

Autre source sur le net : article de Paul D. Keane, février 2012 : *Maestro Vergiu Cornea dies at 99* : <http://theantiyale.blogspot.fr/2012/01/vergiu-cornea-1912-2011.html>).

Cette rencontre avec Vergiu Cornea est, en tous cas, importante pour Julius, puisqu'il lui dédiera en 1962-63 l'une de ses toutes premières pièces pour piano : *Vergiu's Dance*. Comme le suggère le titre, davantage qu'une dédicace, il s'agit probablement d'une évocation, dans la musique, du danseur-chorégraphe en action. Le mouvement dansé s'inscrit donc dans la composition pour piano. Tout comme dans *Plié*, de la même époque, alors même que le premier vrai travail

rémunéré de Julius, à seize-dix-sept ans, est pianiste accompagnateur de ballets. Cette activité restera l'un de ses solides bagages professionnels<sup>78</sup>.

Citons également la chorégraphe Billie Kirpich, elle aussi rencontrée durant cette période. Lors de sessions d'été, dès 1957 et peut-être par la suite<sup>79</sup>, Eastman fait répéter les danseurs tout en composant des musiques de ballet (perdus) pour Kirpich. Cette rencontre sera également importante pour Eastman : dix ans plus tard, en 1967, elle lui donnera l'impulsion de se rendre à Buffalo pour retravailler avec Billie Kirpich et son ballet. Sans cela, la rencontre décisive avec le chef d'orchestre du Buffalo Philharmonic Orchestra Lukas Foss et l'enchaînement d'événements propulsant les carrières de chanteur-compositeur d'Eastman, n'aurait peut-être pas eu lieu.

Notons qu'Iris Barbura, Vergiu Cornea et Billie Kirpich sont de la génération des parents d'Eastman : ce ne sont pas des condisciples mais des « maîtres ». Tous trois l'ont aussi engagé, comme pianiste accompagnateur d'abord puis compositeur pour Vergiu Cornea et Billie Kirpich. Il se pourrait même que les compositions d'Eastman pour ces chorégraphes soient ses premières partitions jouées en public, hélas perdues.

**BILLIE KIRPICH (New York City, 1917-2008)**

Elle étudia et dansa d'abord avec Martha Graham, au sein du Martha Graham and New World Dance Company et du New Dance Group (fondé en 1932, exclusivement féminin jusqu'en 1938). Lorsqu'Eastman la rencontre en 1957, elle se situe donc dans la filiation du vocabulaire corporel de la danse moderne-contemporaine initié par Martha Graham. Elle travaille à Buffalo dans le cadre universitaire à la fin des années 1960, où Eastman la rejoint en 1967. Elle part ensuite à Miami dans les années 1970 et y enseigne la danse moderne à University of Miami.

---

<sup>78</sup> Son ami danseur Karl Singletary raconte comment vers 1968-69, Julius remplaça au pied levé un accompagnateur malade pour les répétitions du ballet *Les biches* de Francis Poulenc. « Il regarda la partition quelques minutes et commença à jouer. Il était même capable de diriger la répétition avec les danseurs. Tout le monde était stupéfait que ce type (et la seule personne noire ici avec moi) soit capable de déchiffrer la partition entière et de la jouer directement. Les gens étaient vraiment admiratifs, et moi, j'étais si fier ! »

<sup>79</sup> Leach, in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 67 note 33, cite une source de 1968 dans laquelle Eastman écrit qu'encore étudiant, il a travaillé avec Billie Kirpich pour une session d'été dans le Massachussets à Indian Hill Camp, accompagnant les ballets au piano.

Elle fonde The Grove Dance Theater and School dont elle est la chorégraphe et pédagogue. Elle réalise une série d'émissions sur le Public Broadcasting Service (PBS, un programme télévisuel public à but non lucratif), "Exercise with Billie", qui atteint à une certaine popularité. À Miami, elle enseigne aussi au New World School of the Arts Dance Department. Voir le documentaire qui lui est consacré à la New York Public Library :

<https://digitalcollections.nypl.org/items/bd294237-683d-45f0-b2e8-197c55572a26>

Résumé : « Billie Kirpich, qui fut interprète du New Dance Group de Martha Graham entre autres, parle des diverses facettes de sa longue carrière. Elle parle aussi de son travail à Miami, où elle a fondé sa propre compagnie et son école, qui inclut un cours de danse pour les personnes âgées. Un bref extrait de sa série télévisuelle "Exercise with Billie" (qui existe aussi en cassettes vidéo) est montré à la fin du film. »

### **Thomas A. Sokol : une rencontre décisive pour la permanence d'Ithaca dans la vie professionnelle d'Eastman, en lien avec la Cornell University**

C'est en faisant ce « job » d'accompagnateur de danse au piano qu'Eastman est remarqué par un chef de chœur qui sera au fil des années son plus constant soutien à Ithaca : Thomas A. Sokol qui en 1957, à vingt-huit ans, vient d'être nommé professeur de musique à la Cornell University, en charge du chœur de garçons (Glee Club) et de fille (Chorus). La Cornell est l'institution majeure d'Ithaca, l'une des plus prestigieuses universités privées américaines. Retracer son histoire et son importance, notamment dans l'agitation politique révolutionnaire des années 1960, dépasserait le cadre du présent travail. Notons que Cornell est aussi un lieu musical important à travers concerts et stages d'été, ce pour quoi la rencontre avec Sokol est déterminante pour Eastman. Sokol fera débiter le jeune chanteur aux *Cornell University Summer Series*, lui confiant ses premiers rôles de soliste, par exemple dans *Pagliacci* de Leoncavallo à l'été 1963. Il le recommandera en 1966 à Eugene Ormandy pour être distribué dans un petit rôle de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss<sup>80</sup>. Surtout, il invitera régulièrement Eastman à la Cornell University, que ce soit pour jouer ses créations (voir ci-dessous en 1970), participer à des productions musicales de bon niveau, ou

---

<sup>80</sup> Voir *Chronology*, in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 209, et Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 13 et p. 19-20, et note 9 p. 66.

donner des cours de coaching vocal. Grâce à Sokol, la Cornell University sera l'un des repères, à la fois intermittent et constant, de la vie musicale d'Eastman.

#### **THOMAS ANDREW SOKOL (1929-2019)**

Ce chef de chœur est une importante personnalité musicale et pédagogique d'Ithaca. Il est né et a été formé en Pennsylvanie et Virginie, obtenant un Master de composition et musicologie en 1953 au George Peabody College, qui fait partie de la Vanderbilt University de Nashville, Tennessee (si j'interprète correctement les sources provenant de la nécrologie de Cornell University mentionnée ci-dessous). Depuis 1957, il dirige les chœurs de Cornell University, le Cornell Glee Club et le chœur féminin. Il en renouvelle profondément le répertoire choral, avec des chefs-d'œuvre classiques et des pièces récentes. Il respecte donc la tradition de chansons étudiantes et d'hymnes des Glee Clubs, mais l'enrichit grandement. Il organise avec son chœur d'étudiants de Cornell des tournées à l'étranger dès les années 1960. Voir ici sa notice nécrologique :

<https://news.cornell.edu/stories/2019/05/thomas-sokol-cornells-choral-director-who-was-given-biebs-ave-maria-dies-89>

#### **1957-1959 : Préparatifs de concertiste**

Avec George Driscoll, Julius suit des cours de piano clairement orientés vers un ambitieux répertoire de soliste concertiste. Cette fois, il est question d'un choix professionnel, en intégrant une grande école internationale de musique. Driscoll lui fait préparer une audition pour la célèbre Rosina Lhevinne<sup>81</sup> à la Juilliard School de New York. Devant le refus argumenté de Lhevinne (Julius n'aurait pas selon elle une technique pianistique suffisante), Driscoll recommande son élève, en janvier 1959, pour le concours d'admission au Curtis Institute of Music de Philadelphie.

---

<sup>81</sup> Rosina Lhevinne, 1880-1976, d'origine russe, pédagogue à la Juilliard et soliste de renommée internationale.

## **I - 1E. 1959 - 1963 : PHILADELPHIE**

### **Curtis Institute, année universitaire 1959-1960, premier cursus : le piano**

L'audition a lieu en mai 1959. Julius est admis en piano comme discipline principale (« piano major ») dans la classe de Mieczyslaw Horszowski<sup>82</sup>. Le voici étudiant à plein temps, au sein d'une « classe » ou d'une promotion entrante d'une centaine d'élèves.

Il est malheureusement difficile de se représenter les enseignements exacts qu'Eastman a reçus au Curtis, que ce soit leur étagement, leur niveau technique et surtout leur contenu. Je ne sais, par exemple, ce que pouvaient être les passages devant un mythe du piano tel qu'Horszowski, ni leur réelle fréquence. Mais il ressort de plusieurs témoignages glanés par Leach<sup>83</sup> qu'Eastman était d'un niveau technique pianistique sensiblement inférieur à celui des autres étudiants. En plus du piano, les autres disciplines sont : solfège, dictée musicale, Elements of Music I. Cette dernière dénomination est vague : harmonie, analyse, histoire de la musique, théorie et culture musicales ? Peut-être un mixte de tout cela. Il suit également des cours d'allemand. Au bout de ses première et deuxième années, la note B lui est conférée en piano — un résultat mitigé. Mais entretemps, Julius a provoqué un changement de voie.

### **Curtis Institute, 1960-1963 : « Obtenir la sagesse ». La rencontre décisive avec le compositeur André Constant Vaclain**

#### **Année universitaire 1960-1961 : du piano à la composition**

Dès l'été 1960 qui suit cette première année d'étudiant pianiste au Curtis, la composition émerge comme préoccupation quotidienne de Julius<sup>84</sup>. De retour à Ithaca pour les vacances, il prend six semaines de cours de composition avec Warren Benson, de l'Ithaca College. Puis le bouleversement éclate au début du

---

<sup>82</sup> Mieczyslaw Horszowski, 1892-1993. Un des plus grands pianistes du siècle, beethovénien et mozartien, créateur de pièces de Stravinsky entre autres, partenaire de Pablo Casals et du Quatuor Budapest. Il enseigne au Curtis depuis 1952. Parmi ses élèves, Murray Perahia et Peter Serkin.

<sup>83</sup> Ceux de trois de ses condisciples d'origine sud-américaine in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 14 à 16.

<sup>84</sup> Voir la lettre de l'été 1960 où Julius décrit son emploi du temps de vacances, entre lecture et composition. Leach *op. cit.* p.16.

second semestre 1960 : Julius, qui préméditait sans doute cette démarche depuis l'automne, demande à l'administration du Curtis de changer de cursus. Il veut remplacer le piano par la composition. Cela nécessite une approbation des instances pédagogiques, ce pourquoi Julius demande à Warren Benson, d'Ithaca, d'envoyer sa recommandation. Benson écrit avec une certaine prudence : « ma connaissance de son travail [de composition] est quelque peu limitée aux six semaines d'une session de cours d'été en 1960 à l'Ithaca College<sup>85</sup>. Il possède du talent, de la persévérance et le sens de l'écriture dramatique. Il a besoin de discipline et de pratiquer davantage. Je soutiens sa candidature, basée sur cette connaissance limitée de son travail. »

Sur le formulaire de candidature, à la question « Quel est votre but ultime en étudiant la musique ? », Julius répond : « Obtenir la sagesse » (« *To obtain wisdom* »). Cette curieuse et lapidaire réponse, qui semble « sublimer » la musique dans une visée plus élevée, spirituelle voire métaphysique, résonne profondément avec les orientations mystiques qui seront celle du compositeur.

Mais également avec ses difficultés de socialisation au Curtis, liées à sa pauvreté (il loge dans une petite chambre de la YMCA) et à son comportement réservé, voire timide. Un état de santé assez précaire aussi, maigreur et affaiblissement. Les documents administratifs consultés par Leach montrent qu'il tombe plusieurs fois dans un absentéisme peu justifié, ce qui manque de le faire renvoyer au début de sa quatrième et dernière année, en septembre 1962.

### **André Constant Vauclain**

C'est lors de sa deuxième année au Curtis que sa rencontre avec le compositeur A. Constant Vauclain a certainement été décisive. D'abord pour les cours de contrepoint, d'harmonie I et harmonie orale 1 (Aural Harmony I : harmonie

---

<sup>85</sup> Les sources que j'ai moi-même citées ci-dessus, issues du livre de Packer et Leach, mentionnant des cours de composition pris avec Warren Benson au sein de l'Ithaca College dès 1957-58, extrapolent peut-être. Ou Benson minimise-t-il dans cette lettre cette antériorité, ou encore n'a-t-il pas remarqué l'individualité de Julius avant l'été 1960 ? Quoi qu'il en soit, en dehors des deux étés 1960 et 1963 où Julius vient voir Benson avec une évidente nécessité d'apprendre et de pratiquer l'écriture, il se peut que les contacts Eastman-Benson aient été assez superficiels sur le plan musical. Ce qui renforcerait encore la prépondérance de Vauclain comme unique mentor d'Eastman en composition.

auditive, sans écriture). Pédagogue, Vauclain est avant tout le premier compositeur à part entière avec lequel Julius soit entré en contact. Le premier, en tous cas, qui s'inscrit de manière consciente, théorisée et mise en pratique, dans le mouvement de la modernité musicale, dans le renouvellement des langages expressifs et les constructions intellectuelles qui l'accompagnent.

#### ANDRÉ CONSTANT VAUCLAIN, 1908-2003



Natif de la région de Philadelphie et formé lui aussi au Curtis Institute, Vauclain y a été l'élève en composition de Rosario Scalerò (1870-1954), violoniste virtuose, compositeur néo-romantique, professeur de Samuel Barber et de Lukas Foss. Entre Rosario Scalerò, alors célèbre mais épigone d'un lyrisme post-schumannien ou brahmsien (voir par exemple sa *Sonate pour violon et piano* op. 12) et son élève Vauclain, la rupture esthétique est complète. La transmission se fait probablement sur le plan des savoir-faire : forme, orchestration. Vauclain enseigne au Curtis dès 1939, jusqu'en 1963, l'année où Eastman passe son diplôme de fin d'études. Il est aussi un théoricien, d'ailleurs professeur de théorie musicale (« music theory ») à l'Université de Pennsylvanie de 1948 à 1979. Il possède un grand métier, si l'on en juge par exemple par cette pièce symphonique de 1954, *Narrative for orchestra* :

<https://www.youtube.com/watch?v=l38uYATh9hc>

L'enregistrement est mauvais, en revanche la ligne esthétique de cette musique est affirmée : moderniste, résolument atonale, pourvue de nombreuses couleurs orchestrales expressives déchirantes et dramatiques. L'ambition d'être un symphoniste de son temps qui a pris en compte Hindemith, Bartók ou Ernst Krenek, est patente. Depuis quelques années (j'écris cela en 2021), l'œuvre de Vauclain commence à être redécouverte. Ainsi, en décembre 2017, trois pièces de lui ont été mises en ligne sur Youtube. On peut entendre *Phoenix* pour cordes, piano and percussion, de 1975 :

<https://www.youtube.com/watch?v=x7Ng4yqDGrQ>

Et un tardif *Piano Quintet* (1994) :

<https://www.youtube.com/watch?v=pRoF-XDOPL>

Voir ici une partition de son *Concerto pour violon* (1951) et une notice biographique :

<https://www.tobias-broecker.de/rare-manuscripts/s-z/vauclain-constant/>

De plus, le blog du compositeur Dana Richardson permet de lire plusieurs articles théoriques, très analytiques et fouillés, sur le langage musical de Vauclain :

<http://dana-richardson.org/vauclain.htm>

Je pense qu'il faut se souvenir de l'intensité sonore et de l'âpreté atonale de Vauclain devant certaines futures créations d'Eastman. Au-delà d'une influence esthétique, la transmission des enjeux de la composition savante me semble passer aussi par Vauclain : conception de la forme et des proportions calculées d'une œuvre, vision historique des divers langages et styles de la musique. Vauclain est le théoricien d'un renouvellement du langage (voir ci-dessus, le blog de Dana Richardson). Mary Jane Leach, elle, explique que Vauclain a développé un système harmonique appelé « *syntonality* », dans l'idée, écrit Leach, « que cela ouvrirait de nouveaux chemins expressifs aux musiciens<sup>86</sup> ». « Syntonalité » : on peut présumer que ce mot-valise signifie « synthèse ou mélange des tonalités » (comme synesthésie pour les sens). Cela fait aussi écho aux polytonalités, atonalités, pantonalité du dodécaphonisme schönbergien, etc. qui marquent l'évolution du langage musical au XX<sup>e</sup> siècle. De toute évidence, Vauclain accorde une grande importance aux démarches conscientes, à la spéculation sur le langage musical. Ses articles mis en ligne (voir ci-dessus), illustrés de nombreux exemples musicaux, en témoignent.

Il est possible que les classes d'« Elements of Music » comportent aussi une étude de l'évolution historique des langages et des notations musicales. Il faudrait en avoir une confirmation documentaire, mais j'imagine que la connaissance de certains traits spécifiques à la musique médiévale, qui émergent parfois chez Eastman, est un des apports de ses cursus au Curtis et de ses échanges avec Vauclain.

---

<sup>86</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 67, note 22.



En juin 1980, Julius interviewé rend un hommage appuyé à « son professeur », sans le nommer. C'est presque sûrement André Constant Vauclain<sup>87</sup> :

« Les pièces que vous avez entendues hier soir [*Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* composées en 1979] seraient, sans le travail réalisé avec mon professeur, assez différentes, donc elles se réfèrent bien à lui. Et ce qu'il m'a appris, c'était d'écouter. Cela signifie que vous écoutez la musique intérieurement, et qu'ensuite vous l'écrivez (...) J'ai toujours fait les travaux que mon professeur me donnait, le contrepoint. (...) Actuellement ce n'est pas le genre de musique que j'écrivais quand j'étais avec mon professeur, mais cela provient de la même source. Et chaque année je reviens lui rendre visite et lui témoigner mon respect. Et c'est juste une continuité, rien n'est rompu. »

Le moins que l'on puisse dire, c'est que ces mots tranchent avec la vision parfois donnée d'Eastman, d'un compositeur quasi autodidacte, au génie spontané, imprévisible et auto-référencé.

### **Poursuite de la pratique de la danse. John Hines, filiation avec Katherine Dunham**

En dehors du Curtis Institute, Eastman poursuit à Philadelphie sa formation de danseur, entamée au moins deux ans plus tôt à Ithaca. La danse n'est donc pas pour lui une pratique secondaire, qu'il aurait pu délaissier au vu des exigences du travail au Curtis. Bien que l'on manque de précisions sur le rythme des séances, on sait qu'il suit des *trainings* à la John Hines School of Dance of Philadelphia et à la Philadelphia Academy of Dance<sup>88</sup>. Le travail dans l'école de John Hines revêt un intérêt tout particulier, car Eastman aborde avec l'univers de ce chorégraphe un type de danse d'inspiration afro-américaine et antillaise. Ce fait, qui résonne avec les origines et les racines culturelles familiales de Julius, mériterait une enquête approfondie.

John Hines est un professeur de danse d'origine haïtienne dont la filiation artistique remonte à la célèbre Katherine Dunham (1909-2006), surnommée « *Mother of Black Dance* » (« Mère de la danse Noire ») : « Dunham a mis au point

---

<sup>87</sup> Voir archives du Walker Art Center, New Music America Festival, interview par Marie Cieri du 14 juin 1980 : [https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Julius-Eastman\\_Interview-Transcript\\_FINAL.pdf](https://s3.amazonaws.com/wac-imgix/cms/Julius-Eastman_Interview-Transcript_FINAL.pdf) (consulté le 1er septembre 2020).

<sup>88</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 66, note 19.

sa propre technique de mouvements en empruntant à des influences antillaises, subsahariennes, sud-américaines et afro-américaines et en les adaptant, technique connue sous le nom de "*Katherine Dunham Technique*", technique labellisée (...) par l'*Institute for Dunham Technique Certification*<sup>89</sup> ». Cette insistance sur une « technique » prouve qu'il ne s'agit pas simplement d'influences folklorisantes, mais d'une recherche systématisée. On remarque aussi que les sources travaillées dessinent géographiquement les chemins d'émigration forcée des Noirs depuis l'Afrique jusqu'aux Antilles et aux Amériques. Il y a donc chez Dunham la conjugaison d'une recherche esthétique précise, alimentée par ses études d'anthropologie à l'Université de Chicago à partir de 1928, et d'un vocabulaire syncrétique décliné en technique d'apprentissage. La filiation Hines-Dunham est confirmée par ce récit qui concerne deux autres chorégraphes de Philadelphie, Sydney King et Marion Cuyjet : « Leur ancien camarade de classe John Hines avait étudié avec Katherine Dunham à New York et il les encouragea toutes deux à aller dans cette ville pour étudier à la Dunham School<sup>90</sup> ».

L'univers chorégraphique du jeune Eastman commence ainsi à apparaître dans sa plénitude et sa richesse : avec Vergiu Cornea d'abord, puis Billie Kirpich qui a travaillé avec Martha Graham, maintenant avec John Hines dans la filiation de Katherine Dunham, Eastman a fait l'apprentissage de plusieurs aspects de la danse moderne.

Concernant le deuxième lieu d'enseignement (Philadelphia Academy of Dance), je n'ai pas trouvé d'informations probantes. Il pourrait éventuellement s'agir de cette institution encore existante :

<https://www.facebook.com/PhilaDanceAcademy/>

---

<sup>89</sup> Wikipedia, article Katherine Dunham : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Katherine\\_Dunham](https://fr.wikipedia.org/wiki/Katherine_Dunham). Voir par exemple ce document filmé de 1952, qui donne une idée des recherches de Dunham en rapport avec des danses antillaises traditionnelles :

[https://www.youtube.com/watch?v=iSTuO5E9\\_1g](https://www.youtube.com/watch?v=iSTuO5E9_1g). Dans cette interview tardive, couplée à une évocation précise de son parcours, Dunham exprime son refus de la danse-divertissement, au profit d'une recherche du sens fondamental des racines culturelles et de la signification de la vie de chacun — un manifeste empreint d'une gravité qui siérait, je crois, à Eastman :

<https://www.youtube.com/watch?v=JUhsJ4CW1NQ>

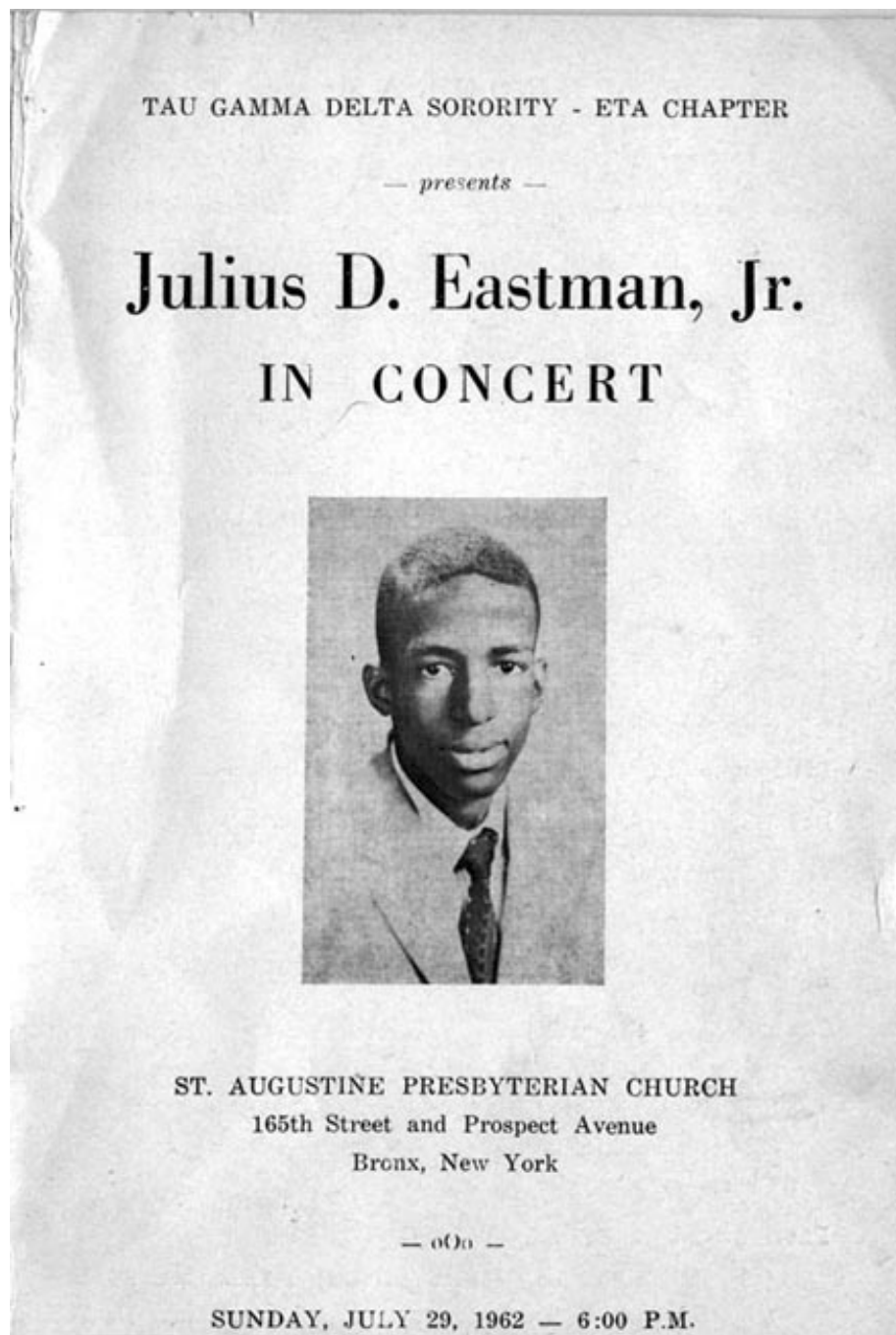
<sup>90</sup> Source : <https://mobballet.org/index.php/2017/10/04/1946-sydney-king-and-marion-cuyjet-found-the-sydney-marion-school-of-dance-phila/>

### **Année universitaire 1961-1962**

Je n'ai pas trouvé d'informations supplémentaires sur le contenu précis des cours de Vauchain en 2<sup>ème</sup> année du cursus de composition au Curtis Institute, ni sur les autres disciplines. Il paraît évident que se poursuivent les enseignements techniques de l'année précédente, le contrepoint, l'harmonie écrite et orale, les « Elements of Music » et, bien sûr, la composition comme dominante. Les notes « A » de Julius justifient son choix d'avoir fait passer le piano au second plan.

Durant l'été 1962, Julius donne un récital dans une église de New York. Je n'ai accédé qu'au document constitué par la couverture du programme :

29 juillet 1962 : Récital. St. Augustine Presbyterian Church, Bronx, New York (présenté par Tau Gamma Sority, Eta Chapter). Reproduction : Tous droits réservés.



**Année universitaire 1962-1963 : l'année du « Graduation Recital »**

La quatrième année au Curtis est celle du récital public qui, couplé au « contrôle continu », permet de valider le cursus par un diplôme final.

## **Graduation Recital, 27 février 1963 : Autoportrait du jeune homme en compositeur**

Eastman produit un programme entièrement constitué de ses propres compositions, dont les titres sont mentionnés. Mais c'est hélas pour nous un « concert-fantôme » : aucune œuvre n'est parvenue jusqu'à nous.

*The Blood*, cantate pour clarinette, piano et neuf voix mixtes.

*Song Trilogy* sur des textes du compositeur : *O, Go Not* ; *Birds Fly Away* pour voix, violoncelle et piano<sup>91</sup> ; *I Love the River*.

Compositions pour piano seul, jouées par Richard Goode<sup>92</sup> :

*Chorale on a Theme of Vauclain*

*Vergiu's Dance*

*Plié*

Pour piano seul également, joué par Julius :

*Allegro*, premier mouvement de Sonate

## **Quelques notes sur des « œuvres-fantômes »**

### **Œuvres vocales**

#### ***The Blood (Le Sang)*, cantate**

Le témoignage d'une condisciple, Beatriz Lima, recueilli en 2012 par Renée Levine Packer, nous éclaire quelque peu sur la cantate *The Blood (Le Sang)*. L'ayant trouvée « très belle », Beatriz Lima s'en souvient comme « d'un hommage à la souffrance humaine » plutôt que comme une œuvre religieuse. Puis elle signale une particularité étrange :

---

<sup>91</sup> L'effectif des deux autres *songs* n'est pas très clair : seulement piano et voix, ou également avec violoncelle ou encore un autre instrument ? Voir Mary Jane Leach, « Appendix, *Julius Eastman Composition* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 201.

<sup>92</sup> Richard Goode, né en 1943 à New York, deviendra un célèbre pianiste. Sa participation exacte au récital n'est pas très claire. Il pourrait avoir joué les pièces solistes, sauf l'*Allegro* de Sonate joué par Eastman ?

« Alors que Julius aurait pu inviter n'importe lequel des brillants étudiants chanteurs du Curtis pour chanter sa composition, il fit le choix de solliciter plusieurs de ses amis qui n'étaient pas chanteurs. C'est ainsi que moi qui ne sais vraiment pas chanter du tout (bien que Julius ait eu l'étrange idée que ma voix sonnât comme celle d'un petit garçon soprano (« *boy soprano* »)), je me suis retrouvée à chanter à côté de la pianiste Marta García Renart<sup>93</sup> et, si je me souviens bien, du pianiste Richard Goode et du clarinetriste Frank Ell<sup>94</sup>».

Ces données, aussi éparses soient-elles, permettent de relier cette cantate et plusieurs œuvres postérieures. *The Blood* inaugure visiblement une veine qui sera développée dans les créations d'Eastman des années 1970 : celle des œuvres apparentées au genre de la cantate ou de l'oratorio avec chœur et déployant un propos « métaphysique » (par exemple *The Moon's Silent modulation* et *Thruway* en 1970, sept ans après *The Blood*). Le choix de voix amateurs, non lyriques, est remarquablement intéressant. De même, l'association entre la voix de Beatriz Lima et ce qui a été le timbre de voix de Julius enfant, « boy soprano », dès l'église épiscopaliennne Saint John's d'Ithaca. Enfin, tout aussi inaugural est le fait que le compositeur soit l'auteur des textes de la cantate comme de ceux des trois *songs* suivantes.

Concernant les minutages de ce récital, on peut conjecturer que le concert a duré une heure. *The Blood* pourrait alors avoir été la « grande forme » ouvrant le concert, durant 20 à 30 minutes. Cette dernière durée est un format qu'Eastman emploiera souvent dans les années 1970-80. L'enjeu compositionnel et formel se reflétant dans la durée est important. Est-ce là le premier essai d'Eastman de concevoir une forme longue, en lien avec les enseignements reçus chez Vauclain et usant du sens dramatique dont avait parlé Warren Benson ? Le contexte porte à l'imaginer. Il y a aussi, dans ce récital de fin d'étude, un enjeu de démonstration par l'étudiant de la maîtrise du métier acquis. La capacité à créer une grande forme en fait partie. Les pièces qui suivent semblent plutôt ressortir de la « petite forme » : mélodies et pièces séparées pour piano.

---

<sup>93</sup> Alors brillante étudiante au Curtis, élève en piano de Rudolf Serkin notamment, diplômée en 1963 comme Eastman, Marta García Renart (née en 1942) est devenue une célèbre pianiste et compositrice mexicaine ([https://es.wikipedia.org/wiki/Marta\\_Garc%C3%ADa\\_Renart](https://es.wikipedia.org/wiki/Marta_Garc%C3%ADa_Renart)).

<sup>94</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p.18 et p. 67 note 29.

## ***Song Trilogy***

Le programme de ce Graduation Recital paraît juxtaposer deux états d'esprit différents. D'abord deux œuvres vocales élégiaques — la cantate et le cycle de trois mélodies — peut-être sombres, mélancoliques, à tonalité mystique avec *The Blood* et le titre de la première *song* : *O, Go Not* (« Ô, n'allez pas ») qui fait peut-être écho à certaines formules bibliques<sup>95</sup>. L'ajout du violoncelle ne concerne-t-il que la seconde mélodie, *Birds Fly Away* (*Les Oiseaux s'envolent*), ou tout le cycle (voir ci-dessus note 91) ? Eastman cherche déjà, en tous cas, à enrichir la simple mélodie voix-piano. Lors d'une reprise de *Song Trilogy* à la Cornell University d'Ithaca en 1966 (voir ci-dessous), il fait une performance dansée pendant la musique, marquant une étape supplémentaire vers ses créations transdisciplinaires et sa présence scénique comme performer. Il semble, sans certitude, qu'Eastman n'ait pas dansé lors de son Graduation Recital.

## **Œuvres pour piano**

### ***Chorale on a Theme of Vauclain. Vergiu's dance. Plié. Allegro de Sonate.***

Dans les pièces pour piano, certainement plus brèves que la cantate *The Blood*, le trait le plus frappant est l'hommage rendu à deux figures de « pères » en art : le danseur Vergiu Cornea d'Ithaca et Constant Vauclain, le professeur de composition du Curtis. Dans ce dernier cas d'ailleurs, plus qu'un simple hommage, c'est la continuation par l'élève, avec un *Chorale* personnel, de la musique du professeur à qui est emprunté un *Theme*. Notons l'inversion étrange entre cette composition d'un Choral *d'après* un thème, par rapport à ce qui aurait pu être une succession de variations « sur un thème de... », selon les innombrables modèles mozartiens ou beethovéniens. *Chorale* a aussi une tonalité protestante. L'évolution du titre de la pièce et de la présentation du tandem maître-élève dans les récitals de 1966, se référeront peut-être au *Prélude, Choral et Fugue* de César Franck. Voici la présentation complète de cette partie de récital en 1966 :

---

<sup>95</sup> Par exemple, la formulation des impératifs divins dans les *Lamentations de Jérémie*, 42, 19 : « *O, last of Judah, Go not into Egypt...* » (« O restes de Juda, n'allez pas en Égypte... »). Cette référence à des formulations bibliques n'est qu'une hypothèse de ma part.

A. Constant Vauclain : *The Prelude*

Julius Eastman : *Chorale and Fugue on a Theme of Constant Vauclain*

Ici, le *Theme* et le *Prelude* de Vauclain ne font-ils qu'un ?

L'hommage à Vergiu Cornea comporte aussi, en fait d'évocation, une manière d'« incorporation » de la personne révéérée dans la musique. Le titre dénomme en effet la danse *de Vergiu* (*Vergiu's Dance*) et non pas, explicitement en tous cas, une musique de danse composée pour lui. *Plié* évoque une figure de base de la danse classique (demi-plié et grand plié). À l'origine de cette composition, donc, la traduction musicale d'une figure gestuelle et de l'apprentissage de la danse par Julius. Dans les deux mentions de noms communs dans ces titres, il s'agit de filiations. J'ai déjà parlé de celle qui lie Eastman à Vauclain, à laquelle je ne peux qu'accorder une importance grandissante lorsque j'étudie les premières pièces d'Eastman qui nous soient parvenues (*Piano I-IV, The Moon's Silent modulation, Thruway...*) Elle me semble fortement signifiée dans cette « pièce-fantôme ».

Conclure le récital par un « Allegro » de Sonate (sonate dont les autres mouvements ne sont pas composés ?) a quelque chose d'un peu scolaire. D'autant que l'Allegro est classiquement un premier mouvement, là où l'on aurait pu attendre soit une sonate complète, soit un Finale. On a l'impression d'un tribut payé à une forme académique, survenant après les hommages filiaux. Précisons que dans le Catalogue établi par Leach<sup>96</sup>, ces pièces du récital sont les premières compositions répertoriées d'Eastman, à l'exception d'une *Insect Sonata* pour piano (perdue elle aussi, mais presque certainement composée vers l'époque du Curtis) antérieure à *The Blood*<sup>97</sup>.

Ce récital est bien un autoportrait du jeune musicien en compositeur. Le piano est entièrement soumis à la composition et, ce jour-là, Julius ne fait pas entendre sa voix de baryton-basse. Son diplôme de composition du Curtis Institute lui est remis le 11 mai 1963. Il a vingt-trois ans et demi.

---

<sup>96</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 201-206.

<sup>97</sup> *Insect sonata* est datée de 1962 dans Packer-Leach (dir.), *op. cit., Chronology*, p. 208.



## I - 1F. 1963-1968

### DÉBUTS PROFESSIONNELS: ITHACA, NEW YORK. DEUX RÉCITALS.

#### ARRIVÉE À BUFFALO

Les possibilités qui s'ouvrent devant Julius n'ont rien d'évident, même s'il a des cartes variées dans son jeu. Sa voix d'abord. Ensuite, son désir de s'affirmer comme compositeur. Son métier de pianiste soliste semble moins remarquable (on connaît bien l'adage « il y a tellement de bons pianistes » !) Son lien à la danse est une autre particularité, et se concrétise aussi par la possibilité, déjà réalisée, d'être engagé comme accompagnateur de cours de danse. En résumé, il est une personnalité singulière qui n'a pas donné artistiquement, loin s'en faut, sa mesure. Un diplôme du Curtis Institute est certes rassurant pour les professionnels. Mais tout reste à construire. Durant quatre ou cinq ans, Julius semble être dans une situation un peu flottante, entre Ithaca, où son appui Thomas Sokol l'engage sur des productions et des sessions estivales de Cornell University comme chanteur soliste, et New York. Dans un premier temps, il est soucieux de perfectionnement : dès l'été 1963 qui suit sa sortie du Curtis, il reprend une session de cours de composition avec Warren Benson à l'Ithaca College. À New York, durant l'automne et l'hiver 1963-64, il est mentionné qu'il a peut-être suivi des cours de piano au Mannes College of Music, auprès de Frances Dillon. Je relève ci-dessous toutes les informations que j'ai glanées sur cette période, notamment dans l'ouvrage de Mary Jane Leach. Il subsiste beaucoup de « trous », on le verra, dans cette activité qui tarde à se cristalliser.

Mary Jane Leach soupçonne qu'Eastman a peut-être connu plusieurs années de difficultés psychologiques<sup>98</sup>. A-t-il été suivi dans cet hôpital psychiatrique situé non loin d'Ithaca, où il est mentionné qu'il donne des cours de « musicothérapie » ? On n'en a pour l'instant aucune confirmation. On a vu que sa socialisation au Curtis semblait déjà assez difficile, qu'il affrontait des difficultés d'assiduité et d'argent, une certaine marginalité. Le jeune homme est-il discret de

---

<sup>98</sup> Entretien privé (avec Jean-Christophe Marti), en marge d'un colloque Julius Eastman à Berlin : *We Have Delivered Ourvelves from the Tonal - Of, With, Towards, On Julius Eastman*, 24-25 mars 2018, Savvy Contemporary (Silent Green).

nature, ou échappe-t-il à la curiosité rétrospective faite d'indices conservés, de témoignages pertinents ? On pressent que d'importants moments de formation de sa personnalité se sont joués durant ces années de transition. Qu'en est-il par exemple de son homosexualité, qu'à partir du début des années 1970 il va revendiquer de plus en plus hautement ? Il y a peut-être, dans son parcours personnel, intime, un passage de la grande timidité, de l'effacement presque, notés par certains anciens condisciples interrogés, à une extraversion solaire que sa voix soliste et son rôle grandissant à Buffalo feront littéralement rayonner.

Si l'on s'en tient aux faits connus actuellement (2021), les deux récitals de 1966 sont en tous cas la seule occurrence publique d'Eastman en tant que compositeur pendant les cinq années (1963-1968) qui suivent sa sortie du Curtis Institute. La véritable entrée en scène d'Eastman compositeur, à Buffalo le 15 décembre 1968, est encore lointaine et imprévisible.

NB : Je commence ci-dessous la présentation des faits sous forme de succession chronologique des événements, commentés lorsqu'il y a lieu.

### **Engagements de baryton-basse et activités musicales, 1963-1968**

**1963-1966** : donne des cours de thérapie musicale (*music therapy*) au Willard Psychiatric State Hospital (ou Willard Asylum for the Chronic Insane) situé à Ovid, à 50 kms environ d'Ithaca, au bord du lac Seneca. Fréquence des cours non précisée. Participations, à l'invitation de Thomas Sokol, aux « Cornell Summer Series », concerts estivaux de 1964, 1965 et 1966.

#### **1964**

*Pagliacci* de Leoncavallo. Probablement à Ithaca (Cornell University<sup>99</sup> ?) Rôle non précisé : ce pourrait être le clown Tonio ou le villageois Servio, les deux rôles importants confiés à des voix de basse.

---

<sup>99</sup> Voir Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », in Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, 19 et *Chronology* p. 209, qui ne précisent ni les lieux ni les dates exactes de cette production « régionale » à la Cornell University.

**Vers 1965** : décide, bien que contacté et / ou sélectionné sur audition, de ne pas rentrer dans le chœur du Metropolitan Opera de New York.

### **Les deux récitals de 1966 : un autoportrait renouvelé**

Trois ans après son diplôme au Curtis Institute, Julius tente visiblement de se faire remarquer. Il conçoit, en autoproduction (ce n'est pas un engagement) un récital personnel pour mettre en valeur les diverses facettes de son talent : chanteur, pianiste, compositeur, improvisateur et danseur. Et, en effet, ce sont là ses « débuts » publics officiels, ou présentés comme tels.

Ce qui peut décevoir, c'est le peu de nouvelles pièces composées, ou présentées au public, depuis la sortie du Curtis Institute : seulement une extension de la pièce d'après le thème de Vauclain et une grande improvisation finale en trois mouvements qui remplace l'« Allegro de Sonate » du Curtis. En revanche, Eastman propose cette fois un petit répertoire de pièces pour piano allant de l'époque baroque (Rameau) à des musiques contemporaines (Palmer et Vauclain) en passant par Ravel. Comme chanteur aussi il joue la variété : Morley, Purcell, Schubert. Pendant sa propre *Song Trilogy*, il fait une performance de danseur.

Concernant l'aspect pianistique, comparés aux programmes habituels de ce genre de récital, les choix d'Eastman n'ont rien à voir avec la virtuosité concertante. Indice probant qu'il n'atteint pas le niveau standard des pianistes concertistes, trop heureux en ce genre de circonstances de montrer leurs prouesses dans Chopin, Liszt, etc. Mais il compense cette relative faiblesse (la *Sonatine* de Ravel est d'une difficulté moyenne comparée à *Gaspard de la Nuit* ou au *Tombeau de Couperin*) par la diversité de ses dons. Il parie sur son talent multiforme (on dirait multidisciplinaire aujourd'hui) et ses capacités d'improvisateur pour séduire. Il y a en outre une dimension de performance, de magnétisme personnel sur scène, que remarquent les deux critiques qui ont chroniqué ces soirées. Le point décisif marqué par Eastman est que le public sait qu'il a affaire à un créateur, à une personnalité singulière.

Il vaut la peine de lire, traduits ci-dessous, les retours critiques en miroir de ces autoportraits musicaux. Je n'ai pas eu accès aux programmes de salle des concerts. Je déduis des sources<sup>100</sup> accessibles que le programme musical des deux récitals est quasiment, sinon totalement, le même.

### **Premier récital, 21 juillet 1966 : Alice Statler Recital Auditorium de la Cornell University, Ithaca**

Première partie : mélodies pour voix et piano. Eastman chante accompagné par Virginia Marks au piano :

Henry Purcell, *Next Winter Comes Slowly*

Anonyme, *What If a Day*

Thomas Morley, *Now Is The Month of Maying*

Un Moine de Reading (*sic*), *Sumer is A-Coming (sic) In*

Franz Schubert, quatre Lieder (non spécifiés)

Julius Eastman : reprise de *Song Trilogy*, durant laquelle Eastman fait une performance de danseur. Avec : Virginia Marks, piano et Lucille Baker, soprano<sup>101</sup>. Noel Snyder, violoncelliste<sup>102</sup>.

Seconde partie : Pièces pour piano jouées par Eastman :

*Suite* de Jean-Baptiste Rameau

---

<sup>100</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, a Biography* », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p.19-20. Et *Ithaca Journal*, 16-22 juillet 1966, article d'annonce du concert, non signé.

<sup>101</sup> Virginia P. Marks, pianiste née à Philadelphie le 9 février 1940, que Julius a probablement rencontrée au Curtis Institute. Élève de la célèbre Eleanor Sokoloff (née en 1914, Sokoloff a 105 ans en 2020 et est professeur de piano au Curtis Institute depuis 1936 !), Virginia Marks est nommée « instructor » à Cornell University en 1966-67. Elle a poursuivi une carrière de pédagogue réputée. Lucille Baker semble avoir poursuivi une activité de soprano, à Ithaca notamment.

<sup>102</sup> Noel Snyder, né en 1938. Étudiant au Curtis Institute de Philadelphie, où Eastman l'a certainement rencontré et fait participer en février 1963 à la création de *Song Trilogy*, puis à la Cornell University où il obtient un doctorat en 1966. Resté très bon instrumentiste, il devient par la suite un ornithologiste réputé, spécialiste des espèces menacées.

<https://books.google.fr/books?id=CacwDwAAQBAJ&pg=PA273&lpg=PA273&dq=Noel+Snyder+cello&source=bl&ots=6-ZRI947Pj&sig=ACfU3U2HhNpSew3o11c3oHpps9WxmaVq2g&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwid48z5xornAhWk2-AKHxYdBZoQ6AEwDnoECAkQAQ#v=onepage&q=Noel%20Snyder%20cello&f=false>

*Sonatine* de Maurice Ravel

Probablement les pièces *Three Epigrams* de Robert M. Palmer et *The Prelude* de A. Constant Vauclain (voir ci-dessous, récital du 8 décembre 1966).

Certainement *Vergius' Dance* et *Chorale and Fugue on a Theme of Constant Vauclain* d'Eastman (voir ci-dessous, récital du 8 décembre 1966).

Pour conclure : *Improvisation* au piano, en trois mouvements.

Regardons de plus près ce programme, qui débute par quatre airs de la Renaissance anglaise. Ce choix résonne avec le répertoire choral pratiqué dès son enfance par Eastman, à la St John's Episcopalian Church d'Ithaca. Les deux premiers morceaux sont élégiaques, très intérieurs, contrastant avec les deux suivants, extravertis et joyeux — le Morley est un « Falala » printanier. Autre contraste : après deux *songs* pour voix seule accompagnée viennent deux morceaux polyphoniques, dont on peut se demander si c'est Eastman qui les a transcrits pour piano et voix seule.

Pour ouvrir ce concert, Eastman semble avoir eu le souci d'un équilibre expressif, peut-être même d'une cohérence thématique sur les quatre saisons.

*Next Winter Comes Slowly* de Purcell est un très bel air de l'Acte IV de *The Fairy Queen*, sur un thème chromatique de *ground*.

*What if A Day* (dont on complète quelquefois l'incipit : ... *or A Month or A Year*), parfois attribuée à Thomas Campion (1567-1620), est une chanson souvent adaptée à l'époque élisabéthaine, par John Dowland notamment. Le texte déroule une moralité sur la vanité des plaisirs.

*Sumer Is Icumen In* est un canon du XIII<sup>e</sup> siècle, au titre traduit en anglais moderne par « *Summer has come in* » (*L'été est arrivé*). Pièce célèbre, réputée comme étant le plus ancien morceau polyphonique noté. Le manuscrit provient de l'abbaye de Reading, associé à un certain W. de Wycombe.

Quant au madrigal *Now Is The Month of Maying* de Morley, on peut se demander si Eastman chante la partie supérieure des 5 voix, en voix de tête (falsetto), ou s'il s'agit d'une transcription pour voix de Basse et piano ?

Dans la partie pianistique du programme : « *Suite in 9 Minor* » de Rameau<sup>103</sup> est une erreur de dénomination. Est-ce la *Suite en La Mineur (A Minor)* du *Premier livre de pièces de clavecin* (1706), ou plus probablement celle en Mi mineur (*E Minor*) du *Deuxième livre* (1724), qui contient le célèbre *Rappel des Oiseaux* ? Ce sont en tous cas des pièces d'une virtuosité modérée, plus faciles, par exemple, que bien des Préludes et Fugues du *Clavier Bien Tempéré* de J.-S. Bach, mais attractives pour le public.

Dans le compte rendu rédigé par Nina Sobelman, « *Julius Eastman, Cornell Concert* » dans *l'Ithaca Journal* du 22 juillet 1966, malgré un ton général très louangeur, on perçoit des réserves sur le style et la technique pianistiques d'Eastman :

« Le second concert de la « Cornell Summer Series » a ramené les talents de Julius Eastman à la communauté d'Ithaca. Mr. Eastman est un « Ithaquien » dont les multiples facettes artistiques comme compositeur, basse, pianiste et même danseur, étaient éclatantes dans sa performance publique de jeudi soir. Sa sélection de morceaux vocaux, maîtrisée et équilibrée, a été superbement accompagnée par Virginia Marks (...)

Le brillant usage qu'il fait de la diction en tant que technique d'interprétation était évident dans toutes ses mélodies anglaises, notamment *Now Is the Month of Maying* de Morley. Cette même qualité se remarquait dans les lieder de Schubert (...)

*Song Trilogy* d'Eastman déploya le large éventail de ses talents créatifs. La plupart de ses formes de danse moderne étaient peut-être un peu trop ponctuées en regard de sa musique intensément descriptive<sup>104</sup>. Néanmoins, cette partie du programme était très gratifiante. La seconde partie de la soirée était consacrée à Mr. Eastman pianiste.

Le rendu de la *Suite* de Rameau (...) démontra un style indépendant et intensément expérimental (...) La *Sonatine* de Ravel, bien qu'un peu décevante par son manque de précision, était cependant l'exemple même d'un jeu impressionniste. Une fois encore le contrôle des effets dynamiques était évident, permettant au public d'être sous le charme du monde subtilement coloré de l'impressionnisme.

L'improvisation de Mr. Eastman fut ensuite bien reçue par le public. Son aisance fut spécialement démontrée dans le troisième mouvement, dans lequel les motifs étaient

---

<sup>103</sup> Ainsi dénommée dans l'article de *l'Ithaca Journal*, voir-ci-dessus, note 100.

<sup>104</sup> Cette formulation un peu obscure sous-entend peut-être que l'abstraction des figures de danse moderne est trop découpée, heurtée pour le flux musical continu et expressif des mélodies ?

magistralement tissés ensemble. De manière surprenante, rien [du matériau musical antérieur] n'était laissé de côté à la fin, comme c'est fréquemment le cas. Cet assemblage imaginaire de diversité musicale, très artistiquement pensé, atteste la sensibilité de Mr. Eastman, et fait de lui l'un des plus intenses — et enrichissants — musiciens que nous ayons vus. »

On aimerait en savoir un peu plus sur ce qui est « intensément expérimental » dans sa manière de jouer Rameau : liberté de tempi ? Style d'ornementation exagéré ou sobre ? Vision « romantique » ou couleurs « symphoniques » pour une musique baroque ? Nous ne le saurons sans doute jamais.

Août 1966 : grâce à Thomas Sokol, distribué dans un petit rôle de *Der Rosenkavalier* de Richard Strauss sous la direction d'Eugene Ormandy, au Saratoga Performing Arts Center, État de New York.

### **Deuxième récital, 8 décembre 1966 : Town Hall de New York.**

Même programme, probablement, qu'à Ithaca en juillet de la même année.

On apprend par l'article rédigé par le musicien Alvin K. Fossner<sup>105</sup> (voir ci-dessous) que dans la partie pianistique du programme, figurent :

Robert M. Palmer : *Three Epigrams*

A. Constant Vauclain : *The Prelude*

Julius Eastman : *Chorale and Fugue on a Theme of Constant Vauclain*

*Vergiu's Dance*

Improvisation d'un « Thème et variations ».

On présume donc que la première partie du concert consiste dans les mélodies du récital de juillet. Il est curieux que Fossner n'en parle pas, mais la citation de son article par Packer<sup>106</sup> est partielle :

« Julius Eastman pianiste (...) a démontré qu'il est un jeune homme à suivre. Il est d'évidence l'une des rares personnes à posséder l'intelligence de la technique

---

<sup>105</sup> Alvin K. Fossner, *Eastman in Debut As Pianist*, décembre 1966, périodique non identifié.

<sup>106</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 20.

compositionnelle contemporaine qui permette de se spécialiser dans ce type de répertoire. La plupart des pianistes incluent une pièce d'aujourd'hui dans leur récital parce qu'il le faut bien, avec des résultats souvent assez fades. Dans le cas d'Eastman, il est difficile de savoir si la musique qu'il a choisi de jouer est vraiment bonne, ou si c'est lui qui la rend telle. Dans *Three Epigrams* de Robert Palmer, une série de pièces dissonantes et bien charpentées, il met brillamment en valeur tout le matériau thématique. *The Prelude* de Constant Vaucrain fut interprété dans un esprit baroque et produisit beaucoup de sens musical. Ses propres compositions, *Chorale and Fugue on a Theme by Constant Vaucrain*, qui possède quelques couleurs proches d'Hindemith, et *Vergiu's Dance*, ont été exécutées de manière brillante et colorée (...) La partie la plus intrigante du récital fut la partie où il a improvisé un thème et variations. À notre époque, feu Alec Templeton faisait cela régulièrement, mais dans le passé, nous devons remonter à Mozart et à Beethoven pour trouver des précédents. »

Quelque étrangeté demeure dans ces choix de musique contemporaine qui ont tant plu à Alvin Fossner. Pourquoi Eastman, Vaucrain mis à part, s'en tient-il à un compositeur « local », qu'il a connu personnellement ? Certes, le nom de Robert M. Palmer ne nous dit rien en France en 2020, mais il a été le compositeur de la Cornell University d'Ithaca le plus prestigieux, le plus célébré nationalement. Est-ce donc un choix de gratitude, ou encore d'appartenance, envers Ithaca et la Cornell ? Comme avec Vaucrain, Julius rend hommage à une figure « paternelle » de compositeur... Ce qui lui fait exclure, tout de même, des œuvres qui, de Bartók à Messiaen, de Prokofiev à Hindemith, auraient pu faire sens dans un récital de 1966. Est-ce principalement une question de technique ? De goût personnel ? De timidité envers des musiques déjà prestigieuses ? Là encore, avant de l'entendre à Buffalo jouer Morton Feldman et de nombreux compositeurs d'avant-garde, on a le sentiment qu'il nous manque des éléments pour bien comprendre notre musicien. Son univers esthétique n'est peut-être pas encore, à vingt-six ans et malgré les études au Curtis, réellement connecté à la musique contemporaine internationale. Le modernisme américain auquel Eastman se rattache à travers Vaucrain et Palmer est peut-être l'horizon esthétique prédominant de ses années de formation. Auquel cas, l'arrivée à Buffalo signifierait, vers 1968-1970, un saut résolu dans ce qu'on nomme la modernité, porteuse d'enjeux mis en regard et en lien avec les avant-gardes européennes notamment. Les documents font défaut : nous n'avons pas de propos d'Eastman, de lettres, où nous apprendrions si et quand il aurait écouté Stravinsky, Bartók, Schönberg... La « radicalité » propre à



Eastman, qui s'affirmera dans ses années de Buffalo, ne s'annonce qu'à travers ses dons qui occasionnent les déplacements d'une discipline — chant, danse, piano — dans l'autre ou leur alliance dans le sens de la scène comme point d'unité. Mais à cet égard aussi, la véritable entrée en scène, solaire d'Eastman, semble encore lointaine.

**ROBERT MOFFAT PALMER (1915-2010)**

Il enseigne la composition à la Cornell University de 1943 à 1980. Remarqué par Aaron Copland, il est le compositeur d'une œuvre abondante couronnée de nombreux prix. Il représente, en composition contemporaine, la figure majeure d'Ithaca. Dans un hommage post-mortem, Steven Stucky, compositeur, ancien élève et ami de Palmer écrit de lui : « Il a fondé le programme doctoral en composition musicale à la Cornell University, qui était le premier du genre aux USA... »

<https://nmbx.newmusicusa.org/remembering-robert-moffat-palmer-19152010/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Moffat\\_Palmer](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Moffat_Palmer)

*Symphony No 1* (composé en 1954) Cornell University Symphony Orchestra dirigé par Edward Murray, enregistré le 8 décembre 1979 :

<https://www.youtube.com/watch?v=RSQQNbyH1Vk>

*Memorial Music* (composé en 1958) pour orchestre, Orchestre des Solistes de Paris, direction Karel Husa, enregistré à Paris en 1961 :

<https://www.youtube.com/watch?v=RDITVwZguYo>

Voir aussi un article intéressant du pianiste Adam Tendler, qui fait paraître en 2019 un CD consacré à Palmer, y compris une pièce à 4 mains avec Joseph Kubera, l'ami pianiste d'Eastman rencontré à Buffalo : « *À la recherche de Palmer* » : <https://nmbx.newmusicusa.org/in-search-of-robert-palmer/> Robert Palmer : *Piano Music* par Adam Tendler, n° 80809, New World Records, 2019

## **1967**

19 novembre 1967 : *Oedipus Rex* de Stravinsky à Cornell University. Cornell Symphony Orchestra et Glee Club sous la direction de Thomas Sokol. Rôle de Tiresias (acte 1) et du Messenger (acte 2).

### **Fin 1967 : les premiers séjours, puis l'arrivée à Buffalo**

Un premier engagement à Buffalo attire l'attention, cette fois d'un niveau professionnel de dimension nationale, même s'il ne s'agit « que » d'un concert de Noël, qu'Eastman réitérera certaines années suivantes :

26 décembre 1967 : soliste dans *Amahl and The Night Visitors* (composé en 1951) de Gian Carlo Menotti, avec le Buffalo Philharmonic Orchestra. Chef non précisé (Lukas Foss, directeur musical depuis 1963 ?). Rôle du Roi Balthazar, l'un des Trois Rois-Mages.

C'est précisément à cette période qu'Eastman rejoint à Buffalo la chorégraphe Billie Kirpich, rencontrée à Ithaca vers 1957-58, pour accompagner ses ballets au piano et sans doute composer et / ou improviser des musiques pour elle, dont nous n'avons aucune trace. Cela se passe dans le cadre universitaire.

### **Janvier-Juillet 1968**

Ses engagements de chanteur basculent progressivement à Buffalo, où la rencontre décisive du chef d'orchestre et compositeur Lukas Foss a lieu à l'automne. On note encore deux productions à Ithaca (voir ci-dessous) et une tournée avec les Gregg Smith Singers, prestigieux chœur à 16 voix qui s'est illustré entre autres en collaborant avec Igor Stravinsky.

**Au cours de l'année 1968** : professeur assistant pendant 4 mois au State University College (Buffalo State Teachers College) Music Department de Buffalo,

dans le cadre du programme SEEK, notamment comme accompagnateur de ballets.

Date non précisée : participation à une production de *The Burning Fiery Furnace* (composé en 1966) de Benjamin Britten, University of Buffalo Opera Studio, avec Alan Creech (metteur en scène ?). Rôle non précisé.

Avril 1968 : soliste dans *L'Histoire du Soldat* d'Igor Stravinsky, Cornell University d'Ithaca, production du Cornell Music Department production, par Kenneth Fung. Chef non précisé. Rôle parlé et dansé du Diable.

Mai 1968 : *La Création* de Joseph Haydn avec la Buffalo Choral Arts Society dirigée par Robert Schulz. Rôle d'Adam (et de Raphaël ?).

Été 1968, tournée européenne avec les Gregg Smith Singers.

Octobre 1968, soliste dans la création américaine de *The Prophecy of Isaiah* (composé en 1959) de Bohuslav Martinu, à Ithaca. Rôle et chef non précisés.

### **Début de la saison 1968-1969 : septembre-décembre 1968**

Date non documentée, probablement octobre : rencontre et échanges musicaux avec Lukas Foss, directeur musical du Buffalo Philharmonic Orchestra depuis 1963 et fondateur, en 1964, du Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo. Foss invite Eastman à jouer en concert une de ses compositions dès décembre suivant. Cette invitation représente un moment décisif des carrières et du parcours d'Eastman.

Décembre : reprise de *Amahl and The Night Visitors* de Gian Carlo Menotti, avec le Buffalo Philharmonic Orchestra (voir ci-dessus, 26 décembre 1967). Chef non précisé (Lukas Foss ?)

**15 décembre 1968** : Concert des Evenings for New Music. Eastman, à l'invitation de Lukas Foss, joue ses propres pièces *Piano I-II-III-IV*, d'une durée totale de 6'40 environ, à l'Albright-Knox Art Gallery à Buffalo.

## **I - 1G.a. RÉSUMÉS D'ÉTAPE : EASTMAN, 1940-1968**

### **Résumé biographique**

La vie et les réalisations musicales de Julius Eastman (né à Harlem, New York City en 1940, mort à Buffalo en 1990) sont indissociables de l'État de New York (State of New York) et de trois villes — Ithaca, Buffalo, New York City — qui représentent chacune une étape fondamentale de son parcours musical. Eastman ne cessera pas de circuler entre ces trois villes aux forts liens musicaux. S'y ajoute Philadelphie, où il suit un cursus de quatre ans au Curtis Institute.

### **Ithaca, 1947-1958**

En 1947 sa famille s'installe à Ithaca, ville universitaire (Cornell University) où dès ce moment il intègre comme *Boy soprano* le chœur d'une église épiscopaliennne, au répertoire proche des maîtrises anglicanes : motets de la Renaissance notamment. Il commence le piano en autodidacte puis avec l'organiste Roger Hannah.

Dans ses établissements scolaires successifs il chante, parfois comme soliste, dans les Glee Clubs, chorales d'élèves de bon niveau, au répertoire varié. Sa voix devient celle d'un Baryton-basse dont le timbre et la puissance frappent les auditeurs.

En 1957, à l'Ithaca High School, il rencontre George Driscoll qui devient son professeur de piano ; le compositeur Warren Benson dont il suivra les cours d'été ; le chef de chœur de la Cornell University Thomas Sokol, qui sera son appui permanent à Ithaca ; les chorégraphes Billie Kirpich et, surtout, Vergiu Cornea. En danse il se forme avec Cornea, compose pour lui et accompagne des cours de danse, ce qu'il fera à plusieurs périodes de sa vie.

### **Philadelphie, Curtis Institute, 1959-1963**

Reçu à partir de la rentrée 1959 comme pianiste dans la classe de Mieczyslaw Horszowski, quoique son niveau pianistique paraisse insuffisant, Eastman demande à basculer dans un cursus de composition fin 1960. Il suit dès lors l'enseignement du compositeur André Constant Vauclain, dont la rencontre est probablement décisive. Vauclain, dont la musique atonale/post-tonale a des liens avec celle d'Hindemith ou Bartók, est résolument moderniste. Ses théories spéculatives (« *syntonality* », langage, forme, vision historique) semblent marquer les œuvres postérieures d'Eastman.

Le Graduation Recital d'Eastman du 27 février 1963 présente sa cantate *The Blood*, trois mélodies (*Song Trilogy*) et plusieurs pièces pour piano en hommage à Vergiu Cornea et Constant Vauclain. Toutes ces pièces sont perdues. Il reçoit son diplôme du Curtis Institute à vingt-trois ans.

### **Débuts professionnels : Ithaca, New York City, Buffalo, 1963-1968**

Ses débuts professionnels semblent hésitants, avec des engagements de chanteur dans des productions assez classiques (grâce surtout à Thomas Sokol de la Cornell University d'Ithaca), le suivi de quelques formations en composition (notamment auprès de Warren Benson), des accompagnements de chorégraphes. Rien ne nous est parvenu de ses compositions, pas même celles de ses deux récitals de 1966 à Ithaca et NYC. Il dresse dans ces récitals son « autoportrait » de chanteur, pianiste, compositeur, improvisateur et danseur. En 1967 il travaille de plus en plus à Buffalo, avec la chorégraphe Billie Kirpich, chante avec le Buffalo Philharmonic Orchestra dont il rencontre en 1968 le directeur musical, Lukas Foss. Celui-ci l'invite à jouer quatre pièces brèves pour piano (*Piano I-II-III-IV*) lors d'un concert du Center of the Creative and Performing Arts, pépinière de l'avant-garde. Ce concert du 15 décembre 1968 est un tournant décisif pour Eastman.

## **Les lignes de force de la formation musicale d'Eastman**

On peut qualifier la formation musicale d'Eastman de « classique ». Elle n'est pas éloignée, par exemple, de celle de bien des musiciens anglais du XX<sup>e</sup> siècle, formés au sein de maîtrises vocales au répertoire choral polyphonique des motets de la Renaissance, à la lecture de notes et à un instrument de répertoire. Eastman, dès l'âge de sept ans, fait partie comme « boy soprano » d'un chœur d'église presbytérienne et débute peu après le piano classique. D'abord quasi autodidacte (si l'on considère que faire partie du chœur épiscopalien n'équivalait pas recevoir une formation vocale et théorique complète comme dans une école de musique), il rencontre vers 1957, à l'âge de dix-sept ans à l'Ithaca College, les premiers professeurs qui l'orientent ou le confirment dans une voie de professionnalisation. Il commence la danse en parallèle.

Cette ligne de force d'apprentissage de la musique « classique » connaît une inflexion, soudaine (mais sans doute est-ce une ambition mûrie) fin 1960 au Curtis Institute, quand Eastman décide de passer, en milieu de deuxième année, du piano au cursus de composition. La ligne de ses pratiques se déroule chronologiquement ainsi : la voix. Le piano. La danse. La composition. L'improvisation. Mais la composition, improvisée ou écrite, a pu être synchrone avec la danse dès l'adolescence.

Sa singularité se dessine, notamment par la place de la danse et de l'improvisation, articulées au chant et à la composition. Une dimension de performance scénique apparaît vite, comme chanteur-danseur. Son magnétisme vocal et dramatique commence à le faire reconnaître, séduit au point de relativiser ses faiblesses techniques en piano classique, et lui permet de débiter une carrière de chanteur d'opéras et d'oratorios de répertoire.

## **Questions nées de ce premier bilan d'étape**

Si je me suis tellement efforcé de travailler minutieusement sur les années de formation et les débuts d'Eastman, c'est que sans cela son œuvre de composition, presque sa figure entière de musicien, n'émerge devant nous que vers 1968-69 depuis l'obscurité quasi complète. Toutes ses compositions des années

antérieures à 1968, sans exception pour l'instant (2020), sont perdues. D'où l'importance des moindres faits et informations dont beaucoup auraient pu, sans cela, être considérés comme secondaires.

Malgré ce collectage de faits, d'informations, une question essentielle reste quasiment entière : qu'ont-elles été, ces musiques composées par Eastman avant le premier manuscrit, d'ailleurs fragmentaire<sup>107</sup>, qui nous soit parvenu ? De quelle(s) esthétique(s) relevaient-elles ? Quelles furent les évolutions décisives ? Y eut-il par exemple, comme on peut le supposer, un « avant » et un « après » les cours d'André Constant Vauclain au Curtis Institute ? À quelle fréquence Eastman pratiquait-il la composition, produisait-il des pièces écrites ou des improvisations ? Pourquoi, dans ses deux récitals de 1966, son choix se porte-t-il, en guise de musique contemporaine, sur l'interprétation de deux compositeurs américains qui n'ont pas de portée internationale ? Cela signifie-t-il que le répertoire contemporain (à part la musique moderne déjà reconnue par lui de Britten, Stravinsky, Menotti, Martinů... qu'il a abordé comme choriste ou chanteur de rôles soliste) et les enjeux de l'avant-garde des années soixante à New York (John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, George Crumb...) lui étaient inconnus ? Ou qu'il les tenait à distance — et pourquoi ? Comment sa singularité, évidente et pleine d'ambitions dans la place qu'il accorde à la danse et à l'improvisation, s'est-elle articulée avec son écriture ?

Faute de pouvoir répondre à ces questions, j'essaierai d'étudier avec autant de souci du détail ce qui se produit vers 1968. Car c'est à partir de cette date seulement que le catalogue d'Eastman émerge. Nous rencontrerons d'autres lacunes et pertes dans les années qui viennent. Cependant que le corpus global actuel de vingt-quatre œuvres, conservées ou retrouvées sous une forme manuscrite ou enregistrée, parfois les deux, permet de suivre le parcours d'Eastman pendant plus de vingt ans, entre 1968 et 1989.

D'autres questions naissent devant les premières œuvres complètes : par quoi fut annoncé ou prémédité *The Moon's Silent Modulation*, première composition dont nous ayons un manuscrit intégral ? Le Center of the Creative and

---

<sup>107</sup> Si l'on considère *Pieces for violin and piano*, non datée et dont le pluriel est trompeur — on n'a conservé qu'un bref « Andante » — comme étant chronologiquement le premier manuscrit qui nous soit parvenu. Voir ci-dessous pour les mentions et l'étude détaillée de cette pièce.

Performing Arts de Buffalo, où se brassait toute la musique d'avant-garde internationale, a-t-il représenté un choc, immédiatement traduit par un Eastman de vingt-neuf ans dans un nouveau style, adapté à ce nouveau milieu ?

Avant de poursuivre l'étude du parcours musical là où je l'ai laissé ci-dessus, donc à partir de la fin 1968, je consacrerai la partie ci-dessous à une mise en regard des œuvres « immergées » dans l'inconnu, pour nous aujourd'hui (2021), avec les premières qui « émergent ». J'estime ce travail nécessaire pour bien situer les étapes de ce parcours, en espérant que le futur comblera les lacunes ou certaines d'entre elles, et permettra ainsi de dessiner un portrait moins incomplet du jeune Eastman en devenir.

### **I - 1G.b. 1960 ?-1968 ? LES « ŒUVRES IMMERGÉES »**

Voici un relevé du catalogue des « œuvres immergées » d'Eastman, celles qui sont mentionnées dans les sources écrites auxquelles j'ai eu accès. Pour nous, à jamais peut-être, ces commencements eastmaniens sont... inaudibles.

**Œuvre répertoriée au Catalogue Leach<sup>108</sup>, sans date de composition exacte ni trace d'exécution publique :**

- *Insect Sonata* pour piano, vers 1962 ?

**« Partitions-fantômes » : œuvres perdues, jouées en 1963 et / ou 1966 :**

- *The Blood*, cantate pour piano, clarinette et neuf voix mixtes (1963)

- *Song Trilogy* sur des textes du compositeur : *O, Go Not* ; *Birds Fly Away* pour voix, violoncelle et piano ; *I Love the River*. (1963. 2de version, 1966 : avec performance dansée)

Pour piano :

- *Vergiu's Dance* (1963)

---

<sup>108</sup> Mary Jane Leach, « Appendix - Julius Eastman Compositions », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 201.



- *Plié* (1963)

- *Chorale and Fugue on a Theme of Constant Vaucrain* (1966. 1<sup>ère</sup> version, 1963 : *Chorale on a Theme of Vaucrain*)

- *Allegro*, premier mouvement de Sonate (1963)

Les dates indiquées entre parenthèses sont celles des exécutions publiques.

**Deux improvisations au piano** des récitals de 1966, dénommées dans les articles de presse :

- En juillet 1966 : « *Improvisation (three movements*<sup>109</sup>) »

- En décembre 1966 : [Improvisation of] « *a theme and variations*<sup>110</sup> »

### **Autres travaux de composition mentionnés dans des sources écrites**

- Deux pièces pour piano (1960) :

Eastman fait allusion à deux pièces composées au Curtis Institute dans une lettre non datée, adressée à une secrétaire du Curtis. Renée Levine Packer pense que ce pourrait être vers l'été 1960<sup>111</sup> : « Je joue deux de mes pièces dimanche prochain lors d'un thé. J'analyserai leur forme et leur style (comme fait Bernstein) et je les jouerai ensuite. » Il s'agit donc de deux pièces pour piano.

- « Mélodies, œuvres chorales, pièces pour piano, violoncelle et violon. Accompagnements pour *The Bug Ballet* et pour une chorégraphie de Cornea » (années 60) :

Dans *Ithaca Journal*, 16-22 juillet 1966, l'article d'annonce du concert du 21 juillet 1966, non signé, décrit brièvement ce parcours : « *Eastman has composed songs, choral works, and for piano, cello and violin. He composed accompaniments for The Bug Ballet given by the Ithaca Civic Ballet and for a*

---

<sup>109</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, a Biography* », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.* p. 19 : *Ithaca Journal*, 16-22 juillet 1966, article d'annonce du concert, non signé. Voir ci-dessus, p. 83.

<sup>110</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, a Biography* », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.* p. 20 : Alvin K. Fossner, *Eastman in Debut As Pianist*, décembre 1966, périodique non identifié. Voir ci-dessus, p. 87-88.

<sup>111</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, a Biography* », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.* p. 17 et note 25 p. 67.

*Cornea dance performed in Carnegie Hall, New York.* » (« Eastman a composé des mélodies, des œuvres pour chœur et pour piano, violoncelle et violon. Il a composé des musiques d'accompagnements pour *The Bug Ballet* donné par l'Ithaca Civic Ballet<sup>112</sup> et pour une chorégraphie de Cornea au Carnegie Hall de New York. »)

Ces assertions, provenant d'évidence d'Eastman lui-même, recourent sans doute en partie certaines des œuvres répertoriées ci-dessus. « *Songs* » désignerait (entre autres ?) *Song Trilogy*, « *choral works* » pourrait correspondre à la cantate *The Blood. Vergiu's Dance* pourrait provenir de la musique composée pour Vergiu Cornea à New York City, dont je n'ai pas retrouvé d'autres traces... Pas de traces non plus de *The Bug Ballet* à Ithaca, lié aussi à Vergiu Cornea et qui pourrait avoir un rapport avec *Insect Sonata* (« *bug* » est synonyme d'« insecte »). Enfin, il se peut que *The Bug Ballet* et la chorégraphie de Cornea à NYC ne fassent qu'un.

Les seules œuvres totalement nouvelles pour nous, mentionnées dans cet article, seraient alors les « pièces pour piano, violoncelle et violon » sans autre précision.

-*Star Jazzer* pour quatuor à cordes et voix (1967-68) / *Four Songs with String Quartet* (1969) :

La chronologie établie dans l'ouvrage de Packer et Leach<sup>113</sup> mentionne à la date de 1967-68, une pièce destinée à un ballet (*dance piece*) nommée *Star Jazzer*<sup>114</sup> pour quatuor à cordes et voix. Est-ce une des partitions composées pour Billie Kirpich à Buffalo ?

- *Four Songs with String Quartet* et *Star Jazzer* serait-elle, ou non, la même pièce que celle figurant au catalogue<sup>115</sup> pour le même effectif, mais cette fois appelée *Four Songs with String Quartet* et datée de 1969 ? Les titres des quatre *songs* : *There Was A Man. Speed Me Life's Fluid. To Those Who Live without the Liquid Love. Baby, Baby, Baby.*

Titres que l'on peut traduire ainsi : *Il y avait un homme. Le fluide de la vie m'entraîne* (ou *Que le fluide de la vie m'entraîne*). *À ceux qui vivent sans le liquide*

---

<sup>112</sup> Premier nom, à sa fondation en 1961 par Vergiu Cornea et la danseuse Alice Reid, de l'actuel Ithaca Ballet. Voir ici l'historique de cette institution : <https://www.ithacaballet.org/history/>

<sup>113</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, *Chronology*, à la p. 208.

<sup>114</sup> Titre difficile à traduire : *Vedette* (ou *étoile*, ou *star*) qui jasse ?

<sup>115</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, *Appendix, Julius Eastman Compositions*, p. 202.

*de l'amour. Bébé, bébé, bébé.* » On remarque au passage les connotations érotiques, sans doute homosexuelles, de ces titres. On présume que les textes, comme ceux d'œuvres comparables (*Song Trilogy*) sont d'Eastman lui-même. Ce cycle a-t-il pu s'associer à un ballet ?

## **I - 1G.c.1968-1970 : LES PREMIÈRES ŒUVRES ÉMERGÉES**

Les premières musiques émergent, à travers des traces sonores ou écrites. Toutes datent des années de transition (1967-69) pendant lesquelles Eastman s'installe à Buffalo et commence à pouvoir y jouer de nouvelles pièces.

### ***Piano I-II-III-IV***

Ce sont les premiers sons d'Eastman qui nous parviennent, au jour où j'écris ces lignes (janvier 2020) ! Ce sont ceux du 15 décembre 1968 à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo (voir ci-dessous) : l'enregistrement en live de *Piano I-II-II-IV*. Ce sont des quasi-miniatures, d'une durée de 6'40 en tout, jouées par Eastman lui-même. La partition est perdue.

### ***Three Pieces for Violin and Piano***

Ne nous parvient qu'une seule des *Three Pieces for Violin and Piano* (*Trois pièces pour Violon et Piano*) de 1969. C'est un « Andante », portant une dédicace (« *Dedicated to Bill* »), d'une durée de 2 minutes 30 environ, peut-être joué en avril 1969 lors d'un concert du State University College, à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo (voir ci-dessous). Pas d'autres informations sur les circonstances, la destination ni l'éventuelle date de création.

### ***The Moon's Silent Modulation***

Enfin... un tout premier manuscrit complet ! Celui d'une œuvre importante en durée (presque trente minutes) comme en effectif : *The Moon's Silent Modulation* créé à Buffalo le 19 avril 1970 (composé dans les mois précédents) pour flûte, percussion, deux pianos, récitant, chœur mixte, quatuor à cordes et trois danseurs. Un enregistrement d'un concert de 1970 (création ou reprise) existe également.

## **I -1H. 1968-1976 : BUFFALO**

### **I -1H.a. 1968 : L'ANNÉE DÉCISIVE À BUFFALO**

C'est au printemps 1967 qu'Eastman commence à travailler à Buffalo, avec la chorégraphe Billie Kirpich rencontrée à Ithaca une dizaine d'années plus tôt. A-t-il, au-delà de ce travail, un « plan d'attaque » en tête pour s'installer à Buffalo ? Billie Kirpich enseigne dans le cadre de University at Buffalo (UB). Eastman espère peut-être y postuler pour enseigner une des disciplines musicales qu'il maîtrise, ce dont fait foi son diplôme encore récent (1963) du Curtis Institute.

En 1968, trois engagements comme soliste (voir ci-dessus) ne suffisent pas à former un vrai début de carrière de chanteur à Buffalo, pas plus que la tournée européenne d'été avec les Gregg Smith Singers. Côté composition, on suppose que *Piano I-II-III-IV*, les quatre pièces brèves pour piano qui vont le révéler en décembre 1968, ont été écrites dans les mois précédents.

### **La rencontre avec Peter Yates...**

En octobre 1968, une première rencontre a lieu, qui d'évidence est un déclic pour Eastman : celle de Peter Yates, qui vient juste d'être nommé à la tête du Music Department de l'autre établissement universitaire de Buffalo, State

University College (anciennement Buffalo State Teachers College<sup>116</sup>). Yates est un outsider dans le monde académique. Sa nomination crée des remous dans l'institution. Mais il est un musicien amateur célèbre pour avoir organisé sur le toit de son appartement de Los Angeles, dès 1939, des concerts avec les musiciens européens fuyant le nazisme. Cependant ces musiciens s'appellent Bartók, Schönberg, Stravinsky... et les « Evenings of the Roof » (« Soirées sur le Toit ») acquièrent un statut mythique<sup>117</sup>. Yates, bon pianiste amateur, est le type même du mélomane passionné de musique contemporaine.

Il propose aussitôt à Eastman un poste d'assistant au sein d'un *SEEK Program* (*Search of Education, Elevation and Knowledge*), une forme d'enseignement destinée aux personnes en difficultés économiques ou scolaires. Manière d'aider Eastman, probablement doublée d'une suggestion décisive : celle d'aller trouver Lukas Foss, que Yates connaît bien<sup>118</sup>, pour lui montrer quelques partitions. Ce que fait Eastman.

### **... et la rencontre avec Lukas Foss**

Lukas Foss a été professeur de composition de 1952 à 1963 à la California University de Los Angeles, ville où il a bien connu Peter Yates. Il dirige depuis 1963 le Buffalo Philharmonic Orchestra, avec lequel Eastman a chanté le 26 décembre 1967 dans l'opéra *Amahl and the Night Visitors* de Menotti (voir ci-dessus p. 90). J'ignore si Foss dirigeait cette production, qui est un concert de Noël redonné le 27 décembre 1968. Le lien avec Lukas Foss a pu exister aussi via son condisciple au Curtis Institute de Philadelphie, André Constant Vauclain, le professeur de composition d'Eastman : Foss et Vauclain ont, tous deux, été élèves du compositeur Rosario Scalero (voir ci-dessus p. 71-72, encadré sur André Constant

---

<sup>116</sup> Actuellement : State University College at Buffalo, ou SUNY Buffalo State College. À ne pas confondre avec University at Buffalo (UB), autre « branche » universitaire d'une institution globale mais qui comporte plusieurs secteurs.

<sup>117</sup> Voir : Dorothy Lamb Crawford, *Evenings On And Off the Roof. Pioneering Concerts in Los Angeles, 1939-1971*. Berkeley, University of California Press, 1995.

<sup>118</sup> Si la chronologie dont je dispose dans les sources est exacte, cette hypothèse est très vraisemblable. On peut aussi imaginer, à l'inverse, que la rencontre avec Foss précède celle de Yates. Eastman, en tous cas, rencontre les deux hommes à très peu de temps d'intervalle, vers octobre 1968.

Vauclain). Quoi qu'il en soit, si la chronologie établie par Packer et Leach<sup>119</sup> est exacte, Lukas Foss tente un pari généreux lorsqu'il propose en octobre à Eastman de jouer dès le 15 décembre suivant les pièces pour piano que le compositeur de vingt-huit ans lui a probablement montrées.

### **Une dynamique fulgurante**

Cette invitation est l'impulsion qui déclenche pour Eastman une dynamique fulgurante. À mon appréciation c'est le moment le plus décisif, le plus positif des carrières d'Eastman. Tout ce qui semblait sous le boisseau dans les années qui précèdent s'épanouit soudain publiquement, à tel point que sans ces sept années à Buffalo, l'œuvre et la personnalité d'Eastman ne nous seraient peut-être pas parvenues. Dès lors, toutes les « pistes » eastmaniennes vont s'épanouir séparément et se mixer pour donner lieu à des synthèses créatives. Chacun reconnaîtra désormais cette addition typiquement eastmanienne : diversité des talents — chanteur-acteur, pianiste, compositeur, danseur, chorégraphe — et leur synthèse au cours de performances scéniques marquantes. S'élabore à partir d'ici la figure du performer et de l'artiste transdisciplinaire, qui deviendra la principale spécificité d'Eastman.

C'est pourquoi il était aussi important pour moi d'étudier avec minutie les prémices et la première partie de la vie d'Eastman, notamment à Ithaca et au Curtis Institute. Il y a quelque chose de si frappant dans cette floraison soudaine qu'on se doit d'être curieux de ce qui a précédé, pour tenter de comprendre le phénomène Eastman émergeant vers 1968.

Une fois Eastman lancé à Buffalo, je peux rendre compte de son parcours plus sereinement. La succession des œuvres et des concerts, solidement documentée, parle d'elle-même. Les partitions peuvent enfin passer au premier plan, alors qu'elles n'étaient jusque là qu'en filigrane.

**« *That lively « Make It Now » Spirit of the Buffalo Sixties* » (« Cet esprit vivant « Faisons Ça Maintenant ! » du Buffalo des années soixante »)**

---

<sup>119</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 208.

Cette formule (peu élégante en français !) de l'écrivain John Barth<sup>120</sup> résume le dynamisme culturel de Buffalo dans les années soixante. En fort déclin industriel, la ville possède en revanche de grands campus universitaires. En février-mars 1970 surtout<sup>121</sup>, ils entrent en effervescence politique, à l'image du pays entier. De solides institutions culturelles existent déjà à Buffalo, d'autres, nous allons le voir dans le domaine musical, se développent avec l'appui de mécènes et le soutien d'un public de toutes générations.

Ce dynamisme s'incarne dans le lien entre Buffalo et les avant-gardes new-yorkaises. Buffalo n'est pas tant une ville de province, qu'un creuset où viennent se produire et vivre des artistes new-yorkais qui trouvent là un contexte plus protecteur. Morton Feldman, de l'école de New York, qui s'installe à Buffalo où il mourra en 1987, symbolise ce fait, tout comme Lejaren Hiller, pionnier de la musique algorithmique. Autre atout, le réseau universitaire est doté de beaux auditoriums, avec des séries de concerts où les créations se diffusent largement. Rien que dans l'État de New York, les villes d'Albany, Rochester, Ithaca, ou Rutgers dans le New Jersey voisin, accueillent régulièrement les concerts de musique contemporaine auxquels Eastman participe. Ce que suggère aussi la formule de John Barth c'est une forme d'audace, d'insouciance, d'immédiateté, qui s'explique par la conjonction d'une culture dominante, installée, soutenue économiquement, et d'une contre-culture émanant de jeunes créateurs et du monde étudiant, qui brasse des milieux sociaux variés. Le Center of the Creative and Performing Arts qu'Eastman va intégrer à la suite du concert du 15 décembre 1968 en est l'illustration. Ce cocktail (institution + contre-culture) est une formule magique dont Barth résume les effets : une propension positive à faire dans le moment même où l'on projette — à expérimenter.

---

<sup>120</sup> John Barth, écrivain né en 1930. Professeur à SUNY at Buffalo de 1965 à 1973. Cette citation est extraite de *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1984.

<sup>121</sup> Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 211.

## **I - 1H.b. BUFFALO/EASTMAN : LEXIQUE DES INSTITUTIONS,**

### **PERSONNALITÉS MAJEURES ET LIEUX DE CRÉATIONS**

J'ai choisi de commencer cette présentation par un lexique explicatif des institutions musicales et des lieux qui ont formé le maillage de la vie d'Eastman à Buffalo. Il importe de bien cerner les institutions, notamment, dont l'histoire et le fonctionnement sont très différents du contexte français. Ci-dessous puis au fur et à mesure de la chronologie, je consacrerai également des encadrés à quelques personnalités importantes.

## **INSTITUTIONS**

### **CENTER OF THE CREATIVE AND PERFORMING ARTS (1964-1980)**

#### **(Abréviation : CCPA)**

L'aventure du Center of the Creative and Performing Arts débute en octobre 1963<sup>122</sup>. Lukas Foss vient d'être nommé à la tête du Buffalo Philharmonic Orchestra. Il conçoit alors le projet d'un centre entièrement dédié à la musique contemporaine, unique en son genre, qui distinguerait Buffalo dans le réseau musical américain et viserait un rayonnement international. Il se construirait en partenariat avec la State University of New York at Buffalo.

Avec le compositeur Allen Sapp<sup>123</sup>, directeur du Music Department de la State University of New York at Buffalo, il rédige un projet qui expose, en résumé, huit idées majeures :

---

<sup>122</sup> *The Center of the Creative and Performing Arts : Commemorating the Fiftieth Anniversary of Its Founding*, exposition et catalogue par John Bewley, University at Buffalo, Music Library, 15 Janvier-15 Mai 2015.

[https://library.buffalo.edu/exhibitions/pdf/ubmu\\_pdf\\_center2015.pdf](https://library.buffalo.edu/exhibitions/pdf/ubmu_pdf_center2015.pdf)

<sup>123</sup> Allen Dwight Sapp (Philadelphie 1922 – Cincinnati 1999), compositeur et pédagogue, arrive à Buffalo en 1961. Voir sa biographie : <https://library.osu.edu/site/allensapp/>

Une composition intéressante de 1981 : *Imaginary Creatures* pour clavecin et orchestre de chambre : <https://www.youtube.com/watch?v=PB-ZCN514Xg>

Et Concerto pour orchestre *The Four Reasons*, de 1994 :

<https://www.youtube.com/watch?v=PAOdatFyK0Y>



- Il s'agit de fonder, dans les murs de l'université, un ensemble entièrement dédié à la musique contemporaine d'une vingtaine de jeunes instrumentistes, compositeurs et musicologues.
- Ses membres, appelés les Creative Associates, ne seraient pas des étudiants mais de jeunes professionnels de haut niveau. L'idée est de leur offrir un tremplin axé sur la musique contemporaine, pendant la transition entre la fin des études et le début de carrière.
- Ils seraient pensionnaires, membres à part entière du Centre, rémunérés pour une ou deux années consécutives.
- Leur cahier des charges serait d'organiser des séries de concerts en décidant collégalement des pièces programmées ; de jouer à ces concerts ; pour les compositeurs, de donner régulièrement des créations ; d'offrir au public l'expérience de la musique contemporaine dans sa diversité, son interdisciplinarité et ses directions expérimentales.
- Les Creative Associates recevraient au Centre un supplément de formation professionnelle théorique et pratique par le biais de master-classes, stages et ateliers avec compositeurs et musicologues invités.
- On encouragerait particulièrement les liens entre la réflexion théorique, la recherche musicologique et la pratique.
- On n'obligerait pas les musiciens à dispenser un enseignement académique au sein de l'Université sur le mode du « donnant-donnant », mais on encouragerait la diffusion, le partage des œuvres et des réflexions. L'enseignement dispensé par ces musiciens serait donc fonction de leurs propres travaux, besoins et volontés d'échange.
- Il n'y aurait aucune orientation esthétique prédéterminée. L'accent serait mis sur la diversité de la création au niveau international, l'innovation, l'expérimentation : par exemple, les liens entre improvisation et écriture, les nouveaux modes de notation musicale<sup>124</sup>, etc.

---

<sup>124</sup> Cet accent mis sur l'expérimentation dans le domaine de la notation, qui tenait à cœur à Lukas Foss, doit être souligné eu égard au sujet de cette thèse. Nous y reviendrons dans l'étude des pièces d'Eastman.

Les partenaires du CCPA seraient, outre la State University of New York at Buffalo : le Philharmonic Orchestra of Buffalo, l'Albright-Knox Art Gallery comme lieu de diffusion (voir ci-dessous), le réseau des bibliothèques publiques de l'État, la Buffalo Foundation (fondation de mécénat culturel), enfin le Carnegie Hall de New York City où seraient repris les séries de concerts.

L'ambition est immense. Lukas Foss et Allen Sapp parviennent à convaincre la Rockefeller Foundation de financer leur projet. La donation initiale se monte à 200 000 dollars de l'époque, soit 1 million 650 000 dollars actuels<sup>125</sup>.

J'ai détaillé les idées-forces de Foss et Sapp, car elles vont trouver en Julius Eastman une incarnation exemplaire. À vingt-huit ans en 1968, Julius se situe précisément au carrefour difficile de la fin de sa formation et de ses débuts de chanteur-compositeur. Sa nature d'artiste interdisciplinaire, du piano à la performance dansée, va rencontrer au CCPA un cadre idéal. Il sera de plain-pied dans une avant-garde internationale en ébullition qu'il ne fréquentait ni à Ithaca ni au Curtis Institute. Émulation avec ses condisciples, master-classes de Morton Feldman et Lejaren Hiller, nécessité de créer de nombreuses œuvres de musique de chambre d'esthétiques variées, concerts au Carnegie Hall, tournées internationales — tout cela va littéralement le faire naître sur la scène.

Quatre ans avant l'arrivée d'Eastman, le 13 novembre 1964, dans le Baird Hall (actuel Allen Hall) du campus de University at Buffalo, a lieu le concert inaugural de lancement officiel du CCPA. George Crumb au piano joue, avec plusieurs autres musiciens, un programme composite mêlant Schumann, Schubert et ses propres pièces. L'idée-manifeste d'une mise sur un pied d'égalité de la musique d'autrefois et celle d'aujourd'hui, est affirmée. Mais bientôt, les séries de concerts consacrés entièrement à la musique contemporaine la plus variée vont signer l'apport des Creative Associates dans le paysage musical américain. Ce n'est pas ici le lieu de faire un bilan global du CCPA, mais pour donner un ordre de grandeur de son activité durant les seize saisons de son existence, ce sont presque trois cents concerts qui sont donnés rien qu'à Buffalo même. Donc une

---

<sup>125</sup> 1 million 500 000 euros (2020). Source de calcul : Feuille de calcul de l'inflation, Banque du Canada, comparateur :

<https://www.banqueducanada.ca/taux/renseignements-complementaires/feuille-de-calcul-de-linflation/>

vingtaine de concerts par an (sans compter les ateliers et autres manifestations publiques) qui sont presque toujours redonnés à New York, souvent dans d'autres lieux, notamment universitaires.

### PERSONNALITÉS LIÉES À JULIUS EASTMAN AU CCPA

#### LUKAS FOSS, vers 1964

Né à Berlin en 1922, directeur musical du Buffalo Philharmonic Orchestra depuis 1963, Lukas Foss est alors une figure respectée de l'*establishment* musical américain. Mais davantage qu'un chef d'orchestre parmi d'autres (il fit partie des assistants de Serge Koussevitzky à Boston et Tanglewood), il a une personnalité musicale singulière et inquiète, rattachée à son travail de compositeur. Il s'intéresse, son œuvre le démontre, à tous les styles, des post-romantisme et néo-classicisme de ses débuts (par exemple *Three American Pieces* pour flûte et piano de 1944 :

<https://www.youtube.com/watch?v=kv8oFR6OnOo>)

jusqu'au plus expérimental (le beau *Ni Bruit ni vitesse* de 1970-71 :

<https://www.youtube.com/watch?v=4ZtoASh5Ohc>), en passant par le sérialisme et le minimalisme<sup>126</sup>.

Il a fondé en 1957 à l'UCLA (University of California, Los Angeles) un ensemble de musique expérimentale dédié à l'improvisation. Concevant à Buffalo son projet du Center of the Creative and Performing Arts, il utilise sa respectabilité pour donner forme institutionnelle à une quasi-utopie. Foss est également passionné par les recherches théoriques et la pensée philosophique, ce qu'il partage avec son ami Leonard Bernstein. À Buffalo, un de ses choix sera d'activer les liens avec l'Europe (il a été formé à Paris avant d'être élève de Paul Hindemith à Yale) comme avec l'avant-garde new-yorkaise (Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown, John Cage) ou encore George Crumb et Elliott Carter<sup>127</sup>, pour intégrer le CCPA dans un réseau artistique fort.

---

<sup>126</sup> Le critique anglais Wilfred Mellers a pu écrire plaisamment où ? que l'œuvre de Foss représentait « une histoire de poche de la musique américaine du XX<sup>e</sup> siècle » !

[https://www.nytimes.com/2009/02/02/arts/music/02foss.html?\\_r=1&ref=obituaries](https://www.nytimes.com/2009/02/02/arts/music/02foss.html?_r=1&ref=obituaries)

<sup>127</sup> Un beau document d'une conversation de Morton Feldman avec Elliott Carter, invité au festival « June in Buffalo » de 1979 : <https://www.youtube.com/watch?v=DZzEnuUJEsA>

### **MORTON FELDMAN À BUFFALO (1972-1987)**

Morton Feldman (New York 1926 - Buffalo 1987) arrive depuis New York à Buffalo en 1972, pour dispenser des cours à University at Buffalo. Il fonde en 1975 le festival « June in Buffalo », qui chaque année met un compositeur important à l'honneur. Co-directeur musical du CCPA de 1976 à 1980 avec le percussionniste Jan Williams et l'administratrice Renée Levine Packer, future biographe d'Eastman, il a exercé une grande influence à Buffalo, où il donne de nombreuses pièces de musique de chambre dans le cadre du CCPA, dont plusieurs créées avec Eastman au piano. Les témoignages que j'ai pu recueillir à Buffalo<sup>128</sup> m'incitent à penser qu'Eastman et Morton Feldman n'ont été proches ni musicalement, ni humainement. Reste que Morton Feldman était la figure majeure de compositeur en poste au CCPA, qu'Eastman a assisté à ses master-classes et interprété sous sa direction, parfois à ses côtés, plusieurs de ses pièces (voir relevés chronologiques ci-dessous).

### **LEJAREN HILLER**

Lejaren Hiller (New York 1924 - Buffalo 1994) arrive à Buffalo en 1968 pour codiriger avec Lukas Foss le Center of the Creative and Performing Arts. Il est alors célèbre en tant que pionnier de la musique algorithmique (musique assistée par ordinateur). À la fois chimiste de haut niveau et compositeur de formation, il travaille sur le superordinateur « Illiac IV » avec lequel il compose *Illiad Suite* (1957) <https://www.youtube.com/watch?v=n0njBFLQSk8> puis *Algorithms I* en 1968 (<https://www.youtube.com/watch?v=1215FuKBulM>), *Algorithms 2* entre 1970 et 1973 (voir ici un article sur le processus de composition de cette pièce :

*Composing Algorithms II by means of change-rings* :

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298217908570271>).

Il collabore aussi avec John Cage sur l'ouverture des calculs de probabilités dans la composition (*HPSCHD* de Cage, 1968). Au CCPA, il dispense des cours de composition et des master-classes auxquelles Eastman a assisté.

À la rentrée de la saison 1974-75, les trois directeurs artistiques du CCPA Lukas Foss, Allen Sapp et Lejaren Hiller cèdent leur place au percussionniste Jan Williams, qui codirigera le CCPA avec Morton Feldman et Renée Levine Packer. Jan Williams m'a précisé<sup>129</sup> que ce changement ne provenait pas d'une crise

<sup>128</sup> Durant l'été 2018, notamment celui du percussionniste Jan Williams, voir ci-dessous.

<sup>129</sup> Interview de Jan Williams par Jean-Christophe Marti, Buffalo, septembre 2018.

interne, mais d'un passage de relais volontaire. Jan Williams et Renée Levine Packer jouent un rôle majeur dans le parcours d'Eastman à Buffalo.

**JAN WILLIAMS**, né en 1939, est un percussionniste d'une virtuosité et d'une curiosité musicale exceptionnelles qui, après un début de carrière en orchestre avec Leopold Stokowski (1962-1964, American Symphony Orchestra), se spécialise dans la musique d'avant-garde. Il a créé et enregistré de nombreuses œuvres de Morton Feldman et de Lukas Foss dont il est proche à Buffalo, ainsi que d'Elliott Carter et des compositeurs de l'« école de New York » : John Cage, Earle Brown, Christian Wolff. Il est un des piliers musicaux du Center of the Creative and Performing Arts, dont il est Creative Associate dès l'année de la fondation en 1964. De 1974 à 1979 il est co-directeur du CCPA avec Morton Feldman et Renée Levine Packer, puis, de 1976 jusqu'à la dernière année en 1980, directeur musical. Il y fonde le Percussion Ensemble. Après 1980, il poursuit son activité à University at Buffalo, fonde avec le pianiste Yvar Mikhashoff (autre condisciple d'Eastman au CCPA) The North American New Music Festival (1982-1993). Lorsqu'Eastman devient CA en 1968-1969, il est l'un de ses plus proches condisciples et interprète : dans le cadre des concerts des CAs comme du S.E.M. Ensemble (voir ci-dessous), Jan Williams a participé à plusieurs créations majeures d'Eastman, notamment de *Macle* (1972), *Stay On It* (1973) et *Joy Boy* (1974).

**RENÉE LEVINE PACKER** a été, à Buffalo, une administratrice talentueuse du Center of the Creative and Performing Arts, puis de 1974 à 1979 sa co-directrice avec Morton Feldman et Jan Williams. C'est dans ces fonctions qu'elle rencontre Eastman dès 1968 à University at Buffalo, devenant l'une de ses proches amies. Elle narre avec précision l'« utopie » musicale du CCPA, dont elle eut la charge en affrontant une précarité financière chronique, dans son livre *This Life of Sounds : Evenings for New Music in Buffalo*, Oxford, Oxford University Press, 2010. Au début des années 2000, après avoir travaillé en Californie et produit entre autres l'opéra-vidéo de Steve Reich *The Cave*, elle engage aux côtés de Mary Jane Leach un travail décisif de redécouverte des partitions d'Eastman, mène des interviews de nombreux témoins-clés, puis co-dirige, avec Mary Jane Leach toujours, le livre collectif *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015. Dans ce livre essentiel pour la connaissance d'Eastman (forcément cité presque à chaque page de la présente thèse !) elle signe deux importants articles : *Introduction : Julius Eastman and His Music* (*op. cit.*, p.1-7) et *Julius Eastman, A Biography* (*op. cit.*, p. 9-74).

Voir : <https://reneelevinepacker.com/author/>

## AUTRES REPÈRES INSTITUTIONNELS ET ARTISTIQUES

### CREATIVE ASSOCIATES (Abréviations : CA, pluriel CAs)

*Creative Associates* est la dénomination désignant les musiciens engagés sur sélection (dossier et cooptation le plus souvent) au sein du Center of the Creative and Performing Arts. Le terme a été créé par Lukas Foss et Allen Sapp par analogie avec « *research associates* » dans les universités (« chercheurs associés »). Ces pensionnaires du CCPA sont boursiers (« *awarded fellowships* »), engagés pour deux ans renouvelables. La confortable bourse annuelle qui leur est accordée permet aux musiciens de s'installer à Buffalo en famille. Elle peut suffire pour vivre, mais certains CAs exercent d'autres activités pédagogiques en complément, c'est le cas d'Eastman à la State University of Buffalo.

Il arrive que certains musiciens ne soient CA que pour une seule saison, par exemple en 1964-65, première année de l'institution, le trompettiste de jazz expérimental Don Ellis, ou les compositeurs George Crumb, Cornelius Cardew et Maryanne Amacher. D'autres resteront plus de deux ans, tel Julius Eastman qui est d'abord « *guest performer* » (« interprète invité ») à partir du second trimestre de 1968, puis CA pendant pas moins de six saisons (1969-70 à 1974-75). Il existe donc une assez grande souplesse dans les modalités du statut de CA. Le cahier des charges d'un CA demande de participer à la programmation collégiale des séries, de jouer dans les concerts du CCPA et, pour les compositeurs, de créer leurs nouvelles œuvres en public, faire des présentations ou ateliers publics, participer aux formations proposées.

### EVENINGS FOR NEW MUSIC (Abréviations : ENM)

La série de concerts programmés et donnés par les Creative Associates du Center of the Creative and Performing Arts est nommée « Evenings for New Music concerts » (« Soirées des Concerts de Musique Nouvelle »). Les programmes démontrent que leur conception collégiale est d'une grande ouverture esthétique. Le percussionniste Jan Williams (voir note 129) affirme que les œuvres étaient programmées sans aucun préjugé, parfois à l'essai, par curiosité.

Cela se voit dans les tendances, en effet très diverses et internationales, reflétées dans ces concerts, les centres de création européens et asiatiques étant bien représentés. Pour en juger et à titre indicatif, voici les huit compositeurs programmés le 29 novembre 1964, lors du premier concert ENM : Henry Cowell, Iannis Xenakis, Toshiro Mayuzumi, George Crumb, Don Ellis, Girolamo Arrigo, Wlodimierz Kotonski, Earle Brown. Tous présentent des créations mondiales ou de premières auditions aux U.S.A. Julius Eastman se produit de très nombreuses fois lors des ENM comme chanteur, pianiste, et il y crée plusieurs de ses œuvres. C'est là sa principale scène publique à Buffalo, à laquelle s'ajoute le S.E.M. Ensemble, qui participe aussi à des ENM (voir ci-dessous au fur et à mesure des saisons).

## **JUNE IN BUFFALO**

Fondé par Morton Feldman en 1975, ce festival consiste en une semaine d'ateliers, séminaires, cours, présentations publiques et concerts autour d'un compositeur invité, ou de courants majeurs de la musique contemporaine. Ce festival a été refondé en 2006 après une interruption (voir par exemple l'édition de juin 2020 : <https://music21c.buffalo.edu/june-in-buffalo/>) C'est durant la première édition de June in Buffalo qui mettait John Cage à l'honneur que, le 4 juin 1975, Julius Eastman réalise la performance sulfureuse d'une pièce du *Song Books* de Cage (voir ci-dessous, à cette date).

### **S.E.M. ENSEMBLE / PETR KOTIK**

Compositeur et flûtiste né à Prague en 1942, Petr Kotik a déjà fondé plusieurs ensembles de musique contemporaine en Tchécoslovaquie lorsque Lukas Foss et Lejaren Hiller l'invitent à rejoindre le CCPA à Buffalo en novembre 1969. Dès mars 1970, il fonde au sein du CCPA le S.E.M. Ensemble avec deux ou trois autres musiciens : le percussionniste Jan Williams, le clarinetiste Roberto Laneri et Julius Eastman, qui y participe donc dès l'origine. En tant que compositeur, Petr Kotik use du minimalisme pour créer des temporalités longues et des structures ouvertes, où l'improvisation et les libres choix des interprètes sont souvent requis. Parmi ses œuvres, sa cantate-fleuve *Many Many Women* (1975-78) sur un texte de Gertrude Stein : [https://www.youtube.com/watch?v=E28NgQp9pU&list=PLfDHDR5R\\_a4bfYgS3by3Z7l14qwXL9e3m](https://www.youtube.com/watch?v=E28NgQp9pU&list=PLfDHDR5R_a4bfYgS3by3Z7l14qwXL9e3m)

Pour une illustration du mélange formel entre minimalisme et œuvre ouverte à l'improvisation,

une œuvre plus tardive : *Solos and Incidental Harmonies* (1983-85) :

<https://www.youtube.com/watch?v=C-Sj81kLRoY>

La ligne esthétique que Petr Kotik assigne au S.E.M. Ensemble, un groupe de musique de chambre, se veut dissidente et provocatrice. Il s'agit de promouvoir la performance, l'improvisation, la spontanéité, de remettre en cause le côté guindé de la musique contemporaine. L'occupation iconoclaste de l'espace, la théâtralité excentrique font partie des moyens de déplacer le dispositif classique du concert. Le S.E.M. joue cependant John Cage, Morton Feldman et donnera plusieurs créations de Julius Eastman, entre autres *Macle* (1972) et *Joy Boy* (1973) (voir relevés chronologiques ci-dessous). Julius appartient officiellement au S.E.M. Ensemble pendant plus de quatre saisons, de la fondation (mars 1970) jusqu'en novembre 1974.

Le S.E.M. poursuit actuellement ses activités et a repris récemment quelques œuvres d'Eastman, mais il évolue depuis les années 1990 vers des créations pour grand ou plusieurs orchestres : <http://semensemble.org/>

## **Dénominations des institutions universitaires**

### **1) State University College**

### **2) University at Buffalo (UB) = State of New York University at Buffalo (SUNY at Buffalo) / Music Department**

Dénominations des deux pôles universitaires distincts où Julius Eastman a travaillé à Buffalo :

-d'abord au State University College (1968-70), puis à UB (1970-75).

-Le Center of the Creative and Performing Arts est rattaché à UB / SUNY at Buffalo, où se trouve également la salle de concert du campus, Baird Hall (voir ci-dessous).

-Eastman a enseigné de septembre 1970 à juin 1975 la « théorie musicale » (« *music theory* ») dans le cadre du Music Department de UB.



## LIEUX DE CRÉATIONS

### ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY (AKG)

Dans le quartier boisé d'Elmwood Avenue, l'Albright-Knox Art Gallery<sup>130</sup> est le haut-lieu de l'art moderne et contemporain de Buffalo. C'est dans son Auditorium et dans sa cour intérieure qu'eut lieu la quasi-totalité des concerts des ENM.

L'AKG est une institution intéressante : dès sa création en 1862, elle s'est donnée pour vocation de refléter les tendances artistiques contemporaines. Elle présente une vaste collection privée-publicue sur le modèle américain (« *non-for-profit* » ou « *non-merchant economy* ») d'œuvres picturales et sculpturales modernes. Dans les années proches de la présence d'Eastman à Buffalo, l'AKG acquiert dès 1955 des toiles de Jackson Pollock (*Convergence*), puis Franz Kline, Mark Rothko (*Orange and Yellow* de 1956), Andy Warhol et Roy Lichtenstein... Des noms qui résonnent avec des créations de Morton Feldman à Buffalo, notamment *For Franz Kline*, qu'Eastman a jouée le 28 janvier 1970.

Les années d'Eastman à Buffalo sont aussi marquées à l'AKG par Martha Jackson (morte en 1969) et Sidney Janis, deux marchands d'art natifs de Buffalo qui lèguent 440 œuvres représentant les avant-gardes de New York City.

Lors de mon séjour de l'été 2018, je me suis rendu par curiosité à l'AKG, sans deviner à l'avance la puissance de ce lieu et son lien non-anecdotique avec les créations d'Eastman. L'Auditorium est une construction magnifique de marbre et verre, inaugurée en 1962 (Eastman y débute en 1968) comme tout le bâtiment signé Gordon Bunshaft (Buffalo 1909 - New York 1990). Cette partie moderne s'adosse à l'ancien bâtiment (1905) de style « grec » néo-classique, que le S.E.M. Ensemble utilisera pour quelques performances.

---

<sup>130</sup> Des noms des deux mécènes qui, à soixante ans de distance, ont permis l'érection des deux ailes du Musée : John Albright en 1905, Seymour A. Knox Jr. pour les bâtiments modernes, dont l'Auditorium, inaugurés en janvier 1962.

## Albright-Knox Gallery et, à gauche, l'Auditorium



L'Auditorium, d'une grande élégance, est aujourd'hui identique à celui des photos des années 1960-70 : fauteils rouges aux coques de métal blanc, moquette beige clair. Scène parquetée de petites dimensions : cadre scénique de 13 mètres environ, profondeur de 7 mètres seulement. La jauge de 250 places en gradins est disposée en un large demi-cercle autour de la scène. L'éclairage naturel provient des immenses baies vitrées donnant sur le parc.

Ces données peuvent paraître anecdotiques, mais je crois qu'elles ne le sont nullement si l'on se souvient qu'il s'agit du cadre scénique où Eastman et ses collègues Creative Associates ont fait des dizaines de créations ; là où Eastman a chanté et joué les opéras pour une voix, les « mimodrames » *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies à l'automne 1970, *Requiem for the Party Girl* de Raymond Murray-Schafer en 1972, *El Cimarrón* de Hans Werner Henze en 1973... et là encore qu'ont été créées nombre de ses pièces, comme *Macle* (1972).

Dans la cour carrée, **Albright-Knox Art Gallery Sculpture Court** de dimension modeste, ont été créées en plein air des pièces de Morton Feldman, comme *Pianos and Voices* en 1972 et le spectacle chorégraphique *Black Ivory* d'après *Les Nègres* de Jean Genet, deux créations auxquelles Eastman a participé.

Jan Williams (voir note 129) décrit avec enthousiasme le public de Buffalo des années post-68, de toutes générations et d'une curiosité inaltérable.

### **BAIRD RECITAL HALL**

Deuxième lieu de concerts du CCPA, la salle de SUNY at Buffalo (actuel Allen Hall) est un vaste auditorium situé sur le campus universitaire. Eastman et l'ensemble S.E.M. y ont donné de nombreux concerts. Je n'ai pu le visiter pour cause de travaux de rénovation (été 2018), mais ses dimensions semblent deux ou trois fois plus grandes que celles de l'AKG.

**ArtPark** à Lewiston, à quelques kilomètres de Buffalo, est un lieu d'art contemporain, de concerts estivaux et de performances en plein air, situé près des chutes du Niagara. <https://www.artpark.net/> Eastman y a réalisé plusieurs performances, notamment *Crow* de Pauline Olivero en juin 1975.

**Rutgers University** dans l'État du New Jersey, est un lieu de reprises ou de créations de certains concerts des ENM. De même que **SUNY at Albany**, l'université d'Albany, ville située au centre de l'État de New York.

### **NEW YORK CARNEGIE RECITAL HALL**

C'est dans cette salle prestigieuse de Manhattan que plusieurs concerts des Evenings for New Music sont redonnés chaque saison pour le public et les critiques new-yorkais, plus exigeants et — selon Jan Williams — plus snobs qu'à Buffalo ! Cela permet cependant aux compositeurs, dont Eastman, d'approcher une visibilité nationale. Le *Recital Hall* est la salle médiane des trois salles du Carnegie (*Main Hall*, *Recital Hall*, *Chamber Music Hall*). Elle possède une jauge d'environ 600 places.

## **Choix de présentation des années d'Eastman à Buffalo**

Pour décrire cette période d'Eastman à Buffalo (décembre 1968 - juin 1975), j'ai choisi de présenter les productions et activités musicales du musicien selon la temporalité des saisons artistiques (de septembre à août, « *academic year* » aux U.S.A.) qui cadrent avec son activité professionnelle. Les années civiles se découpent donc en deux périodes inégales, A (janvier-août) et B (septembre-décembre).

Je relève les éléments en distinguant son activité de compositeur et celle d'interprète, parfois d'autres domaines d'activité ou d'événements en rapport direct avec Eastman.

J'introduis brièvement chaque saison et je commente quelques dates-clés.

Enfin et surtout, je ne m'attarderai pas ici sur le descriptif des compositions d'Eastman, puisqu'elles feront l'objet des chapitres suivants de cette thèse, où plusieurs d'entre elles seront étudiées en détail.

## **ABRÉVIATIONS utilisées dans la présentation qui suit**

Ci-dessous, j'utilise occasionnellement les abréviations suivantes, d'usage courant dans les sources écrites en anglais :

Center of the Creative and Performing Arts = CCPA

Creative Associate = CA / Au pluriel, Creative Associates = CAs

Evenings for New Music = ENM

University at Buffalo = UB

State University of New York at Buffalo = SUNY-B

Albright-Knox Art Gallery = AKG

## Saison 1968-1969

### UNE ENTRÉE EN SCÈNE

« Une autre personne qui allait surgir dans nos vies cette saison-là [1968-69] de manière totalement imprévisible, fut le compositeur prodigieusement talentueux Julius Eastman<sup>131</sup> ». Renée Levine Packer mentionne ainsi la surprise de l'irruption d'Eastman au Center of the Creative and Performing Arts. Invité par Lukas Foss deux ou trois mois auparavant, il arrive en décembre 1968 comme un « outsider », moins formellement que les autres Creative Associates cooptés par le réseau professionnel.

C'est ainsi que lors du concert des Creative Associates du 15 décembre 1968 à l'AKG, Eastman joue *Piano I-II-III-IV*, d'une durée totale de moins de sept minutes. Les pièces font une impression favorable aux musiciens présents. Le percussionniste Jan Williams se souvient : « C'étaient des pièces brèves, c'est vrai, mais nous avons tous ressenti qu'il y avait là « quelque chose ». Et puis, il y avait ce charisme immédiat d'Eastman sur scène<sup>132</sup> ».

Ce concert fait office d'audition d'entrée : Lukas Foss demande au musicien de vingt-huit ans d'intégrer le CCPA, d'abord comme « *guest performer* » (« interprète invité ») pour la saison 1968-69, puis en tant que Creative Associate titulaire à partir de l'automne 1969. Dès février 1969, Eastman redonne *Piano I-II-III-IV* au Carnegie Recital Hall de New York, où on lui demande en outre d'assurer une création de Bernard Rands<sup>133</sup> pour deux pianos.

Dès avril 1969, il est invité à se faire connaître du public de Buffalo avec un récital de ses œuvres à l'AKG : il y fait entendre *Contrapunctus I-IV* pour quatuor

---

<sup>131</sup> Renée Levine Packer, *This Life of Sounds : Evenings for New Music in Buffalo*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

<sup>132</sup> Jan Williams, interview par Jean-Christophe Marti, septembre 2018.

<sup>133</sup> Bernard Rands, né à Sheffield en 1934, compositeur d'origine anglaise vivant aux États-Unis. Il a été l'élève de Bruno Maderna à Darmstadt et de Luciano Berio à Milan. Il a fait depuis une importante carrière de pédagogue et de compositeur aux États-Unis. Son style, de post-dodécaphonique, est devenu plutôt néo-romantique ou néo-impresionniste dans les années 1980.

à cordes (et/ou flûte et violoncelle), *Poems with Piano Interludes*, *Four Songs with String Quartet* et, peut-être, *Three Pieces for Violin and Piano* — partitions aujourd'hui perdues excepté l'une des *Three Pieces for Violin and Piano*<sup>134</sup>. Cette « carte de visite » valorise son talent multiforme : il lit ou dit ses propres poèmes en jouant au piano (*Poems with Piano Interludes*) et Leach mentionne qu'il danse, peut-être pendant les *Four Songs with String Quartet* (titre qui évoque *Song Trilogy* de 1963-1966 durant laquelle Eastman dansait également, voir p. 84-86). Débuts singuliers, mais assez discrets. Auxquels succéderont, avec un saisissant contraste, les performances fracassantes de l'année 1970.

### **Ordre de présentation des événements chronologiques :**

Année / jour et mois / titre des pièces / effectif / Interprètes / Numéro du concert dans la série ENM, CAs ou Faculty Composition Concerts/ Lieu du concert / durée estimée / Rôle d'Eastman comme interprète (ex : Piano, direction musicale, etc.) / Précisions : enregistré ou non, partition existante ou perdue.

En gras : œuvres d'Eastman, événements particulièrement importants pour Eastman.

## **1968 / B**

**15 décembre : *Piano Pieces I, II, III, IV*, aussi titré *Piano I, II, III, IV* (composé en 1968 ?) Piano solo. Julius Eastman, piano. ENM 139 à 142. AKG. Durée totale 6'40. Enregistré. Partition perdue.**

27 décembre : Gian Carlo Menotti : *Amahl and the Night Visitors*. Buffalo Philharmonic Orchestra. Concert de Noël (voir p. 90, décembre 1967). Chef non précisé. Soliste.

[Rencontre de Donald Burkhardt, interne en médecine. Liaison amoureuse durable avec Eastman]

---

<sup>134</sup> Voir ci-dessous Partie II, Chapitre 1 p. 242, consacré à *Three Pieces for Violin and Piano*.

## 1969 / A

**Devient, à la suite du concert du 15 décembre 1968, « Guest performer » (« interprète invité ») du Center of the Creative and Performing Arts.**

2 février : Bernard Rands : *Espressione IV* (comp. 1964), pour 2 pianos (avec Yuji Takahashi). AKG. ENM 48.

4 février : Bernard Rands : *Espressione IV* (comp. 1964), pour 2 pianos.

**Reprise 1 de *Piano Pieces I, II, III, IV* (composé en 1968 ?) Piano solo. Julius Eastman, piano. New York Carnegie Recital Hall.**

**1969** (date non précisée) : participation vocale dans *Les Noces* d'Igor Stravinsky sous la direction de Lukas Foss, Buffalo Philharmonic Orchestra.

**Vers le 20 avril (date exacte non précisée) : Concert de présentation de ses œuvres, organisé par la State University at Buffalo : « *Julius Eastman : His music, poetry and dance* » (« Julius Eastman : Sa musique, sa poésie et sa danse »). AKG<sup>135</sup> :**

*Poems with Piano Interludes*

*Four Songs with String Quartet*

*Three Pieces for Viol (sic) and Piano*

**Partitions perdues. Seule la partition d'une des *Three Pieces for Violin and Piano* (« Andante ») est conservée.**

---

<sup>135</sup> Packer-Leach, *op. cit.*, *Chronology*, p. 210. Pour la confusion persistante qui règne entre le titre de *Three Pieces for violin and piano* et de *Three Pieces for Viol and piano*, voir ci-après, p. 243.

**Courant de l'année 1969 : compositions mentionnées sans trace de création publique ni de partition :**

-*Contrapunctus I-IV, pour quatuor à cordes et / ou flûte et violoncelle*

-*Symphony for Strings* (Symphonie pour cordes).

[Été 1969 : vacances, voyage en camping-car avec Donald Burkhardt.

Composition au moins partielle de *The Moon's Silent Modulation*<sup>136</sup>.]

## **SAISON 1969-1970**

### **UNE SAISON INAUGURALE**

Julius se saisit fortement des nouvelles possibilités qui s'ouvrent à lui au CCPA, en composant durant l'inter-saison, l'été 1969, la plus grande partie au moins de *The Moon's Silent Modulation* et peut-être aussi de *Thruway*, créés en avril 1970 à quelques jours d'intervalle. Sortes d'oratorios singuliers, ces pièces affirment une forte dimension de performance dansée ou / et théâtrale, voire métaphysique et politique. Comme dit plus haut, ce sont les premières œuvres complètes dont les partitions nous soient parvenues. Elles révèlent un univers sonore et esthétique très personnel, dont je rendrai compte dans la Partie II (II – 2A. p. 287 et II – 3 p. 324). Il est difficile de se faire une idée exacte de la réception, sans doute bienveillante sans plus si l'on en croit quelques articles de la presse locale, de ces pièces. Il semble qu'Eastman réussisse à surprendre par l'ambition et le dispositif pluridisciplinaire de ses œuvres, sans pour autant frapper durablement les esprits. Les œuvres sont reprises à Cornell University à Ithaca dès l'été suivant, grâce à Thomas Sokol qui permet à l'enfant du pays, promu à Buffalo, de faire valoir son talent.

Au sein du CCPA, la montée en puissance d'Eastman se traduit par ses participations régulières aux concerts des Creative Associates, d'abord au piano,

---

<sup>136</sup> Voir Packer-Leach, *op. cit.*, p. 25 et ci-dessus, Avant-Propos, p. 2 à 7.



jouant des créations d'autres compositeurs. Puis par son inclusion dès le début (mars 1970) dans le S.E.M. Ensemble fondé par Petr Kotik, groupe de musique de chambre de quatre musiciens à l'origine — Petr Kotik (flûte), Julius Eastman (piano et voix), Jan Williams (percussions) et Roberto Laneri (clarinette) — qui lui offrira les années suivantes une seconde tribune, à la fois liée au CCPA et parfois, s'en détachant. L'esprit du S.E.M. Ensemble est de faire entendre une tendance esthétique différente au sein du CCPA, plus expérimentale, tournée vers l'improvisation et la performance.

Un esprit irrévérencieux régnait déjà dans certains concerts, que l'on perçoit par exemple dans cette description d'une soirée du 26 janvier 1970 où sont joués *For Franz Kline* (1962) et *Vertical Thoughts 3 ou 5* (1963) de Morton Feldman. Surgit, à travers un happening scénique de Julius, un humour que l'on n'a pas coutume, pour le moins, d'associer au compositeur de *Rothko Chapel* : « Julius, coiffé d'une perruque et costumé en « drag queen », surgit d'une armoire posée sur scène, causant une grande hilarité, répandant une ambiance chaleureuse et joyeusement réceptive vis-à-vis du calme et complexe tissage de la musique de Feldman qui suivait... Ce fut un triomphe pour Madame [Gwendolin] Sims [la soprano]<sup>137</sup> ».

En juillet 1970, a lieu la prise de rôle par Eastman du Roi George III, chanteur unique des *Eight Songs for a Mad King* du compositeur anglais Peter Maxwell Davies. C'est la première américaine d'une œuvre créée à Londres en avril 1969 par le chanteur Roy Hart<sup>138</sup>. Elle n'a pas lieu au CCPA de Buffalo, mais au Aspen Music Festival, Colorado<sup>139</sup>. Ce n'est que lors de la saison suivante que le triomphe des reprises à Buffalo aura lieu, promouvant quasiment du jour au lendemain Eastman à une célébrité certaine.

---

<sup>137</sup> Renée Levine Packer, *This Life of Sounds : Evenings for New Music in Buffalo*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 96 : « *Julius, in a wig and in a drag, popping out of a wardrobe closet on stage...* »

<sup>138</sup> Pour une approche de ce rôle vocal, voir Appendices, p. 897.

<sup>139</sup> Aspen Music Festival, fondé en 1949, est l'un des plus célèbres festivals de musique moderne aux U.S.A.

## 1969 / B

**Septembre : devient Creative Associate Fellowship du Center of the Creative and Performing Arts. Garde son emploi d'enseignant à temps partiel à State University College.**

8 novembre : James Fulkerson : *For Norma* (comp. 1968). AKG. ENM 54. Piano.

Barney Childs : *Jack's New Bag* (comp. 1967). Idem. Piano.

4 décembre : Herbert Brün : *Gesto*. Baird Hall. Piano.

Stefan Wolpe : *Piece in Two Parts for flute and piano* (comp. 1960). Idem. Piano.

13 décembre : Arne Nordheim : *Colorazione* (comp. 1968). AKG. ENM 56. Orgue.

Istvan Anhalt : *Foci* (comp. 1969). Idem. Piano.

17 décembre : Arne Nordheim : *Colorazione* (comp. 1968). Rutgers University, New Brunswick, New Jersey. Orgue.

Istvan Anhalt : *Foci* (comp. 1969). Idem. Piano.

18 décembre : Arne Nordheim : *Colorazione* (comp. 1968). Orgue. New York Carnegie Recital Hall.

Istvan Anhalt : *Foci* (comp. 1969). Idem. Piano.

## 1970 / A

28 janvier : Récital de la soprano Gwendolin Sims : performance scénique d'Eastman en « drag queen » avant les pièces de Feldman.

Morton Feldman : *Vertical Thoughts II* mentionné, mais plus vraisemblablement *Vertical Thoughts III* ou *V* avec soprano solo (comp. 1963). Baird Recital Hall. Piano et célesta. CA 259.

Morton Feldman : *Rabbi Akiba* (comp. 1963). Idem. Piano et célesta. CA 260.

Morton Feldman : *For Franz Kline* (comp. 1962). Idem. Piano et célesta. CA 261.

Rudolf Komorous : *Lady Blancarosa* (comp. 1967). CA 257. Voix.

Cornelius Cardew : *Schooltime Compositions* (comp. 1967). CA 262. Voix.

8 février : Lejaren Hiller : *Algorithms I* (comp. 1968-74). AKG. Piano.

11 février : Lejaren Hiller : *Algorithms I* (comp. 1968-74). Rutgers University, New Brunswick, New Jersey. Piano.

12 février : Lejaren Hiller : *Algorithms I* (comp. 1968-74). New York Carnegie recital Hall. Piano.

Mars : **fondation du S.E.M. Ensemble, à l'initiative de Petr Kotik**, à l'origine composé de 4 musiciens : Julius Eastman (chant, piano), Petr Kotik (flûte), Jan Williams (percussions) et Roberto Laneri (clarinette)<sup>140</sup>.

Révolte étudiante sur les campus universitaires de Buffalo

30 mars : Petr Kotik : *Puip*. Baird Hall. CA 274. Récitant.

Victor Asher Grauer : *But for the rain*. Idem. CA 269. Piano.

Ann Loomis Silsbee, œuvre non précisée.

Avril (date non spécifiée) : **premier concert du S.E.M. Ensemble** au Domus Theater de Buffalo, avec des œuvres de Cornelius Cardew, Petr Kotik, Rudolf Komorous et John Cage.

**19 avril : *The Moon's Silent Modulation* (1969-70). Création mondiale.** Pour flûte, percussion, deux pianos, récitant, chœur mixte, quintette à cordes et trois

---

<sup>140</sup> Le premier concert du S.E.M. Ensemble a eu lieu en avril 1970 au Domus Theater de Buffalo, selon le site actuel du S.E.M. Ensemble : <http://semensemble.org/about>

danseurs. Au Domus Theater de Buffalo (CA Rec. 280), 30 mns. Il existe deux manuscrits différents (voir juillet suivant) et un enregistrement.

**Fin avril- début mai (dates exactes non spécifiées) : *Thruway*. Création mondiale.** Pour chœur mixte (12 voix), soprano et ténors solos (issus du chœur), flûte (+ piccolo), clarinette, violon, violoncelle, trombone, jazz combo (3 instruments ou plus), bande et projection d'images. Julius Eastman, direction musicale. Rutgers University (New Jersey). Interprètes vocaux : East High Choir, probablement chœur de lycéens-étudiants noirs<sup>141</sup>. Manuscrit.

***Thruway*. Reprise 1.** Voir ci-dessus. East High Choir, Julius Eastman, direction musicale. New York Carnegie Hall Recital.

**3 mai : *Thruway*. Reprise 2.** Voir ci-dessus. East High Choir, Julius Eastman, direction musicale. ENM 187. AKG, Sculpture Court. Enregistrement existant.

NB : l'ordre des trois concerts de *Thruway* a pu être différent de celui mentionné ci-dessus. Les sources ne permettent pas pour l'instant d'établir cette chronologie avec certitude.

8 mai : John Patrick Thomas : *Canciones* (comp. 1967). Faculty Composers Concerts. Baird Hall. FC 52. Baryton.

Juillet : poste d'« *instructor* » au UB Music Department. Il y enseignera la « *music theory* » (« théorie musicale »), un cours hebdomadaire. Demande une décharge de cours pour le 1<sup>er</sup> semestre à venir.

---

<sup>141</sup> Voir Packer-Leach, *op. cit.*, p. 25-26 et notes 55, 56, 57 p. 69 : les critiques de Raymond Ericson dans le *New York Times* du 1<sup>er</sup> mai 1970, de Thomas Putnam pour le *Buffalo Courier Express* du 4 mai 1970 et de Herman Trotter dans *Buffalo Evening News*, 4 mai 1970. Je n'ai pu trouver de trace précise du « East High Choir ». Ericson parle de « *some black high-school singers* » (« quelques jeunes chanteurs noirs »). Le plus vraisemblable, selon moi, est que ce chœur, de 12 voix au moins si l'on s'en tient à la partition écrite pour 12 voix réelles avec d'importants solos de ténor et de soprano, ait été celui des jeunes étudiants noirs de « East High School », établissement d'un quartier plus spécifiquement africain-américain de Buffalo. Cela entraîne, dès les années 1950, l'affectation de la « East High School » aux élèves Africains-américains. Dans le contexte d'alors, ce genre d'affectation sur une base ethnique est courante.

19 juillet : *The Moon's Silent Modulation (Reprise 1)* et *Thruway (Reprise 3)* à Cornell University, Statler Auditorium, Ithaca (Cornell University Summer Series). Eastman accueille le public par une improvisation sonore de quatre instrumentistes dans le hall<sup>142</sup>, et se rajoute lui-même comme récitant improvisé, parlant au micro dans *Thruway*. Thomas Sokol, direction. Chœur différent de celui des concerts d'avril 1970, probablement le chœur d'étudiant.e.s de Cornell University, dit « Sage Chapel Choir », du nom de la chapelle non-consacrée de Cornell University. Second manuscrit de l'œuvre, conservé à Cornell University.

**Juillet** (date non précisée) : **Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King* (comp. 1969). Soliste. Création américaine. Aspen Music Festival, Colorado.**

## **SAISON 1970-1971**

### ***EIGHT SONGS FOR A MAD KING***

Cette seconde saison d'Eastman au CCPA est marquée par le triomphe des représentations et l'enregistrement à Londres des *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies. Le succès qui avait préludé à Aspen permet à Eastman d'exprimer de soudaines et impérieuses revendications dans une lettre à Lukas Foss et Lejaren Hiller que je reproduis ci-dessous. Un choc se produit : le triomphe public et critique de Buffalo se renouvelle à New York. Eastman chanteur-acteur donne soudain toute sa mesure.

Un des enjeux pour lui, désormais, sera de savoir si ses propres œuvres feront le poids par rapport à la reconnaissance de son talent d'interprète. Mais Eastman est lancé et la diversité de ses talents devient son image de marque — « chef, acteur, mime, électronicien, pianiste, organiste, récitant, et chanteur » selon l'énumération admirative de Renée Levine Packer<sup>143</sup>. Bien sûr, il y a quelque

---

<sup>142</sup> Voir Packer-Leach, *op. cit.*, Renée Levine Packer, *Julius Eastman, A Biography*, p. 27. Source : interview de Thomas Sokol par Renée Levine Packer, probablement le 23 juillet 2009, voir notes 35 et 61.

<sup>143</sup> Renée Levine Packer, *This Life of Sounds : Evenings for New Music in Buffalo*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

exagération dans ce qui ressemble à une poupée russe de dons emboîtés les uns dans les autres ! Mais Levine Packer ajoute : « Tous ceux qui étaient là, présents, n'oublieront jamais son époustouflante performance d'*Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, ou encore [en 1974] sa poignante récitation de la lettre écrite par Sam Melville depuis la prison d'Attica dans *Coming Together* de Frederic Rzewski<sup>144</sup>. » En cet automne 1970 ce qui est inattendu pour tous, ce sont les capacités scéniques et dramatiques qui fusionnent avec le talent vocal de Julius. Ses performances des *Eight Songs for a Mad King* resteront sans doute le sommet de son succès public.

Suit un important engagement par Zubin Mehta, à Los Angeles, qui rebondira à Tel Aviv la saison suivante. Mehta demande également à Eastman de chanter *Essay on Pigs* de Hans Werner Henze, pièce beaucoup plus courte (4'40) que le Maxwell Davies (30'), mais écrite en 1968 dans un même esprit vocal et pour le même chanteur, Roy Hart. Eastman fait soudain figure de star du CCPA. Dans le cadre des concerts des Creative Associates, on ne le demande cette saison-là que comme chanteur, pour interpréter une œuvre de Peter Schat<sup>145</sup>. Ce succès est l'occasion pour Julius d'une tentative de s'affirmer, visible dans une lettre qui constitue un témoignage important de sa place au CCPA.

### **La lettre d'un compositeur dramaturge : desideratas d'Eastman pour les représentations à Buffalo de *Eight Songs for a Mad King***

Cette lettre manuscrite est adressée à Lejaren Hiller et Lukas Foss, les deux directeurs du CCPA. Elle a été écrite entre la fin juillet 1970, soit la création américaine par Eastman des *Eight Songs* au Aspen Music Festival dans le Colorado, et le début des répétitions à Buffalo, situables en octobre. Donc, entre fin juillet (« *I have just performed...* » écrit Eastman) et septembre 1970.

---

<sup>144</sup> « La lecture toute en retenue d'Eastman de phrases canalisées, répétées encore et encore, juxtaposées à un martèlement de phrases musicales récurrentes, produisait un état émotionnel et politique d'un grand impact. » Renée Levine Packer, *This Life of Sounds: Evenings for New Music in Buffalo*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 133. *Coming Together* de Frederic Rzewski, pour récitant et huit instruments, est composé en 1972. Rzewski est Creative Associate en 1966, puis en 1974. L'œuvre évoque directement la mutinerie menée par les détenus noirs et latinos le 9 septembre 1971, à la prison d'Attica, qui débouche sur un massacre. Attica est à 30 kilomètres de Buffalo. Eastman y donnera un concert le 25 mai 1974.

<sup>145</sup> Peter Schat, 1935-2003, compositeur néerlandais, formé à Londres et à Bâle auprès de Pierre Boulez.

Elle fait partie du fonds d'archives de University at Buffalo et m'a été communiquée par John Bewley :

« Dr. Lejaren Hiller

Mr. Lukas Foss

S.U.N.Y. At Buffalo

Buffalo, N.Y.

Dear Sirs :

I have just performed the Maxwell Davis Eight Songs with great success at Aspen. Thus before we start them in the fall I would like to offer some suggestions concerning the work.

- (1) The work must be performed on an adequate stage. This means that Carnegie Hall, Albright auditorium, are both too small. The sculptor court has a good atmosphere but the sound is too muddy.
- (2) The conductor of the work must have a large range of emotions. Mr. Foss would be good, but I would not like to start working with him and at the last minute have to change conductors.
- (3) Within the ensemble of instrumentalists there should be two women. One who represents the phantom Queen the other Queen Ester.

I would like a work of mine on the series and I also need on adequate stage. The most pragmate thing to do would be to schedule both on the same program, also the combination would be interesting.

Sincerely yours,

Julius Eastman »

*NB, présentation typographique de cette transcription : les points 1 à 3 sont notés ainsi avec les chiffres entre parenthèses, mais les mots sont juste après, sans cet espace dû à la mise en page de l'ordinateur. Pour le reste, j'ai respecté les alinéas (soigneux) et la disposition en paragraphes originaux. Aucune rature. La lettre est écrite recto-verso, apparemment au feutre noir, d'une écriture large.*

Traduction :

Chers Messieurs,

Je viens juste d'interpréter les *Eight Songs* de Maxwell Davies avec grand succès à Aspen. C'est pourquoi, avant de commencer [à répéter] l'œuvre cet automne, j'aimerais formuler quelques suggestions.

(1) L'œuvre doit être jouée sur une scène adaptée. Cela signifie que le Carnegie Hall<sup>146</sup> et l'Albright Auditorium sont tous deux trop petits. La Cour des sculpteurs possède une bonne atmosphère, mais l'acoustique est trop imprécise.

(2) Le chef qui dirige l'œuvre doit posséder une grande variété d'émotions. Mr Foss serait bien, mais je ne voudrais pas commencer à travailler avec lui et avoir à changer de chef à la dernière minute.

(3) Dans l'ensemble instrumental il doit y avoir deux femmes. L'une représente le fantôme de la Reine, l'autre la Reine Esther.

J'aimerais [que soit jouée] une de mes œuvres lors de la série de concerts, et j'ai aussi besoin d'une scène adaptée. La solution la plus pragmatique serait de jouer les deux dans le même programme, d'ailleurs la combinaison des deux [les *Eight Songs* et l'œuvre d'Eastman] serait intéressante.

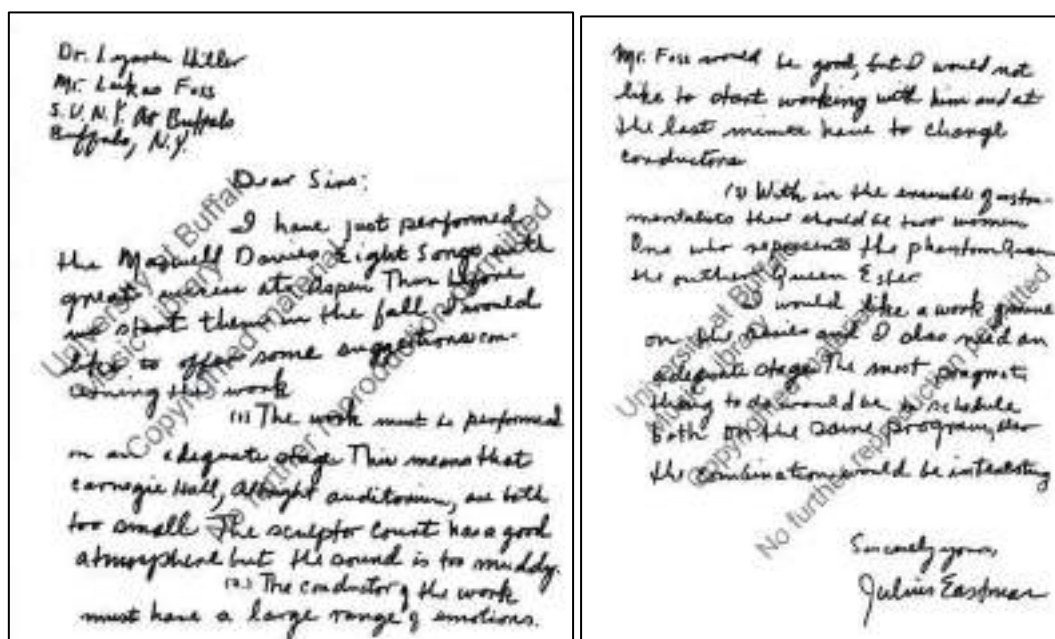
Bien à vous, Julius Eastman

---

<sup>146</sup> Il s'agit de la salle moyenne du Carnegie, le Carnegie Recital Hall où les concerts des CAs de Buffalo étaient donnés (600 places environ, peut-être moins à l'époque). Eastman sous-entend-il que cette fois, la grande salle (Main Hall) du Carnegie doit être investie ? « L'Albright Auditorium » est l'AKG de Buffalo, voir ci-dessus, p. 113.



## Lettre d'Eastman à Lukas Foss et Lejaren Hiller, été 1970



Cette lettre remarquable formule des exigences, adressées sans préambule et de manière plus impérieuse que diplomatique aux deux directeurs du CCPA. Julius est fort du succès rencontré à Aspen. Ses exigences portent sur trois points : le lieu de la création, le chef d'orchestre, la distribution instrumentale-théâtrale. Puis arrive un dernier point, rajouté sans être indexé par un chiffre 4, mais qui à mon avis est le plus important : la demande de faire jouer une œuvre de lui le même soir que les *Eight Songs*. En résumé, Eastman demande à la fois une considération exceptionnelle pour sa conception des *Eight Songs* et pour son double talent de chanteur *et* de compositeur.

Selon Julius, les salles des concerts ordinaires du CCPA (l'auditorium de l'Albright-Knox Gallery à Buffalo et la moyenne salle du Carnegie Hall de New York) ne sauraient convenir. Elles sont trop petites et certes, l'on se souvient (voir p. 113) de l'étroitesse du plateau de l'auditorium de l'Albright-Knox Gallery. Eastman précise même que la cour de l'AKG, ornée de sculptures contemporaines et souvent utilisée pour des concerts ou représentations théâtrales (Sculpture Court), a une acoustique trop distordue (« *muddy* »). Pourtant il ne suggère pas d'idée alternative, soit qu'il n'en ait pas, soit qu'il imagine que la déduction se fera d'elle-même chez ses deux lecteurs (la grande

salle du Carnegie Hall ?) Quant au chef d'orchestre, il est clairement demandé à Lukas Foss, de façon à peine diplomatique et après avoir reconnu laconiquement ses qualités, qu'il daigne aller jusqu'au bout des représentations sans se faire remplacer au dernier moment — y aurait-il eu des précédents ? La distribution instrumentale doit tenir compte des rôles théâtraux, intégrant deux femmes pour incarner des personnages avec lesquels Eastman veut interagir sur scène.

Enfin, le compositeur Eastman désire être joué le même soir.

Autrement dit, Eastman veut faire de cette création son affaire, un événement personnel dont il maîtriserait, au lieu de s'y subordonner, le choix du lieu, du chef, d'une partie de la distribution théâtrale-musicale, et du programme !

La confrontation de ces exigences avec la réalité a quelque chose de cruel — et d'éloquent. En effet, en écoutant le concert du 1<sup>er</sup> novembre 1970 (voir ci-dessous p. 897), je constate que la représentation a bien lieu à l'Albright-Knox Gallery habituelle, et la reprise immédiate, coutumière pour les ENM Series, au Carnegie Recital Hall. Dans la distribution instrumentale, je constate qu'il n'y a aucune femme. Sur ces deux points, je ne vois pas que les demandes d'Eastman soient le moins du monde satisfaites. Cependant, Lukas Foss dirige<sup>147</sup>. Mais je vois surtout que ce soir-là (et certainement comme la veille à Albany puis peu après au Carnegie) les *Eight Songs* sont précédées des œuvres suivantes :

Ben Zion Orgad, *Trio for Strings* (1961, 14') / Salvatore Martirano, *Cocktail Music for piano* (1962, 4'30) / Alcides Lanza, *Penetration V* (1970, 13'40) dirigé par Jan Williams. Le tout avec les mêmes instrumentistes. Le moins que l'on puisse dire est que la lettre de Julius est restée sans écho concret. A-t-elle donné lieu à une réponse ou à des pourparlers où Julius a dû en rabattre, avec de bons ou mauvais arguments ? J'imagine que Foss a pu lui dire qu'il valait mieux, en première partie des *Eight Songs*, des œuvres moins fortes, des faire-valoir apéritifs en quelque sorte.

Mais l'affaire donne une idée du pouvoir réel d'Eastman au CCPA, censé être un lieu de décisions collégiales : c'est celui d'un subordonné, qui peut remporter un grand succès sans qu'on lui laisse pour autant avoir barre sur l'organisation

---

<sup>147</sup> Pour la représentation de la veille 30 octobre à SUNY/Albany, la salle était-elle plus grande, pour tenir compte des « suggestions » eastmaniennes ? Rien n'est moins sûr.

d'une soirée où il voudrait se poser en dramaturge et valoriser son double talent d'interprète-compositeur.

Dans les soirées de concert du CCPA (les ENM Series) je ne vois du reste pas de création de lui avant *Macle* avec le S.E.M. Ensemble le 13 février... 1972. Entre temps, dans les mêmes ENM Series, il aura d'fit plusieurs concerts avec le S.E.M. Ensemble, chanté des mélodies de Charles Ives avec Lukas Foss...

Les critiques remarquent d'ailleurs, non sans logique, que la performance des *Eight Songs* écrase les œuvres précédentes. Serait-ce arrivé aux œuvres d'Eastman lui-même ? On ne peut le savoir. Ainsi le célèbre critique Harold C. Schonberg écrit le 11 décembre 1970 dans le New York Times : « Il y avait d'autres pièces dans ce programme, entre autres *Penetration V* d'Alcide Lanza (pour musiciens en direct et bande) (...) Toutes [ces pièces] sont des produits typiques du Nouvel Académisme, ayant une espérance de vie d'une demi-douzaine de performances. Au plus<sup>148</sup> ».

La composition, cette année-là, se ressent de cette focalisation sur l'interprète vocal. Eastman écrit pendant deux pièces, dont une seule nous est parvenue : *Trumpet* pour 7 instruments aigus, pièce intéressante sur le plan des timbres, quelquefois reprise de son vivant ; et *Bread* pour violon solo, dont nous n'avons aucune autre trace que la mention.

Notons que la saison s'ouvre par l'occurrence rarissime d'un concert de deux sonates pour piano de Mozart, dont l'enregistrement semble hélas ne pas exister. Ce serait une occasion unique d'apprécier Eastman pianiste dans un répertoire classique.

---

<sup>148</sup> « There were other things in the program, such as Alcide Lanza's *Penetration V* (live musicians and tape) (...) All of these were typical products of the New Academicism, with a life span of a half-dozen performances. Maybe. » Harold C. Schonberg, New York Times, 11 décembre 1970.

## 1970 / B

**Date non spécifiée : *Bread* pour violon solo. Ni partition ni enregistrement, aucune information sur les circonstances de cette création ; peut-être visuellement documentée par la photographe Chris Rusiniak, photos montrant Eastman jouant du violon.**

**Date non spécifiée : *Touch Him When* pour piano à quatre mains. Voir enregistrement sur cassette en 1984 à New York. Enregistrement d'une reprise sur Youtube par le duo Hocket (Sarah Gibson et Thomas Kotcheff), mis en ligne en avril 2020.**

30 septembre : Wolfgang Amadeus Mozart : *Sonates pour piano* K. 282 en Mi bémol majeur et K. 311 en Ré majeur. Norton Conference Theater. CA 285-286. Non enregistré.

Peut-être le même soir (UB Student Union) avec le S.E.M. Ensemble : Frederic Rzewski : *Les Moutons de Panurge*

**30 octobre : Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King* (comp. 1969). SUNY / Albany. Voix soliste.**

**1<sup>er</sup> novembre : Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*. AKG. ENM 68. Voix soliste. Enregistrement à UB.**

**9 décembre : Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*. New York Carnegie Recital Hall. Voix soliste. Triomphe public et critique de ces représentations.**

**Date non précisée : à Londres, enregistrement de Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*, avec l'ensemble Fires of London. Unicorn 9052.**

## 1971 / A

14 février : Peter Schat : *Improvisations uit het labyrint* (comp. 1964). New York Carnegie Recital Hall. Voix.

Date non précisée : contribution à une « partition sonore » (« sound score ») pour *Ot(h)ello* de Verdi, dirigé par Louis Criss.

**25 mars : *Trumpet* (comp. 1970).** Création mondiale. Pour 7 trompettes ou 7 instruments à vents. Réalisé ici avec 4 trompettes, saxophone ténor, clarinette, hautbois. Frank Collura, Donald Montalto, Kenneth Hafner, Andrew Ploch, trompettes ; Jeff Silberman, saxophone ténor ; Roberto Laneri, clarinette ; Ronald Richards, hautbois ; direction musicale : Jan Williams. ENM 75. Domus Theater à Buffalo (UB). 21'40. **Enregistrement existant.** Partition reconstituée vers 2016, d'après les photos d'un concert de 1970.

2 et 4 mai : Hans Werner Henze : *Essay on Pigs*. Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*. Los Angeles Philharmonic Orchestra, dirigé par Zubin Mehta. Dans le cadre de « Contempo 71 Series ».

6 juillet : Débat titré : *A Musical Year : 1921*. Baird Hall. Rencontre-débat avec Allen Sapp et d'autres participants.

**18 août : *Trumpet. Reprise 1*.** Instrumentistes du Los Angeles Philharmonic Orchestra, au Hollywood Bowl.

## SAISON 1971-1972

### *MACLE / BLACK IVORY*

Il est frappant que la principale création d'Eastman lors de cette saison soit une pièce uniquement vocale, *Macle* pour 4 voix et bande. Comme si Eastman compositeur donnait sa propre vision de l'écriture vocale contemporaine qu'il illustre en interprète de Maxwell Davies, Henze (voir le concert d'octobre 1971 à Tel Aviv à l'invitation de Zubin Mehta, ce séjour en Israël enchantera Eastman) et, cette saison-là, de *Requiems for the Party-Girl* (composé en 1966) du Canadien R. Murray Schafer.

Or la conception vocale de *Macle* s'apparente à la *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian plutôt qu'aux effets dramatiques des monodrames qu'a chantés Eastman. Comme compositeur, il s'oriente vers une sorte de *nonsense* débridé, dadaïste, une pluralité de références vocales où les mémoires populaire et infantine jouent un rôle en plus de la scatologie et de l'érotisme. La singularité compte plus que la virtuosité : *Macle* est créé avec ses complices du S.E.M. Ensemble lesquels, hormis lui-même, ne sont pas chanteurs.

Un spectacle-ballet créé au sein d'UB d'après *Les Nègres* de Jean Genet, *Black Ivory*, occasionne par ailleurs une performance d'Eastman qui questionne le rapport Noirs-Blancs, thématique dont Eastman s'emparera puissamment vers 1978.

## 1971 / B

Septembre : Renouvelle son enseignement à UB (« *music theory* »)

30 septembre : Interview par Suzanne Metzger dans le journal du campus de UB, « Reporter », titré : « *Eastman : I Always Thought I Was Great, But Why Does Making It Big Take So Long ?* » (« J'ai toujours pensé que j'étais génial, mais pourquoi cela prend-il autant de temps ? ») Eastman parle de son idéal de ne vivre que de son métier de compositeur, qu'il pense inaccessible pour l'instant.

Octobre : (date non précisée) : Hans Werner Henze : *Essay on Pigs*. Tel Aviv, Israël Philharmonic Orchestra, dirigé par Zubin Mehta.

6 décembre : Makoto Shinohara : *Consonance* (comp. 1964-67). SUNY / Albany. Direction musicale.

12 décembre : Makoto Shinohara : *Consonance* (comp. 1964-67). AKG. ENM 83. Direction musicale.

Décembre, date non précisée : Frederic Rzewski : *Les Moutons de Panurge*, direction musicale.

Date non précisée : Création avec le S.E.M. Ensemble du début du cycle *There Is Singularly Nothing* de Petr Kotik, dont la partie vocale est écrite pour Eastman.

## 1972 / A

**13 février : *Macle*, pour 4 voix et bande. Création mondiale. ENM 222. AKG, 33 mns. Enregistrement live existant. Manuscrit.**

15 février : Makoto Shinohara : *Consonance* (comp. 1964-67). Orange County Community College, Middletown, NY. Direction musicale.

**Reprise 1 de *Macle*.**

17 février : Makoto Shinohara : *Consonance* (comp. 1964-67). State University College at Geneseo. Direction musicale.

**Reprise 2 de *Macle*.**

**Date non précisée : Reprise 3 de *Macle* au New York Carnegie Recital Hall.**

Février, dates non précisées : spectacle chorégraphique-théâtral *Black Ivory* d'après *Les Nègres* de Jean Genet, avec la compagnie d'UB, Company of Man,

dirigée par Cristyne Lawson (professeure de danse à UB). Rôle de la « Black Queen » (« Reine Noire »). AKG Sculpture Court.

Date non précisée : performance improvisée *Lines and Spaces* par S.E.M. Ensemble. AKG.

Date non précisée : avec le S.E.M. Ensemble, exécution de *Dream House* de La Monte Young.

8 mars : Karlheinz Stockhausen : *Refrain for Three Instrumentalists* (comp. 1959). Baird Hall. CA 351. (Recital de Garry Kvistad). Piano.

22 mars : Roberto Laneri : *Esorcismi N° 1* (comp. 1972). Baird Hall. CA 362. Voix.

25 mars : Black and White Arts Festival à l'Unitarian Universalist Church à Buffalo : Eastman « présentera sa propre musique pour piano, cordes et gospel choir, avec des diapositives ». Ce peut être une simple conférence, ou une conférence- concert ? Peut-être lié à l'événement du 27 mars.

27 mars : **Concert « Black Music - Played for Children », œuvre sans titre pour orchestre à cordes, correspondant au texte « *One day I was in a forest collecting sassafras...* »** voir Appendices, p. 952 [Cette œuvre pour cordes pourrait-elle être *Symphony for Strings* mentionnée par Mary Jane Leach antérieurement<sup>149</sup> ?]

---

<sup>149</sup> Voir Mary Jane Leach, *Appendix*, in Packer-Leach, *op. cit.*, p. 202. Unique mention de cette œuvre, dont Leach date la composition de 1969. Cette *Symphony for strings* de 1969-70 serait-elle le précédent qui explique qu'en 1983, Eastman intitulera une pièce inachevée pour orchestre *Symphony No. II* ?



Quelques articles signalent une œuvre jouée dans le contexte de la série « Black Music » par le Buffalo Philharmonic Orchestra, avec chœur. [Peut-être *Unidentified Work* des archives de la Music Library à UB ?]

10 avril : concert « *S.E.M. Gives A Lecture* ». Baird Hall, CA 362-363. **Four UB Composers Present Musical Dinner, Real Dessert**. Débat, échanges esthétiques avec le public (voir ci-dessous, p. 138-140).

**Création de *Eine Kleine Nachtmusik*** pour flûte, clarinette, percussion, piano et voix. Partition perdue, pas d'enregistrement.

Petr Kotik : *There is Singularly Nothing* (1971), *Group Improvisation*.

30 avril : Raymond Murray Schafer : *Requiems For The Party-Girl* (comp. 1966).  
AKG. ENM 91. Baryton-basse solo.

**10 mai : *Mumbaphilia* (1972), pour trois danseurs (Karl Singletary, Kimberly Dye et Sanson Candelaria) et deux violons amplifiés, l'un joué par Eastman, l'autre par un enfant de cinq ans (Daren Watson) et un instrument (effectif précis non spécifié) (Faculty Composition Concerts 75). 10 mns. Enregistrement existant. Partition perdue.**

12 mai : Raymond Murray Schafer : *Requiems For The Party-Girl* (comp. 1966).  
State University College (SUC) at Fredonia. Baryton-basse solo.

## SAISON 1972-1973

### CONSÉCRATIONS

Eastman est maintenant (définitivement, croirait-on) conforté dans toutes ses places d'interprète, de professeur et de compositeur. Côté technique vocale de chambriste, sa superbe maîtrise ressort dans la difficile pièce de David Del Tredici, *Night Conjure-verse* (composée en 1965). Côté performance, l'extraordinaire *Anaparastasis III* (composée en 1968) de Jani Christou exige de lui une prouesse scénique dont nous n'avons hélas presque aucune trace (la partition de Christou mise à part), sinon la critique acerbe d'un journaliste qui n'a pas aimé la pièce.

Eastman reçoit un prix important de composition, puis un autre pour la réédition de l'enregistrement des *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies.

Comme compositeur, survient en 1973 un événement dont on mesurera rétrospectivement l'importance : Eastman, d'un côté, poursuit son orientation faite d'expérimentations scéniques et sonores, avec une touche de provocations joyeuses, dans la lignée de ce qu'il a écrit jusque là (avec *Comp I* et *Wood In Time* qui nous sont parvenues, d'autres œuvres étant perdues). Mais surgit une toute nouvelle orientation avec *Stay on It*, créé en mai 1973, accompagné d'un poème d'Eastman. *Stay on It* affirme une nouvelle esthétique qui va se développer dans les années suivantes. Qualifier cette esthétique n'est pas si simple ; mais on peut dire que le riff (bref motif musical structurant) de *Stay On It*, léger, syncopé, usant de la répétition comme principe majeur, signe à nos oreilles les débuts d'un Eastman consonant, qui l'apparente au courant de la musique américaine « minimaliste » bien connu en France, emblématisé par Philip Glass (né en 1937) et Steve Reich (né en 1936). Or, *In C* de Terry Riley, créé en 1964, exerce déjà une influence majeure sur les musiciens américains. Eastman a presque sûrement entendu ou vu cette partition, via Petr Kotik ou des concerts à New York.

Il existe en tous cas une preuve qu'Eastman connaît ce courant musical. Elle date d'un an auparavant et nous oblige ici à un petit *flash-back* : c'est la soirée du 10 avril 1972, au cours de laquelle quatre musiciens du S.E.M. Ensemble ont convié le public à un dîner-débat. Thomas Putnam en rend compte dans le *Buffalo*

*Courier Express* du 11 avril : « Ils [les quatre musiciens] ont parlé du Studio de musique électronique de Cologne (le meilleur au monde), de Stockhausen et de Cage, des « mono-tonalistes » (sic) Steve Reich et Terry Riley, des prophètes du jazz James Brown et John Coltrane, de l'improvisation et de combien celle-ci semble avoir du mal à trouver sa place après un certain temps, et puis des noms dans la Bible, et d'eux-mêmes. »

Les indications directes d'Eastman sur ses influences sont tellement rares, qu'il est tentant d'accorder une grande importance à cette évocation. Les noms cités — Reich, Riley, Brown, Coltrane — forment un *medley* musical intéressant.

#### **STEVE REICH, TERRY RILEY, JAMES BROWN ET JOHN COLTRANE EN 1972-1973**

John Coltrane (1926-1967) est sans doute le point central de cette constellation de quatre musiciens. *Expression*, l'album paru l'année de sa mort, est précédé en 1966 par les fameux *Meditations* et *Kulu Sé Mama*, précédés de *A Love Supreme* (1964) et *Ascension* (1965). L'audace de la recherche sonore, formelle, instrumentale de Coltrane, celle du *free jazz*, marque le milieu musical très au-delà des cercles du jazz. Steve Reich, par exemple, revendique l'influence de Coltrane.

Le 4 novembre 1964, lors de la création d'*In C* de Terry Riley (né en 1935), Steve Reich (né en 1936) tient une partie de piano, et la pièce exerce une influence décisive sur son esthétique. Reich s'inscrit dès lors dans le courant du minimalisme en pleine reconnaissance dès 1969 à New York (exposition au Whitney Museum avec les peintres Sol LeWitt, Robert Rauschenberg, etc.), en y ajoutant l'intégration de sources provenant de musiques africaines. Puis arrive le succès international de *Drumming* en 1971 — quelques mois avant la discussion de nos musiciens à Buffalo.

James Brown (1933-2006), « The Godfather of Soul » (« le Parrain de la Soul ») est un musicien rayonnant et éclectique, parti du blues et du gospel pour élaborer le style « funk » caractérisé par des rythmiques, des sonorités et un type de performance verbale-physique détonnant, auxquelles s'ajoutent de fortes revendications politiques. Les années 1970 sont celles de son groupe JB's. En 1970 même sort l'album *Sex Machine* contenant le fameux morceau *Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine*. James Brown n'est pas un musicien commercial qui serait coupé de racines plus authentiques. Les influences mutuelles entre les courants du jazz et sa musique sont importantes. Miles Davies, notamment, le cite comme un de ses musiciens favoris.

La discussion du 10 avril 1972 entre « quatre compositeurs » dont Eastman et Kotik (les deux autres étant probablement Jan Williams et Roberto Laneri, comparses fondateurs du S.E.M. Ensemble), porte donc sur quatre musiciens très célèbres, ayant entre eux de fortes connections.

L'idée centrale qui les relie est le surgissement d'un sens nouveau conféré à la forme, au son, au concert. Si le minimalisme et le courant répétitif relèvent d'une maîtrise des processus écrits, alors que John Coltrane (dans le rapport à l'improvisation) et James Brown représentent l'éclatement des formes préétablies et la performance, dans l'instant présent, du compositeur-interprète, la libération des énergies physiques et rythmiques se retrouve dans chacun de ces styles, influencés à des degrés divers par la « musique africaine<sup>150</sup> ».

Improvisation, énergies scéniques nouvelles, rapport au son. Ces enjeux sont fondamentaux pour Eastman.

L'aspect politique africain-américain est aussi marquant : dans le Black Arts Movement dont James Brown est une figure de proue (par exemple dans sa chanson-manifeste « Say It Loud, I'm Black and I'm Proud » de 1968), la pièce *Come Out* (1966) de Steve Reich et bien sûr, la haute figure de Coltrane (voir *Alabama* en 1964<sup>151</sup>).

C'est semble-t-il à la confluence de ces écoutes, entre le minimalisme savant, l'énergie et l'audace coltraniennes et celle des musiques populaires métissées, que naît *Stay on It*. Il est remarquable que la création ait eu lieu avec deux instrumentistes fondateurs, en 1972, du Buffalo Jazz Ensemble : les saxophonistes Phil DiRe et Jay Beckenstein.

Reste un certain mystère dans le surgissement de cette œuvre. D'autant que *Colors* pour 14 voix de femmes et bande, créé à Ithaca en juillet 1973, relève d'une esthétique proche de *Thruway* de 1970. Deux mondes musicaux, différents à première écoute, cohabitent dans l'écriture d'Eastman en 1973.

## 1972 / B

**Septembre : promu « Assistant professor » à UB, pour une durée contractuelle de trois ans (septembre 1972- juin 1975)**

---

<sup>150</sup> Cette expression « musique africaine » est évidemment beaucoup trop générale. Voir à ce sujet Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 *op. cit.*, p. 127-130, par. 9F.

<sup>151</sup> John Coltrane, *Alabama* : <https://www.youtube.com/watch?v=saN1BwIjxA>

6 octobre : Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*. New York Philharmonic Orchestra, chef non précisé. Encounters Series.

**18 octobre *Comp I* (1971) pour flûte solo (jouée par Petr Kotik) et trois danseurs (Karl Singletary, Marnie Lipke, Jaime Nesbitt). CAs Rec. 374. 14'20. Enregistrement *live* existant. Partition perdue. Texte d'Eastman « *Azuleli* » donné dans le programme du concert (voir Appendices, p. 953).**

28 octobre : Morton Feldman : *Pianos and voices* (comp. 1972). Création mondiale. AKG. ENM 93. Piano, avec Morton Feldman, James Appleby, Lukas Foss et David Del Tredici.

11 novembre : David R. Gibson : *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* (comp. 1971). Baird Hall. Voix.

3 décembre : David Del Tredici : *Night Conjure-verse* (comp. 1965). AKG. ENM 94. Contre-ténor.

13 décembre : David Del Tredici : *Night Conjure-verse* (comp. 1965). New York Carnegie Recital Hall. Contre-ténor.

17 décembre : Anthony Philip Heinrich (1781-1861) : *Elegaic (sic) quintetto vocale* (1846). Department Concerts and Lectures. Baird Hall.

## **1973 / A**

**6 février : création par le S.E.M. Ensemble d'une pièce mentionnée dans une seule source à ma connaissance (article du Buffalo Evening News du 06 02 73) : *Lines and Spaces*, pour percussion (gong, Jan Williams) et violon amplifié (Petr Kotik), en coulisses, récits sur scène (Eastman ?) Composé en 1972-73.**

11 février : Morton Feldman : *Voices and Instruments II* (comp. 1972). Création mondiale. ENM 97. AKG. Voix.

14 février : Morton Feldman : *Voices and Instruments II* (comp. 1972). ENM 97. New York Carnegie Recital Hall. Voix.

15 février : joue (probablement des improvisations) au WBAI Free Music Shop (New York City) avec le tromboniste Stuart Dempster, Petr Kotik et John R. Adams.

**Date non précisée : *Creation*, par S.E.M. Ensemble. Création mondiale par Petr Kotik, Julius Eastman et Jan Williams. Pour flûte (et harmonica), percussion, piano, bande. AKG. Enregistrement disponible sur Youtube.**

<https://www.youtube.com/watch?v=yuXLTn4NK8Y>

**Partition perdue.**

Date non précisée : enregistrement de *Three Place Settings* de Barbara Kolb (comp. 1968). Récitant. Disque Desto 7143. Enregistrement sur Youtube :

<https://www.youtube.com/watch?v=6Pqzy9h37Tw>

**Dates non précisées : reçoit deux prix :**

- Creative Artists Public Service Program Award for Music Composition, du New York State Council on the Arts.

- Nommé aux Grammy Awards pour l'enregistrement, qui vient d'être réédité et remastérisé sur le label Nonesuch Record, de *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies.

**5 mars : *Wood In Time* (1972).** Pour deux danseurs et 8 métronomes amplifiés, manœuvrés en direct par Jan Williams. Chorégraphie d'Eastman ou de Karl Singletary alors directeur du Buffalo Inner City Ballet. Faculty Composition Concerts 81. Baird Hall. 15 mns. **Enregistrement existant.** Partition perdue.

31 mars : Jani Christou : *Anaparastasis III* (comp. 1969). AKG. ENM 99. Acteur-piano.

16 avril : concert du S.E.M. Ensemble, reprise 1 de *Wood In Time*

18 avril : Jani Christou : *Anaparastasis III* (comp. 1969). New York Carnegie Recital Hall. Acteur-piano.

**2 mai : *Trumpet. Reprise 2. Whitney Museum, Composers Showcase. New York City.***

3 mai : Gardner Read : *Haiku Seasons* (comp. 1970). AKG. ENM 102. Récitant.

**22 mai : *Stay On It. Création mondiale. Instrumentation non spécifiée. Réalisé pour voix, flûte, clarinette, saxophone, violon, piano et deux percussionnistes. Avec un poème d'Eastman.***

**Avec Georgia Mitoff, voix, Jay Beckenstein, saxophone (ou clarinette) ; Julius Eastman, piano, Phil DiRe, saxophone (ou clarinette), Petr Kotik, flûte, Jan Williams percussions (violoniste non mentionné).**

**Baird Hall. Faculty Composition Concerts 90. 25 mns. Partition perdue. Transcriptions d'oreille, d'après l'enregistrement, en 2008 et 2016.**

Petr Kotik : *Spontano* (comp. 1964). Piano.

13 juin : participation à la Gay Pride Week de Buffalo : Eastman joue *Stay On It* avec des amis musiciens non mentionnés (ceux de la création de mai ?) lors de l'événement organisé par *Fifth Freedom*, revue gay de Buffalo, fondée en 1971.

<https://nyshistoricnewspaper.org/lccn/np00130007>

3-8 juillet : Participe (enseignement ?) au stage d'été de Petr Kotik à Chocorua, New Hampshire.

ÉTÉ (dates non précisées) : tournée européenne (lieux non précisés) du S.E.M. Ensemble. *Creation* (1973) aurait été reprise lors de cette tournée.

**22 juillet : *Colors* pour 14 voix de femmes et bande. Création mondiale. Barnes Hall de Cornell University, Ithaca. Interprètes non précisés. (Gwendolin Sims ? voir reprise en novembre suivant).**

1<sup>er</sup> août : reprise 2 de *Wood In Time*, pour deux danseurs (Dinna Farkas et Karl Singletary), chorégraphie d'Eastman ou de Singletary et 8 métronomes amplifiés, manœuvrés en direct par Jan Williams. Soirée « Black Music and Dance » conçue par Singletary et Eastman.

8 août : Alfredo del Monaco : *Dualismos* (comp. 1971). Baird Hall. Piano

Hilda Dianda : *Estructuras I-II-III*. Idem. Piano.

Alberto Ginastera : *Cantata para América Mágica* (comp. 1961). Idem. Piano.

## **SAISON 1973-1974**

### **UN IMPORTANT TOURNANT ESTHÉTIQUE**

Lors de cette saison, *Stay on It* devient la pièce emblématique d'Eastman. Elle est jouée plus d'une douzaine de fois lors de la grande tournée européenne du CCPA. De plus, la ligne esthétique de *Stay On It* se confirme dans les pièces composées en 1974, dont *Joy Boy* et *Feminine* qui nous sont parvenues.

Durant cette saison, les premiers échos d'une réelle tension entre Eastman et le CCPA naissent autour de la pièce *El Cimarrón* de Hans Werner Henze, dont on lui demande de chanter le rôle unique. Le livret raconte la fuite d'un esclave dans une plantation cubaine. Aux dires de plusieurs témoins Eastman rechigne à apprendre ce texte, en exprimant possiblement (cela reste flou dans les témoignages) un désaccord de principe avec cette parole littéraire prêtée à un esclave caribéen. Cette narration, de fait, touche à sa propre histoire familiale et ancestrale, à son identité personnelle... On peut donc faire de cette tension un



moment symbolique important, le signe avant-coureur de la rupture qui éclatera un an et demi plus tard, en juin 1975. Est-ce l'effet de ce texte seulement, ou bien une lassitude de se voir encore une fois valorisé et distribué au CCPA comme chanteur dans le même genre d'emploi, l'ombre portée des *Eight Songs for a Mad King* ? De plus, l'équilibre d'Eastman entre composition et interprétation n'est sûrement pas facile à maintenir.

Cette saison est marquée par une collaboration, heureuse celle-là, avec le compositeur Frederic Rzewski (né en 1938) et le concert-chorégraphie à la prison d'Attica, théâtre en septembre 1971 d'une mutinerie historique des détenus noirs et latinos, dont la répression féroce a causé plusieurs dizaines de morts.

## 1973 / B

**20 octobre :** Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*. Brooklyn Philharmonic Orchestra, chef non précisé. Brooklyn Academy of Music (BAM).

**Novembre, date non précisée :** *Colors*. Reprise 1 à Buffalo, sous la direction de Gwendolin Sims.

17 novembre : Hans Werner Henze : *El Cimarrón* (comp. 1969-70). Baryton solo. AKG. ENM 104.

8 décembre : John Cage : *Song Books I, II*. Albany. S.E.M. Ensemble. Performance, avec Garrett List<sup>152</sup>, Jan Williams, Petr Kotik. Film mis en ligne sur Youtube en 2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=iHhCsulqgL0><sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> Garrett List (1943-2019), tromboniste, compositeur, improvisateur et chanteur, est une importante personnalité de l'avant-garde musicale, dont les chemins ont parfois croisé ceux d'Eastman, notamment autour de Frederic Rzewski vers 1973-74, et d'Arthur Russell par la suite. La singularité de List est sa proximité avec des compositeurs européens, Luciano Berio à la Juilliard School puis Henri Pousseur, qui lui a confié la classe d'improvisation au Conservatoire Royal de Musique de Liège.

<sup>153</sup> À 4'30 de cette captation (précieuse historiquement, vivante mais de mauvaise qualité) on voit Eastman danser, improvisant des sortes de bonds élégants sur la scène encombrée d'instruments et d'accessoires. Puis il fait des chutes contrôlées dans les premiers rangs du public. Il revient dans l'image à 17'30 chanter au micro. Sa vocalité fait ici penser à *Macle*. L'atmosphère de rires, de gags scéniques, mais aussi de précision sonore, est celle d'un public

**16 décembre : Reprise 1 de *Stay On It*.** Réalisé pour voix, flûte, clarinette, saxophone, violon, piano et deux percussionnistes. Georgia Mitoff, voix ; Petr Kotik, piano ; Amrom Chodos, clarinette ; Joseph Ford et Doug Gaston, saxophones ; Benjamin Hudson, violon ; Denis Kahle et Jan Williams, percussions. ENM 266. **New York Carnegie Recital Hall** (ou Concert at SUNY Buffalo, selon les sources). 25 mns. PP. Transcription d'oreille réalisée en 2008 par Paul Pinto, directeur musical de l'ensemble thingNY. **Enregistrement de ce concert sur le CD *Unjust Malaise*.**

**Décembre dates non précisées : Reprise 2 et 3 de *Stay On It* à SUNY / Albany, NY Carnegie Recital Hall (ou Concert at SUNY Buffalo selon sources, voir ci-dessus)**

29 décembre : Hans Werner Henze : *El Cimarrón* (comp. 1969-70). Baryton solo. Brooklyn Academy Of Music. Meet the Moderns series.

*Hors-date* (possiblement en 1972, 1973 ou 1974) : composition et / ou création de ***Tripod***, instrumentation non spécifiée, fragment de manuscrit (copie de matériel ?) conservé à UB.

## 1974 / A

Dates non précisées : reçoit la commande de ***Joy Boy*** par le Albany, NY Composers Forum. Compose aussi ***Masculine*** et ***Feminine***.

Date non précisée : le S.E.M. Ensemble joue ***Here He Goes*** à l'ORTF. Peut-être une improvisation, aucune autre précision.

27 janvier : Frederic Rzewski : *Struggle*. Alice Tully Hall du Lincoln Center avec le Juilliard Ensemble dirigé par Dennis Russel Davies. Here and Now Series (dans le même programme, Cathy Berberian interprète *Circles* de Luciano Berio).

---

étudiant décontracté et curieux. Cage salue vers 27', Eastman s'esclaffe à 27'41. Il faut se souvenir de cette atmosphère pour juger de celle, qui a dû être tout aussi détendue, de la soirée du 4 juin 1975, au cours de laquelle Cage se scandalise de la performance d'Eastman dans la même œuvre, voir ci-dessous.

28 janvier : Concert de pré-tournée du CCPA :

Lejaren Hiller : *Algorithms I* (comp. 1968-74). Dartmouth College, Hanover, New Hampshire. Piano.

***Stay On It. Reprise 4.***

**Février-Mars : tournée de 5 semaines du CCPA dans sept pays : France (Paris), Angleterre (Londres), Écosse (trois villes dont Glasgow), Portugal (Lisbonne), Espagne (Barcelone), Italie (Rome et Perugia), Allemagne de l'Ouest (Karlsruhe et Berlin).**

Durant cette tournée, est repris : Lejaren Hiller : *Algorithms I* (comp. 1968-74). Piano.

***Stay On It* est repris une douzaine de fois lors de cette tournée.**

**Par exemple, 16 février : Centre for Contemporary Art, Glasgow. Vidéo existante.**

31 mars : Frederic Rzewski, *Coming Together* (comp. 1972). AKG. ENM 110. Récitant.

Lejaren Hiller : *Algorithms I* (comp. 1968-74). Idem. Piano.

10 avril : Frederic Rzewski, *Coming Together* (comp. 1972). New York Carnegie Recital Hall. Récitant.

**20 Avril : 440. Création mondiale. Pour *frequency counter* (fréquenceur) et voix, violon, alto, contrebasse. Baird Hall. CA 440. (Récital de Benjamin Hudson).**

**Julius Eastman, voix ; Benjamin Hudson, violon ; Maureen Gallagher, alto ; James Van Demark, contrebasse. 17 mns 54. Enregistrement live existant.**

Peut-être précédé le même jour, du même récital au Buffalo and Érié County Public Auditorium. Le programme comporte des sonates (Copland, Enesco, Ysaye) jouées par Benjamin Hudson au violon et Yvar Mikashoff au piano.

*Hors-date* (documenté par photos de Ron Hammons) : concert avec Petr Kotik (flûte) à l'Unitarian Universalist Church of Buffalo.

**25 mai : Concert à Attica Prison :**

Avec le Buffalo Inner City Ballet dirigé par Karl Singletary.

**Reprise de *Stay on It***

Frederic Rzewski : *Les Moutons de Panurge*

20 juin : Pauline Oliveros : « *An Evening of Sonic Mediations - To Amalia Earhart* », par les CAs et members of the Composition Seminar. Baird Hall.

## **SAISON 1974-1975**

### **RUPTURES**

Cette saison est la dernière d'Eastman au CCPA. Cette fin de parcours à Buffalo revêt le caractère d'une rupture, dont les ingrédients multiples se sont accumulés au fil des années précédentes. Il y a chez Eastman l'évidente lassitude d'être distribué dans des emplois de baryton soliste, à qui l'on demande toujours de déployer ses fameuses qualités théâtrales « eastmaniennes », son image de marque depuis 1970 — et encore, en cette saison 1974-75, dans *Berceuse* de Luis de Pablo.

Trois jalons éclairent les éléments moteurs de la crise :

- La lettre de l'été 1970 (voir ci-dessus p. 126) adressée par Eastman aux directeurs musicaux du CCPA Lukas Foss et Lejaren Hiller sur la reprise d'*Eight Songs for a Mad King* à Buffalo. On a vu que les demandes d'Eastman ne sont pas considérées. Cela révèle un système de hiérarchies et de pouvoir qui, aussi peu affiché soit-il (le CCPA est censé être collégial et égalitaire dans les choix artistiques) n'en est pas moins structurel au sein du CCPA. Hiérarchie dans laquelle Eastman n'a en vérité aucun pouvoir ou presque.

- La tension, à forte connotation symbolique-politique, autour de l'interprétation d'*El Cimarrón* de Hans Werner Henze en 1973.

- Une interview de juillet 1976<sup>154</sup> par Renate Strauss, dans laquelle Eastman revient sur le sens de son départ du CCPA et énumère avec franchise plusieurs frustrations mêlées. Ses divergences esthétiques et les limites du CCPA sont pointées assez crûment.

Relevons que la durée de la présence d'Eastman au CCPA, six saisons pleines, est en fait inhabituelle. Les contrats de Creative Associate n'étaient censés durer qu'un ou deux ans. Seul le percussionniste Jan Williams, me semble-t-il, a bénéficié d'une longévité supérieure à celle d'Eastman au CCPA, où Williams finit d'ailleurs par prendre des fonctions décisionnaires. Eastman est à la fois à l'abri, respecté et, peut-être du fait de sa personnalité, mais aussi de raisons inavouables ou inconscientes dans une institution composée entièrement de Blancs, assigné à une place qu'il ne peut faire évoluer. Comme un acteur coincé dans un certain type de rôles, Eastman est insatisfait, et pense certainement que sa création s'en trouve secondarisée.

La crise qui éclate avec John Cage le 4 juin 1975 ne vient donc pas de nulle part, loin de là. Elle fait office de fracture, dotée d'une symbolique sur laquelle il est assez facile de gloser. Cette performance du *Song Books* a-t-elle été préparée sciemment par Julius comme une provocation, un rituel de rupture ? Ou Eastman, de bonne foi, a-t-il été pris à revers par la réaction brutale de Cage et s'est-il résigné à donner du sens après-coup à l'imprévisible ? Le rapport de force, quoi qu'il en soit, était très défavorable à Eastman devant Cage, « ponté » de l'avant-garde institutionnalisée, invité d'honneur à Buffalo par son ami Morton Feldman, internationalement reconnu et en train de construire son aura de génie new-yorkais.

Il est pour l'instant impossible de trancher entre les diverses hypothèses. Le départ d'Eastman du CCPA était de toutes façons acté avant l'incident. Il importe d'analyser le contexte qui a préparé cette crise, qui l'a justifiée peut-être. Et surtout d'en dégager le sens musical et esthétique pour Eastman.

---

<sup>154</sup> *Julius Eastman : Will The Real One Stand Up ?* interview par Renate Strauss, Buffalo Evening News, 17 juillet 1976.

Devenu un jalon mythique de sa biographie, la soirée du 4 juin 1975 occulte la richesse des activités musicales d'Eastman durant la saison : une création d'Alvin Lucier (né en 1931), un concert consacré à Charles Ives (1874-1954), une collaboration heureuse avec Pauline Oliveros (1932-2016) pour *Crow*, performance dansée qu'Eastman donne cinq fois. Il organise aussi une série de concerts mensuels, apparemment destinés à mettre en valeur des artistes africains-américains, expérience qui semble n'avoir duré que trois ou quatre mois.

Et malgré sa lassitude de cette œuvre et l'incident avec Cage, Eastman chante *Eight Songs for a Mad King* de Maxwell Davies avec le New York Philharmonic Orchestra sous la direction de Pierre Boulez, à l'intention du jeune public (Rug Concerts). Étant donné son amitié avec Cage, on peut supposer que Boulez voit arriver le chanteur en étant informé de l'incident de Buffalo...

Quant à ses propres créations, la saison est riche pour Eastman, sur la lancée du tournant esthétique amorcé au printemps 1973 : *Joy Boy* (commandé en 1974) est créé, puis repris comme partie d'un triptyque appelé « *Boy Serie* ». Seul *Joy Boy* nous est parvenu. Cette pièce adopte franchement l'esthétique consonante, répétitive et minimaliste dont *Stay on It* relevait déjà. Tout comme *Feminine*, créé aussi en 1975. Eastman y affirme cependant sa manière personnelle, qui le différencie de Terry Riley ou de Steve Reich. On pourrait en quelques mots la caractériser par un éloignement de la maîtrise, de la « propreté » du minimalisme savant. À la place, la temporalité déploie une insistance sonore, une expression exaspérée, qui s'appuient sur une endurance corporelle exigée des interprètes. Et la forme semble dépendre d'un calcul des proportions dont nous n'avons pas la clé mathématique.

Si l'on se place d'un point de vue surplombant, on peut affirmer que *Joy Boy* et *Feminine* représentent, davantage encore que *Stay On It*, le chaînon raccrochant les œuvres du début des années 1970 avec *Crazy Nigger* de 1979.

Un concert du S.E.M. Ensemble est entièrement consacré à ce « nouveau » Eastman à The Kitchen, lieu important de l'avant-garde new-yorkaise où Julius donnera plusieurs performances les années suivantes.

Fin juin 1975, désormais, Eastman n'est plus Creative Associate ni professeur à University at Buffalo. À trente-cinq ans, une nouvelle étape de sa vie commence. On verra qu'il explorera de multiples directions pour structurer autrement son travail.

## 1974 / B

Rentrée au CCPA : remaniement de l'équipe de direction. Jan Williams devient Music director, Renée Levine Packer est nommée Managing director. Lukas Foss et Lejaren Hiller rejoignent Morton Feldman et Allen Sapp au sein du « *Music advisory board* ». Le financement est maintenant public, assuré par le New York State Council on the Arts et le National Endowments for the Arts. Le CCPA aura encore six saisons d'activité. En 1980 il devra s'arrêter, faute notamment de financements suffisants.

20 octobre : Pauline Oliveros : *Crow* (comp. 1974). AKG. ENM 114. Danse.

30 octobre : Charles Ives, *Selected Songs* des années 1924-25 (*The Swimmers / West London / Luck and Work / A Sea Dirge / The Seer / The Indians / Charlie Rutlage / Ann Street / The New River*), chantées par Eastman avec 5 instrumentistes, dont Joseph Kubera (piano) et Petr Kotik (flûte). Baird Hall.

**6 novembre : *Joy Boy* (8'50 env.) par le S.E.M. Ensemble, au Composers Forum concert in Albany, New York (commanditaires de l'œuvre), lieu : The Arts Center on the Campus of the Academy of the Holy Names, Albany, New York. Création mondiale. Instrumentation indéterminée. Réalisée à la création pour quatre interprètes : saxophone, clarinette, flûte, et voix de tous les interprètes. Enregistrement existant de la création. Manuscrit existant.**

***Femenine* (67' environ), pour cordes, quatre vents, vibraphone, piano, basse électrique et grelots joués en continu<sup>155</sup>. Création mondiale? Manuscrit existant.**

20 novembre : Pauline Oliveros : *Crow* (comp. 1974). Central Michigan University. Danse.

Novembre, sans date mentionnée : concert « The Complete Musical World of Marcel Duchamp - Random music ». AKG.

8 décembre : Alvin Lucier : *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (comp. 1973-74). 1KG. ENM 116. Voix.

11 décembre : Alvin Lucier : *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (comp. 1973-74). WBAI Free Music Store, New York City. Voix.

Mi-décembre : début d'une **série de concerts organisés par Eastman**, sur une périodicité annoncée comme mensuelle. 1350 Main Street Buffalo : « *Concert-dance* » avec Imani et son groupe, Ann Harris au clavier. Cette série de concerts est peut-être consacrée à mettre en valeur des artistes africains-américains. Voir suites de cette série : 21 février 1975.

## 1975 / A

**2 janvier : concert des trois pièces d'un cycle dénommé « *Boy serie* » : *That Boy / Joy Boy / Love Boy* et reprise de *Femenine*. (Lieu : peut-être au Gay Community Services Center, 1350 Main Street, Buffalo, où *Femenine* a été joué autour de cette période<sup>156</sup>).**

---

<sup>155</sup> Source : Matthew Mendez, « *That Piece Does Not Exist without Julius* » (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p.76, note 80. Mais Leach (*ibid.*, *op. cit.*, p. 203-204) cite la date du concert du 13 mars 1975 pour *Femenine*, sans préciser la date de création, qui reste donc incertaine : 6 novembre 1974 à Albany avec *Joy Boy* ou début janvier à Buffalo pour le concert militant gay chroniqué par « Fifth Freedom » (voir ci-dessous, 2 janvier 1975) ?

<sup>156</sup> Source : Matthew Mendez, « *That Piece Does Not exist without Julius* » (in) René Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 176, note 80. Voir aussi notes 77 à 79, pour les comptes-rendus des concerts d'Eastman dans la communauté gay de Buffalo.



29 janvier : Pauline Oliveros : *Crow* (comp. 1974). WBAI Free Music Store, New York City. Danse.

30 janvier : Pauline Oliveros : *Crow* (comp. 1974). Cooper Union, New York City. Danse.

Luis De Pablo : *Berceuse* (comp. 1973-74). Idem. Acteur, performance.

15 février : Luis De Pablo : *Berceuse* (comp. 1973-74). AKG. ENM 119. Acteur, performance.

21 février : **concert organisé par Eastman** (voir mi-décembre 1974) : Julius Robinson, pianiste, annoncé comme « *a black artist from New York City* », joue Scarlatti, Schubert, Schumann, Berg. Autre concert annoncé pour mars (nous ignorons s'il a eu lieu) au Amherst campus de UB, du Buffalo String Quartet interprétant un quatuor à cordes d'Alexandre Borodine.

1<sup>er</sup> mars : Frederic Rzewski : *Coming Together* (comp. 1972). Enregistrement vidéo réalisé à Buffalo.

3 mars : John Cage : *Song Books I et II*. S.E.M. Ensemble. AKG. Performance. (Voir ci-dessus 8 décembre 1973 et ci-dessous, 4 juin 1975).

**13 mars : Concert du S.E.M. Ensemble entièrement consacré à Eastman à The Kitchen, New York City : *That Boy, Joy Boy* et *Feminine* (reprise partielle ou complète du concert du 2 janvier ?) Les enregistrements de *Joy Boy* et *Feminine* existent. La partition de *That Boy* est perdue, la partition de *Joy Boy* a été retrouvée (reprise en 2017 par S.E.M. Ensemble).**

Le contrat d'enseignant à UB Music Department (qui expire en juin), ne sera pas renouvelé.

4 mai : Judith Lynn Martin : *Chorale* (comp. 1975). AKG. ENM 124. Voix.

Judith Lynn Martin : *Touch* (comp. 1974). Voix.

**4 juin : John Cage : *Song Books*. Festival June In Buffalo, concert 5. S.E.M. Ensemble. Baird Hall. Voix, performance.**

**Colère publique de John Cage contre la performance d'Eastman, intitulée « *A New System of Love* ».**

7-8 juin : performance par S.E.M. Ensemble de *Feminine* (reprise) et de *Masculine* dans deux lieux séparés d'AKG, Buffalo<sup>157</sup>.

29 juin : Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*, New York Philharmonic, Rug Concert, dirigé par Pierre Boulez.

30 juin : Pauline Oliveros : *Crow* (comp. 1974). Artpark, Lewiston (Buffalo). Danse.

Fin officielle de ses contrats de Creative Associate au Center of the Creative and Performing Arts et d'enseignant à University at Buffalo.

Retour d'Eastman à Ithaca, où il donne des cours d'été à la Cornell University.

---

<sup>157</sup> Matthew Mendez, *ibid. op. cit.* p. 161 et et note 72 p. 175. Dohoney fait remarquer que dans quelques sources, dont le programme de ce concert, le titre est orthographié « *Feminine* ». Leach le remarque aussi, *op. cit.* p. 200.

« A NEW SYSTEM OF LOVE » (« Un Nouveau Système de l'Amour »). Buffalo, 4 juin 1975

### Les faits

Le *Song Books (Solos for Voice 3-92)* est un recueil d'œuvres courtes que John Cage a composées et rassemblées en 1970 sous diverses rubriques (« Song ; song using electronics ; theatre ; theater using electronics. ») Dans cet ensemble varié, plusieurs solos consistent simplement en des consignes (« *Instructions* ») données par le compositeur aux interprètes, en vue de réaliser des performances scéniques en solo. Le 4 juin 1975, dans le cadre de la première édition du festival d'été organisé par Morton Feldman, « June in Buffalo », Eastman interprète une des ces performances solos du *Song Books*, choisissant l'instruction : « *Do a disciplined act.* » : « Faites un acte (ou « une action ») discipliné(e). »

Le S.E.M. Ensemble avait déjà interprété (notamment le 8 décembre 1973 à Albany, concert filmé, voir ci-dessus p. 145, note 153) une partie du *Song Books* de Cage en présence du compositeur, qui avait apprécié les performances et remarqué le talent d'Eastman. Le contexte semble donc favorable et bien balisé. Cage précise à Kotik que chaque interprète doit préparer sa performance seul et indépendamment des autres. Il n'y a donc aucune répétition générale du concert et plusieurs performances se déroulent *en même temps* sur scène. Jan Williams et Judith Lynn Martin<sup>158</sup> jouent, par exemple, sur une machine à écrire. Jan Williams m'a raconté<sup>159</sup> que tout en jouant, il se rend compte que Julius est en train de faire quelque chose d'inhabituel, étrange, provocateur sans doute, mais qu'il ne pressent en rien le scandale qui va en découler. Voici le récit du *Buffalo Evening News*, dans un article de Jeff Simons du 21 juin 1975, intitulé « *Cage stung by Careless Followers* ». (« Cage piqué au vif par des disciples indécents ») :

« *A New System of Love* (« Un Nouveau Système de l'Amour ») :

« Un performer masculin [Eastman] amena [sur scène] un jeune homme blond et une jeune femme noire, et commença à baratiner (*to spiel out*) un cours franchement drôle sur un « nouveau système d'amour » avec de virulentes connotations homosexuelles. À la fin, le jeune homme était déshabillé et sujet aux avances moqueuses du performer. » Sous la plume de Kyle Gann<sup>160</sup> : « Eastman participa à une performance de la pièce de théâtre anarchique *Song Books* et, en guise de réalisation de la consigne « Donnez un cours<sup>161</sup> », il présenta un cours sur le sexe, pendant lequel il déshabilla un jeune homme, et tenta sans succès de déshabiller une jeune femme. » Quant à la version d'Eastman lui-même donnée à Ned Sublette, elle est plutôt

<sup>158</sup> Judith Lynn Martin, compositrice née en 1949, était alors au CCPA où Eastman a chanté ses pièces *Touch* et *Chorale* juste un mois avant le concert Cage, le 4 mai 1975 aux ENM.

<sup>159</sup> Jan Williams, interview par Jean-Christophe Marti, septembre 2018.

<sup>160</sup> Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 96.

<sup>161</sup> Kyle Gann, « *Julius Eastman and the Conception of « Organic Music* », (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach, (dir.), *op. cit.*, p. 96. Kyle Gann se trompe sur l'intitulé exact de l'instruction, qui est (voir *supra*) : « Faites une action disciplinée. »

nonchalante : « *Well, it say's « perform a disciplined act », so I gave this lecture on how to make love. What could be more disciplined ? And with a pointer, I noted the various parts involved ».* (« Bon, il est dit : « jouez une action disciplinée », alors j'ai donné ce cours sur comment faire l'amour. Qu'est-ce qui aurait pu être plus discipliné ? Et avec une baguette, je marquais les différentes parties concernées<sup>162</sup> ».)

Eastman a donné un nom à ses deux personnages : Mister Charles et Miss Susanna. J'ai pu écouter à UB l'enregistrement de cette soirée mémorable : il n'en ressort rien de bien particulier (on devine la superposition des performances à divers sons vocaux et instrumentaux non coordonnés, épars) — sinon que le public se met à rire, d'abord par instants, puis de plus en plus... Eastman embarque donc le public dans un numéro à la fois provocant et humoristique.

### **L'effet**

La fureur jupitérienne de Cage, estimant son œuvre trahie et vilement dévoyé l'esprit de liberté accordé à ses interprètes, a été décrite par plusieurs témoins, notamment les étudiants du séminaire qu'il donnait le lendemain matin. Kyle Gann raconte que « les gens virent Cage furieux pour l'unique fois de leurs vies, au point qu'il écrabouillait ses poings sur le piano en tempêtant : « la liberté dans ma musique ne signifie pas la liberté d'être irresponsable<sup>163</sup> ! ». Fureur et rancœur dirigées contre Eastman en personne, qu'il cherche à promptement disqualifier sur le plan musical. Comme s'il devait renvoyer sans reste l'outrage, l'avilissement qu'il (et son œuvre) avaient subis.

Dans cette réaction impulsive, pour ne pas dire pulsionnelle, il semble que la distance entre l'œuvre et l'ego ait été proprement annihilée chez Cage. Comme aussi toute médiation telle que l'humour, la magnanimité d'un artiste d'avant-garde reconnu envers un jeune collègue provocateur, ou encore cette proverbiale sagesse cagienne, puisée aux meilleures sources orientales. Le « Nouveau Système de l'Amour », aussi potache ou maladroit scéniquement qu'il ait pu être, semble « franchement drôle » (« *broadly funny* ») au journaliste du *Buffalo Evening News* : autrement dit, la nature burlesque de la performance, qui a fait rire ouvertement plus d'un spectateur, ne souffrait d'aucune ambiguïté.

Cage eut peut-être l'intuition que la performance irrévérencieuse, ou publiquement radicale d'Eastman, resterait, suprême malédiction ! une des interprétations mémorables de ses *Song Books*. Mais pour ne pas exagérer son puritanisme, on admettra que mettre sur scène sa propre homosexualité couplée à la nudité, aux avances sexuelles, à d'autres harmoniques peut-être touchant à la différence raciale (jeune homme blond, jeune femme noire...) était une œuvre d'Eastman plus que de quiconque. Cette façon de mettre le corps totalement en jeu, trivialement,

<sup>162</sup> Ned Sublette, interview par R. L. Packer du 28 décembre 2008, in Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.* p. 46-47.

<sup>163</sup> Kyle Gann, « *Julius Eastman and the Conception of « Organic Music »* », (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach, (dir.), *op. cit.*, p. 96.

signifiait aussi de nouvelles articulations entre l'art et la vie, résonant avec une culture *gay* émergente, faite d'*outing* et de provocations turbulentes, que Cage ne pouvait peut-être pas comprendre.

Il est difficile de mesurer la portée de ce coup de tonnerre dans la carrière d'Eastman. Cage a certes tenté de le discréditer aussi durement et durablement que possible, en paroles du moins. Quelles conséquences sociales concrètes en découlèrent dans ce petit milieu professionnel de l'avant-garde musicale ? Une gêne, une forme d'ostracisme envers Eastman ? Et, sur un plan plus intime, y eut-il un effet boomerang revenant à Eastman de cette blessure de l'ego créateur ? Avait-il cherché inconsciemment une sorte de scandale en réplique au non-renouvellement de son partenariat avec l'Université de Buffalo en mars-avril ? Un adieu conjuratoire ? En tous cas, la figure eastmanienne du « guérillero gay » (« *gay guerrilla* ») trouve peut-être là son origine, armé d'une volonté de surenchère et d'en découdre physiquement. Le passage d'une lutte spirituelle à l'action agressive, à la guerre, trouvera aussi en Jeanne d'Arc une sorte de modèle<sup>164</sup>.

## I - 1H.d. RÉSUMÉS D'ÉTAPE ET QUESTIONS : EASTMAN à BUFFALO,

### AUTOMNE 1967- ÉTÉ 1975

#### Résumé biographique

À l'automne 1967, Eastman commence à travailler à Buffalo. Le 15 décembre 1968, à l'invitation de Lukas Foss, il joue *Piano I-II-III-IV*. Foss lui propose alors de devenir membre du Center of the Creative and Performing Arts (fondé en 1964), d'abord comme « *guest performer* » (saison 1968-69), puis Creative Associate, titulaire d'une bourse annuelle renouvelable. Eastman bénéficie de ce statut pendant six saisons, de septembre 1969 à juin 1975. Parallèlement, il est chargé de cours de « *music theory* » à UB (1970-75). C'est dans le cadre du CCPA que ses carrières de compositeur, de chanteur et d'artiste transdisciplinaire connaissent leur essor le plus important.

En mars 1970, Eastman intègre de plus le S.E.M. Ensemble créé au sein du CCPA par Petr Kotik, compositeur et flûtiste tchèque.

---

<sup>164</sup> Voir *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour 10 violoncelles (1980), *Prelude for The Holy Presence of Joan d'Arc* pour voix seule (1981), dans *Unjust Malaise* – New World Records, CD 80638, 2005.

Les créations d'Eastman et plusieurs dizaines de concerts d'œuvres d'autres compositeurs se suivent à un rythme dense. Quelques jalons importants des créations des œuvres d'Eastman et quelques événements saillants :

Avril-mai 1970 : créations coup sur coup de *The Moon's Silent Modulation* et de *Thruway*. Reprises en juillet à Cornell University, Ithaca.

Avril 1970 : premier concert du S.E.M. Ensemble.

Juillet, puis automne 1970 : interprétation du rôle du roi fou George III dans la création américaine de *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, dans lequel Eastman triomphe. Enregistrement à Londres sur le label Unikorn.

Mars 1971 : création de *Trumpet*.

Octobre 1971 : concerts avec Zubin Mehta, à Los Angeles et à Tel Aviv (Israël).

13 février 1972 : création de *Macle*.

22 mai 1973 : création de *Stay On It*.

Juillet 1973 : création de *Colors*.

17 novembre 1973 : création américaine de *El Cimarrón* de Hans-Werner Henze.

Février-mars 1974 : Tournée européenne du CCPA, *Stay On it* est repris une douzaine de fois.

25 mai 1974 : concert à Attica Prison

6 novembre 1974 : création de *Joy Boy*.

2 janvier 1975 : concert de la « Boy Serie » : *That Boy, Joy Boy, Love Boy*, et *Femenine*.

13 mars 1975 : concert Eastman du S.E.M. Ensemble à The Kitchen (programme identique au 2 janvier 1975)

4 juin 1975 : performance du *Song Books* de John Cage, intitulée « *A New System of Love* ». Fureur de John Cage contre cette performance d'Eastman.

## **QUELQUES QUESTIONS ET ENJEUX : LA CONFRONTATION D'EASTMAN AUX NOTATIONS CONTEMPORAINES**

Il me semble primordial de souligner qu'Eastman, à Buffalo, n'a cessé d'être confronté aux types de notations musicales les plus diverses. Mieux, il se trouve, du fait de son travail d'interprète notamment, situé au cœur des évolutions et des inventions portant sur la notation de la musique contemporaine. Le principal enjeu repose sur la prise de conscience par nombre de compositeurs et de courants esthétiques, des limites de la notation conventionnelle léguée par la tradition. En découlent un grand nombre d'expériences qu'Eastman a effectivement traversées en tant qu'interprète. Je propose ci-dessous un bref relevé des « familles » de notations musicales, qui correspondent à plusieurs des compositeurs qu'Eastman a interprétés à Buffalo. Cette classification et les dénominations que je propose sont grossières, j'en conviens, mais elles servent à situer les enjeux qui mériteraient d'amples développements :

**-Notations traditionnelles, mais poussées dans le sens de la complexité et de l'extrême précision (écritures « néo-sérielles », dont *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez pourrait servir de paradigme) :** David del Tredici, Bernard Rands, Barbara Kolb

**-Notations purement graphiques dont le « dessin », soit symbolise des événements sonores, soit instaure un rapport de correspondance libre entre un dessin ou un calligramme (voire dans certains cas un poème) et la musique qui peut en découler :** Cornelius Cardew, Rudolf Kornelius, John Cage

**-Notations mixtes, ludiques, qui jouent avec les deux catégories ci-dessus, avec un mélange de notation conventionnelle et graphique :** Morton Feldman, John Cage, Peter Maxwell Davies

**-Notations simplifiées, dont l'idée majeure est de limiter le nombre et la densité des signes :** Frederic Rzewsky

**-Notations destinées à l'improvisation, la performance :** John Cage, Petr Kotik

### **Le « paradoxe de *Ni Bruit ni Vitesse* »**

Bien qu'il soit rare qu'un corpus théorique important d'un compositeur donné accompagne ces inventions (John Cage mis à part, la plupart des compositeurs ont livré sur le sujet des propos diffus, malaisés à rassembler en un tout cohérent), de nombreux « modes d'emploi », consignes aux interprètes, explications notées au cours de la pièce, etc. figurent sur ces partitions.

Mon propos n'est pas, dans cette thèse, d'articuler les notations d'Eastman étudiées à chacune des familles définies ici. Je ne crois pas d'ailleurs que l'on puisse dégager une influence majeure — déterminante — qu'Eastman aurait reçue dans ce domaine. En revanche, le contexte d'ébullition des notations employées, voire le passage à la limite de musiques cherchant à se passer tout à fait (ou le plus possible) de notations et vivant cela comme une émancipation des carcans passés (avec parfois un regard envieux sur des musiques « populaires », sur le jazz ou sur l'oralité, réelle ou fantasmée, des « musiques traditionnelles ») ne peut qu'être souligné.

À titre d'exemple emblématique, je voudrais citer une œuvre instrumentale de Lukas Foss jouée à Buffalo, *Ni Bruit ni Vitesse* (1972). Le programme de présentation comporte cet avertissement : « Cette pièce est une étape supplémentaire dans la direction que le compositeur a empruntée ces quelques dernières années : une notation qui nécessite [pour les interprètes] *de faire des choix à chaque instant, sans pour autant autoriser des improvisations* » (je souligne).

Ce qui me paraît fondamental ici et me semble très eastmanien, est ce point exactement défini, de nature paradoxale, où Lukas Foss place l'interprète à travers sa notation : celui-ci est requis de faire de libres choix « à chaque instant », mais cela n'a rien d'une œuvre ouverte à l'improvisation. L'improvisation est donc une « essence » parfaitement distinguée de la liberté ouverte par la notation.



Ce « paradoxe de *Ni Bruit ni Vitesse* » est pour moi un axiome, un des nœuds conceptuels dont il faut se rappeler à propos de la notation eastmanienne<sup>165</sup>.

### **I-11. ÉTÉ 1975 - ÉTÉ 1976 : VERS NEW YORK CITY**

L'été 1975 est un tournant majeur pour Eastman. Il quitte le Center of the Creative and Performing Arts aussi soudainement qu'il y était entré six ans et demi auparavant. Or, la fin de tous ses contrats à Buffalo signifie la nécessité de remanier totalement son activité musicale et son organisation de vie. De pensionnaire permanent d'une institution, il devient *free lance*. Sous la tonalité aventureuse de ces mots gît une réalité prosaïque : Eastman n'a plus aucun moyen de subsistance ni de statut contractuel. Pas davantage de planning, sinon celui qu'il doit construire.

Une vision psychologisante soulignerait qu'il tâtonne, manifeste les symptômes d'une déstabilisation, d'un certain égarement. Je crois qu'il ne faut pas perdre de vue les simples données économiques pour lesquelles durant de longs mois, Eastman ne s'installe pas complètement à New York ni ne retourne à Ithaca, tout en étant par périodes à Buffalo, où les raisons musicales de rester semblent insuffisantes.

On pourrait estimer que son acquis professionnel du CCPA devrait suffire à dynamiser la suite de sa carrière de chanteur et de compositeur. C'est loin d'être aussi simple. Pour le meilleur et pour le pire, Eastman chanteur a occupé durant six saisons une « niche » esthétique, celle des performances vocales dramatiques contemporaines. Il est vu comme le spécialiste d'un répertoire spécifique, dont on a vu qu'il se lassait.

Comme compositeur, il n'a pas reçu de commandes importantes en dehors du CCPA. Là encore, l'institution qui l'abritait l'a aussi confiné, dans une certaine mesure. Le S.E.M. Ensemble, sa disponibilité pour des performances et des

---

<sup>165</sup> Un exemple scolastique du débat sur la notation, l'œuvre ouverte, etc. est le dialogue sur ces sujets entre John Cage et Pierre Boulez, glosé par de nombreux ouvrages. Sans y revenir, je voudrais souligner que le « paradoxe de *Ni Bruit ni Vitesse* » qui concerne à mon avis Eastman, représente un pas de côté théorique et pratique, un écart spécifique (qui semble a priori modeste mais ne l'est peut-être qu'en apparence) par rapport à cette problématique un peu figée. La présente thèse tente d'étudier et de comprendre cet écart.

expériences qui s'amorcent à New York, sont certes des contrepoints importants. Eastman est ainsi très apprécié au sein des avant-gardes musicales de la côte Est dont il est une figure. Mais personne ne l'attend véritablement dans des cercles élargis.

Il est possible aussi que les motifs des incidents, celui survenu avec John Cage notamment, soient de nature à lui créer des obstacles. Il a montré un caractère rebelle, orgueilleux en quelques occasions. Il se peut de surcroît que son identité minoritaire — Noir, Gay — au fur et à mesure qu'il la revendique dans son œuvre, devienne un motif social de le tenir subrepticement à distance. On peut être d'abord un bon garçon, puis devenir un « mauvais ». *Crazy Nigger, Evil Nigger* — la portée générale de ses titres d'œuvres de 1978-79 pointe peut-être aussi vers l'ambivalence insidieuse dont Eastman est devenu l'objet.

*A contrario*, il faut noter la fidélité du soutien de Lukas Foss, qui le fait travailler à New York comme co-programmateur et directeur musical occasionnel de séries de concerts de « sensibilisation » au Brooklyn Philharmonia (« Brooklyn Philharmonia's community outreach series »). Il semble s'être agi d'un contrat permanent, à temps partiel sans doute. Lukas Foss, de plus, passe à Eastman une commande importante en 1977, tout en l'invitant de temps à autre à Buffalo. Tous les ponts ne sont donc pas coupés. Une partie du travail new-yorkais se situe dans la continuité de la dynamique créée à Buffalo. Cependant le contraste entre la saison 1975-76 et les précédentes est saisissant : quasiment aucun concert mentionné (hormis en jazz), aucune création publique. Son activité professionnelle semble subir un violent coup d'arrêt, avant de redémarrer progressivement en 1976 à New York et de mener finalement à la seconde période la plus fertile de son parcours — les années 1977-1981, majeures pour la postérité de son œuvre.

Un an après son départ du CCPA, il revient, dans une longue interview (parue en juillet 1976<sup>166</sup>), sur les raisons de ce tournant de vie. À lire ses propos, on ne démêle pas toujours ce qui relève de la nécessité ou de la volonté. Dans son évocation rétrospective du processus de rupture flotte un mélange de sagesse un

---

<sup>166</sup> *Buffalo Evening News*, 17 juillet 1976, interview de Julius Eastman par Renate Strauss. Voir Appendices, p. 962.

peu désabusée, de justifications rationalisées, de révolte sous-jacente. Je reviendrai sur ce texte important qui, comme toute les productions eastmaniennes, a une valeur et une saveur de *manifeste*.

Notons que sur le plan économique, la cellule familiale des Eastman prend en partie le relais. Julius, lorsqu'il séjourne à New York durant son adolescence et plus tard en 1975-1976, vit chez sa grand-mère maternelle, Caroline Famous. Native de Trinidad, probablement venue vivre à New York avant les années 1920 (puisque sa fille Frances, mère de Julius, y est née en 1917), elle possède six petits appartements dans un immeuble du South Bronx. Julius, en 1978, confie d'autre part à Gerry la vente de sa maison de Buffalo, qui représente probablement son seul pécule. Le lien familial émerge, résonnant avec les propos de Julius sur l'exploration de ses « racines » dans « son » jazz.

Une fois parti du CCPA, suivre pas à pas les traces d'Eastman et de ses concerts est plus complexe. La date de son installation stable à New York n'est pas certaine. Il change plusieurs fois de domicile avant d'habiter le Lower East Side, East Sixth Street, vers 1979. Je donnerai ci-dessous les informations que j'ai recueillies, toujours dans le but de suivre le parcours esthétique d'Eastman et les contextes dans lesquels il crée.

## **SAISON 1975-1976**

### **Expériences du jazz**

L'activité qui semble avoir pris le dessus assez soudainement est la pratique du jazz. Mais une pratique toute personnelle, comme si la créativité musicale d'Eastman investissait un nouveau domaine. Le rapprochement avec son frère Gerry semble alors avoir été fort, et cette complicité s'incarner musicalement.

Gerry, né le 11 mai 1945, est un musicien surtout autodidacte, qui a commencé, après un parcours scolaire erratique, à jouer dans des groupes de rock et de jazz

près d'Ithaca<sup>167</sup>. Mais il a reçu un enseignement en guitare à l'Ithaca College auprès d'un certain Steve Brown et ne s'est pas tourné vers la musique classique, mais vers le jazz. Comme guitariste et bassiste, il aura une carrière assez importante.

Peut-être dès 1973, l'année où Gerry s'installe lui aussi à Buffalo, mais plus sûrement en 1975-76, Julius au piano forme avec Gerry un groupe à la pratique apparemment soutenue<sup>168</sup>. Ce trio se produit notamment dans un club de Buffalo, le Tralfamadore Café<sup>169</sup>.

L'absence de documents, de traces sonores ou de notations écrites de leur musique, rend impossible actuellement (été 2020) toute autre connaissance que celle provenant de témoignages verbaux de Julius et de Gerry<sup>170</sup>. Le plus intéressant, selon moi, est la revendication à travers le jazz, d'une subjectivité liée aux racines familiales caribéennes. C'est à ma connaissance la première fois que Julius évoque cela, de surcroît comme un motif musical.

Interviewé à la mi-juillet 1976 (voir 17 juillet 1976 et note 166 ci-dessus), Julius décrit l'importance nouvelle que le jazz revêt pour lui. Il évoque cela comme une expérience récente, la révélation d'une nouvelle manière d'improviser au piano : « (...) Quand je joue cette musique, je ressens que c'est comme si j'essayais de me voir moi-même — comme une plongée dans la terre, c'est ainsi que je le ressens. » (« (...) *it's jazz, that's the difference. When I'm playing this music, I feel*

---

<sup>167</sup> Voir interview de Frances Eastman par Renée Levine Packer (inédit, archives de la Music Library, UB), réalisé en 2006, p. 19-20.

<sup>168</sup> Voir Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 33 et p.47.

<sup>169</sup> Tralfamadore est le nom donné à plusieurs planètes fictives par l'écrivain Kurt Vonnegut (1922-2007), notamment dans son best-seller de 1959, *The Sirens of Titans*.

<sup>170</sup> Lors de notre rencontre en septembre 2018, Gerry Eastman m'a laissé entendre qu'il possède sans doute des enregistrements du jazz joué avec Julius, sur des cassettes. Il m'a aussi expliqué que le groupe n'employait pas de notation musicale classique, mais sans doute des « grilles » et des signes mnémotechniques pour jouer les morceaux. Ses propos sont restés évasifs sur ces sujets intéressants, qui devraient pouvoir être étudiés à part entière. Je rappelle que Gerry est un bassiste et guitariste de jazz professionnel, qui a fondé en 1981 et dirige aujourd'hui encore (2020) le Williamsburg Music Center à New York. Ce petit lieu où se déroulent des concerts quatre fois par semaine, n'est pas un club privé mais un « centre culturel » (« *non-profit jazz institution* ») en partie subventionné pour promouvoir notamment le jazz africain-américain. Voir par exemple cet article de Brooklyn Buzz, 20 février 2018 : <https://brooklynbuzz.com/musician-profile-gerry-eastman-bass-player-and-founder-of-williamsburg-music-center/>

*as if I a trying to see myself — it's like diving into the earth, that's what I feel like*<sup>171</sup>. »).

C'est une manière assez étonnante de parler du jazz : comme d'une découverte de racines personnelles. Une introspection intime.

Julius comme pianiste fonde avec son frère, ou participe, à deux groupes : *Space Perspective* et *Birthright*. Ce dernier nom, qui peut se traduire par « héritage » ou « droit de naissance », nous indique peut-être la voie d'une forme de jazz « identitaire », qui a pu être le vrai point de rencontre musical et symbolique des deux frères. Le berceau familial des côtés paternel et maternel est bien caribéen, notamment l'île de Trinidad pour la grand-mère maternelle d'Eastman.

Gerry explique : « Julius mélangeait des rythmes africains et les techniques de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. Quelquefois sa musique sonnait « caribéenne » pour moi. Ses derniers morceaux avaient des caractéristiques de la musique caribéenne pour *steel band*. Ce que nous avons fait à Buffalo était plus qu'un genre nouveau de petit jazz combo traditionnel ; [c'était] une nouvelle musique Noire qui était enracinée dans l'Afro-Amérique » (« *black new music that was rooted in African America*<sup>172</sup>»).

**Automne 1975, date non précisée, à San Diego** : création de *Crow Two* de et avec Pauline Oliveros (voir ci-dessus à partir du 20 octobre 1974 : *Crow*). Cette œuvre est créée à l'occasion de l'ouverture du Mandeville Art Center au sein de University of California, San Diego. À cette occasion, Eastman rencontre le jeune compositeur Ned Sublette, qui deviendra un ami à New York à partir de l'automne 1976, voir ci-dessous.

**Été 1976**. Comme l'année précédente, Eastman donne des cours d'été à la Cornell University, apparemment orientés vers le coaching vocal.

---

<sup>171</sup> Cité également dans Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach, (dir.), *op. cit.*, p. 47.

<sup>172</sup> Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 33-34.

**17 juillet 1976** : interview par Renate Strauss dans le Buffalo Evening News : *Julius Eastman, Will the Real One Stand Up ?* (Voir note 166 et p. 962).

Été : participation non précisée au Sonora Festival à Haines Falls (village situé dans l'État de New York, au sud d'Albany). Voir aussi été suivant, 1977.

## SAISON 1976-1977

### 1976 / B

En cette rentrée, le travail new-yorkais d'Eastman démarre véritablement, suivant deux axes principaux : d'abord les Brooklyn Community Concerts, liés au Brooklyn Philharmonia et par conséquent à Lukas Foss, qui engage Eastman pour co-concevoir ces séries et diriger certains concerts ; ensuite, les lieux de performances, improvisations ou créations, principalement The Kitchen et les salles d'avant-garde, alors à la pointe d'une création interdisciplinaire foisonnante, qui, au XXI<sup>e</sup> siècle, ne cesse de fasciner.

**9 octobre** : performance voix et piano solo : *Praise God from Whom All Devils Grow*, à Environ (SoHo), New York City. Critique favorable de Joseph Horowitz (« Julius Eastman Sings, Plays Piano at Environ »), New York Times, 12 octobre 1976.

Le titre de la performance — en français « Louez Dieu dont tous les démons procèdent » — est un détournement blasphématoire du titre d'une hymne très célèbre, appelée « The Doxology » ou « The Thomas Ken Doxology » (« La Doxologie de Thomas Ken<sup>173</sup> »), qu'Eastman a forcément chantée dès son enfance à St John's Presbyterian Church d'Ithaca : « *Praise God from all blessings flow* » (« Louange à Dieu dont toutes les bénédictions découlent »). Refrain : « *Praise God from all blessings flow / Praise Him all creatures here below* ». La forme mélodique est celle d'un choral protestant.

<https://www.youtube.com/watch?v=2kmskQGUILc>

---

<sup>173</sup> Thomas Ken (1637-1711), auteur des hymnes les plus célèbres des églises méthodistes et presbytériennes.

12 novembre : dirige le Brooklyn Philharmonia et le Philharmonia CETA Orchestra réunis, pour un concert-hommage à l'écrivain africain-américain Langston Hughes<sup>174</sup> à Bethlehem Lutheran Church, Brooklyn (NYC).

Non daté : concert des « Brooklyn Philharmonia's Community outreach series » (voir lexique ci-dessous). Ces concerts ont souvent été orientés par Eastman et ses collègues de manière militante, en privilégiant des compositeurs noirs et des compositrices.

Non daté : deux concerts consacrés, à l'initiative d'Eastman, au compositeur « minimaliste » Jon Gibson, avec *Melody IV* (comp. 1975), et *Song II* (comp. 1974)<sup>175</sup>. La rencontre Gibson-Eastman, via le S.E.M. Ensemble qui a joué Gibson à Buffalo, est significative d'une orientation esthétique : Eastman soutient là un véritable « minimaliste » proche de Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich.

15 décembre : performance-concert, probablement improvisations vocales, accompagnées de films personnels d'Eastman, à Experimental Intermedia Foundation (lieu expérimental fondé et dirigé par Phill Niblock), NYC.

Décembre : soliste du traditionnel concert de Noël dans *Amahl and the Night Visitors* de Gian Carlo Menotti à Cornell University, Ithaca (voir décembre 1967 et 1968).

---

<sup>174</sup> Langston Hughes (1902-1967), poète, dramaturge et journaliste africain-américain, une des plus célèbres figures du mouvement de la Renaissance de Harlem.

<sup>175</sup> Le témoignage de Jon Gibson (1940-2020) : Renée Levine Packer, « *Julius Eastman, A Biography* », (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 49-50. Jon Gibson, célèbre acteur du courant « minimaliste », flûtiste et artiste visuel, a participé à la création de *In C* de Terry Riley et été proche entre autres de Philip Glass et Steve Reich. Voir *Songs and Melodies*, 1973-77. Eastman a notamment aimé et programmé *Song II* : <https://www.youtube.com/watch?v=U55TyJGuWNk>

## 1977 / A

Janvier 1977 : joue au piano des pièces extraites de *Mikroskomos* de Béla Bartók, dans le cadre de la série de concerts « *Meet the Moderns* » (programmée par Lukas Foss) à la Brooklyn Academy of Music (BAM), New York City.

27 février : Brooklyn Community Concert : une pièce d'Eastman dont on ignore tout (piano solo, durée, partition ?), dénommée *Conceptual Music for Piano*, est au programme et semble avoir été créée ce soir-là.

1er mars : joue au concert organisé au profit de EAR Magazine.

24 avril : reprise 1 de *Conceptual Music for Piano* lors d'un autre Brooklyn Community Concert.

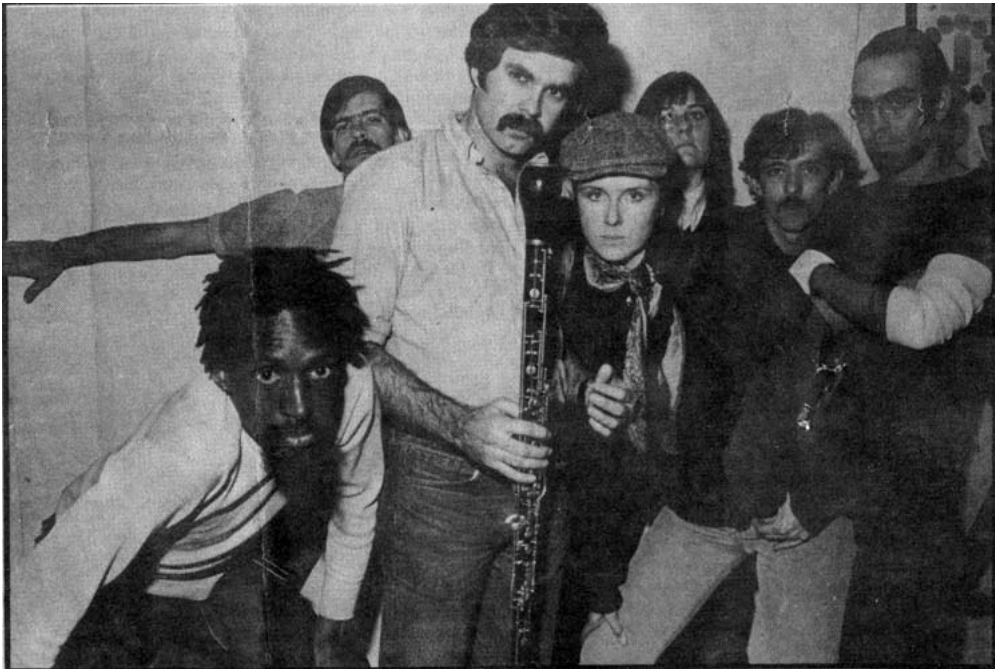
Été : Sonora Festival à Haines Falls, État de New York (voir aussi été 1976).

Au cours de l'année 1977 : reçoit du Brooklyn Philharmonia Orchestra et de Lukas Foss la commande d'une pièce instrumentale, qui sera *If You're So Smart*, *Why Aren't You Rich ?*



## New York, vers 1980

Tous droits réservés.



### I - 1J. FIN 1977-FIN 1981 : À NEW YORK / 1

#### Les fertiles années 1977 à 1981

Il faut éviter un penchant déterministe qui associe New York, dans la biographie d'Eastman, aux graves difficultés survenues pour lui à partir du début de 1982, qui s'aggravent en 1984, se traduisant par une raréfaction extrême de sa production artistique (1984-85 puis 1987-89) et sa fin prématurée en 1990. Cette rétrospection risquerait de voiler la période où Eastman a, me semble-t-il, été le plus fertile de toute sa carrière, en tant que compositeur et artiste en général. Les trois ou quatre années qui s'étendent de la création de *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* (automne 1977) à celle de *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour dix violoncelles (printemps 1981) l'ont vu démultiplier les niveaux d'expérience artistique, formuler dans des interviews ou des adresses au public ses théories les plus personnelles, et surtout créer six œuvres qui sont de loin parmi les plus importantes aujourd'hui :

*If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* / *Crazy Nigger* / *Evil Nigger* / *Gay Guerrilla* / *The Holy Presence of Joan d'Arc* / *Prelude to The Holy Presence of Joan*

d'Arc. Sur le plan de l'expression théorique, notons l'article « *The composer as Weakling* », l'adresse au public avant le concert de *Crazy Nigger*, *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* à la Northwestern University et l'interview réalisé par Marie Cieri à au New Music America Festival. C'est aussi la période du plus grand nombre de performances et d'improvisations (voir le « Zurich Concert » de 1980) et le complet renouvellement, par rapport à Buffalo, du travail d'interprète et de programmateur.

### **La voie Eastman**

Son choix de rupture avec sa carrière à Buffalo pouvait sembler présomptueux et, rétrospectivement, augurer de sa désocialisation finale. Alors qu'au contraire, cela lui permet d'accomplir la voie stylistique ouverte dans *Stay On It* et *Feminine*, notamment avec le triptyque *Crazy Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Evil Nigger*. Eastman affirme ici sa voie personnelle au sein du « minimalisme » américain. La répétitivité des cellules rythmiques est certes structurante. Mais la manière dont Eastman organise et déploie la répétition et les développements-variations est très différente, pour ne pas dire contradictoire, des moyens employés par Steve Reich et Philip Glass. En très résumé, Eastman détermine une temporalité toute autre — avec l'apparition du *timecode* comme méthode de « bornage » du temps — et invente un type de notation beaucoup plus libre, qui exige un engagement spécifique de l'interprète comme du public. Autre trait d'Eastman : son sens des proportions, et son articulation de sections diversement consonnantes (modales, pentatoniques, jouant sur les harmoniques naturelles, etc.) et complètement atonales, avec l'utilisation d'un éventail d'échelles qui dénotent sa connaissance étonnante de l'histoire du langage musical. Les références à la musique médiévale, à Bartók, à l'atonalité (total chromatique), voire à Messiaen (modes), sont tangibles. Le goût pour des œuvres « monotimbriques », explorant avec obstination une gamme limitée de timbres instrumentaux en tant que « son absolu », rapprochent Eastman de plusieurs compositeurs européens parmi ses aînés, principalement, me semble-t-il, György Ligeti et Giacinto Scelsi.

La présente thèse cherche à explorer le nouage de ces spécificités avec les choix de notation musicale, voulant établir le fait que ces derniers ne sont pas simplement fonctionnels, mais situés au cœur d'une esthétique, au sens le plus

large et subjectif du terme. Cette esthétique concerne aussi la dimension de *manifeste* des œuvres d'Eastman, signalées par leurs titres coup-de-poing.

En tant qu'interprète, Eastman chante et collabore avec Arthur Russell, Meredith Monk et Peter Gordon, ce qui l'inscrit dans la fameuse (et sans doute un peu trop mythifiée aujourd'hui) scène musicale de « Downtown Manhattan ». De là à faire d'Eastman une figure transgressant génialement les frontières entre art « populaire », commercial (disco et techno naissantes) et « savant », dont son minimalisme serait un creuset, il n'y a qu'un pas, qui fait beaucoup aujourd'hui pour le prestige du *storytelling* eastmanien. Ce dernier n'est pas illégitime, mais il occulte parfois la richesse du compositeur classique-contemporain qu'Eastman n'a jamais cessé d'être, dont l'invention la plus personnelle porte sur la forme, le timbre, le temps, incarnée dans la notation et l'expérience musicale, indissociables. Tout cela fait d'Eastman, avec la revendication politique de ses œuvres-manifestes, un pair irrévérencieux, provocateur mais réfléchi et profond des plus grands compositeurs de la seconde moitié XX<sup>e</sup> siècle.

## **I - 1J.a. NEW YORK / EASTMAN : LEXIQUE DES INSTITUTIONS ET LIEUX DE CRÉATION**

Je commence le relevé de cette période par un lexique permettant de situer les institutions et les dénominations des milieux new-yorkais d'Eastman.

### **Brooklyn Academy of Music (Abréviation courante : BAM)**

C'est une des institutions musicales vénérables de New York (fondée dès 1861), célèbre pour ses salles de concerts, ses programmations et ses festivals. Dans les années 1970, période où Eastman s'y produit maintes fois, BAM est un lieu interdisciplinaire (théâtre, musique et danse contemporaines) connu pour accueillir des grands artistes d'avant-garde, notamment Steve Reich et Philip Glass et le festival de danse africaine DanceAfrica, fondé en 1977.

### **Brooklyn Philharmonia / Brooklyn Philharmonic Orchestra**

Fondé en 1954 par le directeur du BAM (voir ci-dessus) Julius Landau, cet orchestre s'est orienté vers un répertoire de musique contemporaine. Directeur musical nommé en 1971 (il le restera jusqu'en 1990), Lukas Foss fonde la série de concerts de musique du XX<sup>e</sup> siècle « *Meet the Moderns* » (« Rencontrez les Modernes »), dans laquelle il engage Eastman maintes fois comme interprète et compositeur. Les concerts ont très souvent lieu « hors les murs » du BAM. L'orchestre a cessé ses activités pour des raisons financières, après une dernière saison en 2012-2013.

### **Brooklyn Community Concerts**

Dès 1976, Foss engage Eastman comme co-programmateur et directeur musical occasionnel, avec la compositrice Tania León et le compositeur Talib Hakim, de séries de concerts de « sensibilisation » au Brooklyn Philharmonia (« Brooklyn Philharmonia's Community outreach series »). Ces concerts ont souvent été orientés par Eastman et ses collègues, de manière militante, en privilégiant les compositeurs noirs et les compositrices.



Tous droits réservés.

### **Philharmonia CETA [*Changing Education Through the Arts ?*] Orchestra**

La signification du sigle CETA n'est qu'une hypothèse, que je formule à partir de recoupements de documents écrits et sur internet. Il s'agit, si j'ai bien compris ces sources, d'un orchestre à but socio-éducatif, institution dont il est difficile de repérer l'historique depuis la France. J'ignore si cet orchestre est composé de professionnels, d'étudiants ou d'amateurs, ou d'un mélange de ces catégories d'interprètes. Sur ce document qui annonce deux concerts les 2 et 3 septembre 1978 dans les jardins (Sculpture Garden) du Museum Of Modern Art de New York, sous la direction de son chef, le célèbre flûtiste Paul L. Dunkel (1943-2018), Julius Eastman apparaît comme pianiste et compositeur associé à l'orchestre :

[https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5658/releases/MOMA\\_1978\\_0094\\_86.pdf](https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5658/releases/MOMA_1978_0094_86.pdf). Eastman a dirigé cet orchestre, notamment pour un concert consacré à la musique d'Arthur Russell en mai 1978.

### **Third Street Music School Settlement**

Cette institution fondée en 1894, est la plus célèbre école de danse (du classique au hip-hop en passant par la danse Afro-caribéenne) et de musique new-yorkaise, à la double vocation artistique et sociale : ouverture des pratiques et des manifestations au plus grand nombre de personnes de tous âges (5000 élèves aujourd'hui) et de tous milieux sociaux. Eastman y a organisé plusieurs concerts. C'est aussi probablement son lieu de travail au piano, dans la mesure où il n'a jamais eu d'instrument dans ses logements successifs du Lower East Side de Manhattan, où l'école est située.

### **Lower East Side / East Village**

Ce quartier du Sud-Est de Manhattan, très pauvre, délaissé et réputé dangereux, est l'enjeu dès les années 1980, celles où Eastman y vit, de spéculations immobilières impliquant de rebaptiser ce district du nom plus « glamour » d'East Village. La vie new-yorkaise d'Eastman est intimement liée au destin économique et sociologique de ce quartier de « Downtown », à ses modes de vie artistiques et undergrounds des années 1970-80 et aux expulsions massives qui marquent sa gentrification, bien documentée sociologiquement, concomitante des « années SIDA » (1985-1995). Tompkins Square, où Eastman vit en SDF pendant certaines périodes, est un lieu politique et social emblématique situé au centre de ce quartier (voir ci-dessous p. 186).

### **The Kitchen**

Fondé en 1971, The Kitchen est une salle de performances interdisciplinaires (vidéo, danse, musique, littérature) et de concerts expérimentaux, lieu à but non lucratif (*nonprofit space*) marquant le monde artistique new-yorkais et international. Eastman participe, durant une décennie (1976-1986 environ) à cette scène où il côtoie des noms plus célèbres (Steve Reich, Philip Glass, Glenn Branca, Laurie Anderson...) The Kitchen symbolise le prestige de l'avant-garde new-yorkaise de ces années, qui deviendra par la suite un « objet » historique

incontournable. Ses archives sonores, écrites, filmées, sont une source précieuse sur le contexte et les créations d'Eastman.

### Village Voice

Cet hebdomadaire a été fondé en 1955 à Greenwich Village, entre autres par Norman Mailer. Dans les années 1970 il tire à 250 000 exemplaires, d'où l'importance de ses critiques musicales écrites par des compositeurs aussi notables que Tom Johnson puis Kyle Gann, tous deux ayant été des relations d'Eastman.

### Roulette

Fondé en 1978 par le tromboniste Jim Staley, se réclamant à la fois de John Coltrane et de John Cage (« les deux John » !), c'est une salle importante d'avant-garde de la scène musicale « Downtown ». La musique improvisée y est privilégiée, comme le rapport à la danse et l'interdisciplinarité.

### 1977

23 octobre : Brooklyn Community Concert, pièce d'Eastman jouée, non précisée.

10 décembre : **Création de *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?*** dans la série de concerts « *Meet the Moderns* » à BAM (Brooklyn Academy of Music), New York City. Eastman dirige le Brooklyn Philharmonia Orchestra. L'enregistrement figure dans l'album *Unjust Malaise*, à 24'29 (Youtube) :

<https://www.youtube.com/watch?v=QxtLoItArrc>

## 1978

19 janvier : émission sur les Brooklyn Community Concerts sur la radio WQXR, avec Eastman et les co-programmateurs Tania León et Talib Hakim (émission The Listening Hour, de Robert Sherman).

5 février : Brooklyn Community Concert, programmation non précisée.

10 mai : à The Kitchen, Eastman dirige le CETA Orchestra dans *Instrumentals* d'Arthur Russell. Voir ci-dessous p. 184, l'album d'Arthur Russell *Tower of meanings* qui reprend, sous la direction d'Eastman, certaines pièces d'*Instrumentals*.

Date(s) indéterminée(s) : Eastman dirige quelques concerts des « Brooklyn Philharmonia's Community outreach series ».

Date indéterminée : soirée où, après avoir écouté de l'album *Easter* de Patti Smith, Eastman affirme à Ned Sublette son admiration pour le morceau *Rock N Roll Nigger*, musique et poème inclus<sup>176</sup>. Sublette, lui, est outragé par la répétition par Patti Smith du mot violemment raciste « nigger » (ce mot est le plus souvent, désormais, écrit sous les formes « N\*\*\* word » ou « N\*\*\* » aux U.S.A., pour éviter, tout en la signalant, l'obscénité raciste), dont la chanson retourne le stigmatisme en manifeste politique-poétique d'une marginalité messianique.

12 novembre : **création de *Nigger Fagott*** (titré aussi *NF*) à la Bethlehem Lutheran Church de Brooklyn, dans le cadre des Brooklyn Community Concerts.

1<sup>er</sup> décembre : concert auto-produit à Third Street Music School Settlement (New York) : **Création de *Dirty Nigger* et reprise 1 de *Nigger Fagott*** (ou *NF*).

---

<sup>176</sup> Le témoignage de Ned Sublette : voir Ryan Dohoney, *A Flexible Musical Identity* (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 124.



**Partitions perdues, pas d'enregistrement.** Seule une page de titre manuscrite et quelques portées de *Dirty Nigger* subsistent (New York Public Library). Dans le même concert, pièce de Rocco di Pietro, *Donizetti in Buffalo*. Les deux œuvres « fantômes » d'Eastman revêtent une importance inaugurale si l'on s'en tient à leurs titres : formaient-elles avec *Crazy Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Evil Nigger* (voir ci-dessous) un cycle qui décline le « N\*\*\* word » ?

Interview à la radio WKCR, émission intitulée « noninterview » par Tim Page.

## 1979

**Début 1979, date non spécifiée : achèvement de la composition de *Crazy Nigger*, instrumentation non spécifiée.**

20 janvier : concert de musiques américaines à Third Street Music School Settlement : dirige l'ensemble de chambre du Brooklyn Philharmonia, dans des pièces (de style néo-classique) de William Grant Still, Howard Swanson et Virgil Thomson.

24-27 janvier : The Kitchen, représentation de *Dolmen Music* de Meredith Monk. Tournée européenne les semaines suivantes.

### **MEREDITH MONK, en 1979-1981**

Née en 1942 à New York, Meredith Monk est une chanteuse expérimentale, compositrice, pianiste et danseuse, au talent multidisciplinaire proche de celui d'Eastman. Lorsqu'elle demande à Eastman, rencontré à The Kitchen, d'intégrer son groupe vocal-instrumental de six personnes dont elle-même pour *Dolmen Music*, elle s'inspire de vocalités issues de musiques traditionnelles variées (africaines, inuits, balkaniques, amérindiennes) pour créer son propre style contemplatif et rituel. Ses pièces, structurées par des processus cumulatifs qui la rattachent au minimalisme américain, sont peu ou pas notées, tout en étant très construites, non improvisées, puissamment expressives. *Dolmen Music* est l'un de ses succès internationaux. Quelques extraits filmés par Peter Greenaway à Londres en 1980 font mesurer son talent de chanteuse, sa conception des mots chantés, son esthétique rituelle :

<https://www.youtube.com/watch?v=O9D08jKTe04>

11 février 1979 : reprise à Buffalo de *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* (composé en 1978). ENM 386.

**Septembre-octobre : achèvement de la composition de *Evil Nigger*, datée sur le manuscrit du 10 septembre et de *Gay Guerrilla*, daté sur la partition de Septembre-Octobre 1979.**

Instrumentation non spécifiée

1<sup>er</sup> novembre : Joue au piano des pièces de Henry Cowell à BAM (série « Meet the Moderns »).

**13, 15, 17-18 novembre : création à 4 pianos de *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* dans le ballet *Bushes of Conduct* du chorégraphe Andy DeGroat au festival Dance Umbrella, New York. Eastman joue avec Jeffrey Lohn, Judith Martin et d'autres pianistes selon les soirs.**

#### **ANDY DEGROAT, en 1979-1984**

Andy DeGroat (1947-2019), danseur et chorégraphe, a d'abord participé aux créations marquantes de Bob Wilson (avec qui il a vécu longtemps) dans les années 1968-1976, entre autres pour *Einstein on the Beach* (1976, Festival d'Avignon). En 1973 il crée à New York sa compagnie Red Notes, célèbre en 1978 pour la pièce *Fan dance (La Danse des éventails)*. Il rencontre Eastman par l'intermédiaire du compositeur Alan Lloyd et leur collaboration naît « comme une évidence<sup>177</sup> » autour de *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* à peine achevées, que DeGroat n'a pas commandées. Il danse avec ces pièces dans le ballet *Bushes of Conduct*, jouées en live à 4 pianos, ce qui représente leur création mondiale. Cette rencontre se poursuit pour le ballet *Angie's Waltz and Other Dances* (date non précisée, début des années 1980) avec une participation d'Eastman comme pianiste et /ou chantant une chanson, *Willows*. Puis en 1981 à The Kitchen, avec *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour le ballet *Gravy, A medicine of spaces*. DeGroat, qui avait tissé des liens avec le couple des danseurs-étoiles de l'Opéra de Paris Jean Guizerix et Wilfride Piollet, a émigré en France dès 1982, perdant de vue Eastman mais réutilisant parfois sa musique, par exemple en 1984, *Gay Guerrilla* pour le ballet *La Petite Mort* à La Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon.

---

<sup>177</sup> Mail d'Andy DeGroat à Jean-Christophe Marti, 18 décembre 2018. J'ai eu le privilège d'échanger par mail avec Andy DeGroat autour d'Eastman et de la vie artistique new-yorkaise des années 1970-80 quelques semaines seulement avant sa disparition, survenue à Montauban le 10 janvier 2019. Je remercie Corine Miret et Jean Guizerix qui m'ont mis en relation avec lui.

23 novembre : dirige la pièce *Über Gewissheit* (« À propos de la certitude ») de Jeffrey Lohn<sup>178</sup> à The Kitchen.

## 1980

**16 janvier : Création du triptyque *Crazy Nigger, Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* pour 4 pianos à Northwestern University, Chicago. Enregistrement figurant sur l'album *Unjust Malaise*, précédé d'une adresse au public.**

8-9 février : concert partagé avec Ned Sublette à The Kitchen. Joue *Crazy Nigger* pour deux pianos, avec Joseph Kubera. Participe à *Simulated Catholic Music* de Sublette<sup>179</sup>.

### R. NEMO HILL dans les années 1980

Né en 1955 à Long Island, R. Nemo Hill est maintenant un poète notable et reconnu, qui a publié plusieurs recueils et dont la vie est jalonnée de voyages aventureux en Asie et en Europe. Mais lors de sa rencontre avec Eastman en 1980, il se décrit lui-même comme un jeune homme d'une timidité presque maladive, cherchant encore sa voie. Il a raconté leur relation amoureuse dans le texte *The Julius Eastman Parables*<sup>180</sup>. Son témoignage est important, entre autres sur la gentrification implacable du Lower East Side<sup>181</sup> et certains modes de vie gay. Eastman et lui, au-delà d'une relation complexe de moins d'un an, conservent un lien artistique (performances partagées) durant plusieurs années.

<sup>178</sup> Jeffrey (Jeff) Lohn a fondé avec le guitariste compositeur Glenn Branca (1948-2018) le groupe underground The Static, puis Theoretical Girl (1977-1981). Il est associé au courant musical « no wave », emblématique du Lower East Side musical où vit Eastman. Ce courant, qui fait l'objet d'une érudition presque ésotérique, est radicalement expérimental, aux filiations esthétiques mélangées avec entre autres le punk et le minimalisme. Rhys Chatham ou Brian Eno ont promu ce style. La rencontre Lohn-Eastman témoigne des porosités occasionnées par la vie musicale du Lower East Side, la scène « Downtown ».

<sup>179</sup> Ned Sublette, né en 1951, guitariste, compositeur et spécialiste reconnu de la musique cubaine, est arrivé à New York en 1976. Il devient ami d'Eastman, qu'il rencontre dès l'automne 1975 à University California-San Diego à l'occasion de la performance d'Eastman dans *Crow Two* de Pauline Olivero.

<sup>180</sup> R. Nemo Hill, *The Julius Eastman Parables*, (in) Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 83-94.

<sup>181</sup> Lors de notre rencontre en septembre 2018, R. Nemo Hill m'a souvent dit qu'il ne reconnaît pas, au sens propre, les rues d'East Village où lui et Julius vivaient au début des années 1980, alors sans restaurants, délaissées par les services municipaux, dangereuses, mais artistiquement effervescentes (« nous achetions des brochettes faites à même le trottoir et montions les manger dans les appartements... Nous n'allions pas au cinéma faute d'argent... Les bars ne coûtaient rien... »). Cette mutation sociologique et urbaine est à mon avis fondamentale pour saisir le destin eastmanien. Nemo, qui admet ne pas être suffisamment musicien pour porter des appréciations argumentées sur les compositions, refuse par ailleurs tout misérabilisme concernant Eastman. Il assume la fin de leur relation, devenue rapidement impossible pour lui, mais certainement très douloureuse pour Eastman qui cherche à la sublimer de diverses manières, par exemple dans la dédicace mystique et cryptée de la *Symphony N° 2*, inachevée.

**Julius Eastman et Nemo Hill, New York, vers 1980 (Nemo Hill, Tous droits réservés)**



3 avril : concert de *Sacred Songs* d'après ses propres textes religieux, 33 Grand Street, NYC. Son père Julius Eastman sr., alors âgé de 66 ans, aurait assisté à ce concert, amené par Gerry Eastman (frère cadet de Julius).

13 juin : reprise de *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* au New Music America Festival à Minneapolis, Minnesota, au Walker Art Center. Pour 4 pianos, après avoir envisagé une reprise pour cordes (4 violons, 4 alti, 3 violoncelles et 1 contrebasse, cf. lettre à Nigel Ridden, note 182).

14 juin : À cette occasion, un festival très riche de musiciens d'avant-garde de toutes tendances, interview d'Eastman par Marie Cieri<sup>182</sup>. Eastman affirme qu'il a composé ces pièces sans piano, rend hommage à son professeur de composition sans citer son nom (probablement André Constant Vauclain) et explique qu'il ressent une continuité profonde dans son travail entre les morceaux « classiques » composés enfant et ce qu'il compose actuellement (« *It's, in fact, just a continuum* »).

Octobre : tournée européenne collective organisée par The Kitchen.

25 octobre : ***The Zurich Concert***, improvisation (ou improvisation préparée ?) d'Eastman au piano, à la Galerie Aula R. Mibühl de Zurich. Concert organisé par le peintre Dieter Hall. Durée : 1h14.

Enregistré sur une cassette, reparu en 2017 en CD : *Anthology of Recorded Music*, Inc. 80797-2. New World Records, Brooklyn, 2017.

Date non précisée : **composition de *Humanity* et de *Not Spiritual Beings***. Effectifs inconnus, manuscrits perdus, pas d'enregistrements. Création le 30 janvier 1981, voir ci-dessous.

## 1981

**30 janvier : Création de *Humanity* et de *Not Spiritual Beings* à The Kitchen.** Concert entièrement consacré à Eastman.

Participe à l'enregistrement de *Dolmen Music* de Meredith Monk (ECM 1197).

---

<sup>182</sup> Voir p. 967 et voir les archives du Walker Art Center en ligne, avec l'interview (retranscrit et filmé) et des reproductions de lettres, programmes et photos : [https://walkerart.org/collections/publications/jazz/julius-eastman-at-the-walker?fbclid=IwAR0NstEMJA9HSYb2DYqd7L56L5mW8gZdy6qUHXZxr03FvDTw2Mw8Rnm7\\_Lg](https://walkerart.org/collections/publications/jazz/julius-eastman-at-the-walker?fbclid=IwAR0NstEMJA9HSYb2DYqd7L56L5mW8gZdy6qUHXZxr03FvDTw2Mw8Rnm7_Lg)

Date non précisée : **composition et enregistrement, pour une série d'émissions produite par The Creative Music Foundation, de *Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc*, pour voix seule. Eastman chante lui-même.**

**Printemps : composition de *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour dix violoncelles. L'œuvre est accompagnée d'une lettre-dédicace à Jeanne d'Arc, qui concerne aussi le *Prelude* ci-dessus.** Cette lettre a été diffusée publiquement dans le programme du concert à The Kitchen d'avril. Elle aurait aussi été lue par Eastman dans le programme radio cité ci-dessus.

**1er-5 avril : Ballet d'Andy DeGroat *Gravy* à The Kitchen, avec la musique (enregistrée ?) de *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour dix violoncelles.**

**8 juin : *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour dix violoncelles** est jouée au festival New Music America au Japan Center Theater à San Francisco, Californie (en présence d'Eastman ?)

Automne : participation à l'album du groupe Dinosaur L, « 24→24 Music », avec Arthur Russell (Sleeping Bag Records). À partir de 8' et sur les morceaux qui commencent à 11'46 (« *No, thank you !...* »), puis à 12'46 (*In the Corn Belt*) on perçoit bien la voix d'Eastman, qui joue aussi peut-être des claviers :

<https://www.youtube.com/watch?v=xPIVNXMeEsY>

#### **ARTHUR RUSSELL (1951-1992)**

Peu connu de son vivant, Arthur Russell est aujourd'hui considéré comme un des compositeurs les plus emblématiques de la scène musicale métissée de « Downtown Manhattan ». Il est notamment associé à la précurSION du style *dance music*, disco et techno au début des années 1980, reliées à la culture gay. Il possède un solide bagage de musicien classique, comme Eastman (il est violoncelliste et chanteur, formé dans diverses écoles de musique) mais travaille à The Kitchen, entre avant-garde et musiques de danse raffinées et « populaires ». Sa collaboration avec Eastman est sans doute une des plus significatives dans cette mouvance autour de The Kitchen et de l'underground new-yorkais aujourd'hui mythifié. Cadet d'Eastman

de neuf ans, il meurt deux ans après lui, du Sida. Toute une génération d'artistes new-yorkais est décimée avant la quarantaine par cette épidémie, dont on ne sait pas si elle a touché Eastman et expliquerait une partie de sa dérive finale.

21 octobre : participe à la performance collective du Sonora Ensemble à Mostly Magic, NYC, avec entre autres R. Nemo Hill et Judith Lynn Martin.

8 décembre : Concert à Synaesthetics (10 Leonard Street, NYC).

## I - 1K. 1982-1989 : À NEW YORK / 2

### 1982

Fin 1981 ou début 1982 : expulsion de son appartement de East Sixth Street dans le Lower East Side. Affaires personnelles et musicales confisquées par les services municipaux. Il ne les récupère pas au dépôt municipal comme, apparamment, il le pourrait<sup>183</sup>.

Deux événements musicaux seulement datables de cette année :

Juin : participation vocale au titre d'inspiration afro-cubaine d'Arthur Russell *In the Light of the Miracle*. On peut reconnaître possiblement, parmi plusieurs vocalistes, la voix d'Eastman dans le « refrain » :

<https://www.youtube.com/watch?v=7xXhJ2agJGg>

---

<sup>183</sup> Sur cet épisode de la confiscation des manuscrits et affaires personnelles et musicales d'Eastman lors de son expulsion locative et sur son absence de volonté de les récupérer, voir les témoignages de R. Nemo Hill, Gerry Eastman et Joseph Kubera : Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 56-57.

5 décembre : performance et improvisations à The Kitchen, titrées *The Four Books of Confucius*<sup>184</sup>.

## 1983

Février : composition de *Symphony No. II*, inachevée. Effectif orchestral : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 cors anglais, 3 bassons, 3 bassons contrebasses, 2 clarinettes basses, 2 clarinettes contrebasses, 3 trombones, 3 tubas, 6 timbales, violons, alti, violoncelles et contrebasses.

Créé trente-cinq ans plus tard, le 20 novembre 2018, par le Mannes Orchestra sous la direction de Luciano Chessa, Alice Tully Hall (Lincoln Center).

Participation à l'enregistrement de *Turtle Dream* de Meredith Monk (claviers).

<https://www.youtube.com/watch?v=FBlnrRUVfo0> film de l'album réalisé en 1983 par Ping Chong (célèbre artiste visuel né en 1946). Eastman n'est pas présent comme chanteur, mais joue les claviers d'orgue électronique sur cet album. Ce film est intéressant sur le plan chorégraphique, dans une certaine proximité avec l'esthétique de Bob Wilson, qu'Eastman a côtoyé à travers Andy DeGroat et Meredith Monk.

Dirige l'album d'Arthur Russell *Tower of Meaning*. Cet album intéressant est une anthologie de morceaux instrumentaux inédits d'Arthur Russell, « Instrumentals vol. 1 » et « Instrumentals vol.2 », titrés aussi *First Thoughts Best Thoughts*, dont la durée totale est de 48 heures. Eastman avait dirigé des pièces d'*Instrumentals* le 10 mai 1978 à The Kitchen. Les morceaux, joués par des instruments acoustiques (vents, cordes, harpe, percussions) ne sont pas sans rappeler certaines musiques médiévales (conduits, timbres, temporalité non directionnelle, modalité, conduite des voix parallèles). Eastman semble avoir

---

<sup>184</sup> « *Four Books* », en français *Les Quatre Livres* (attribués à Confucius), est la forme de compilation sous laquelle la doctrine confucianiste est diffusée dès le 4<sup>ème</sup> siècle avant J.-C., puis republiée au cours des âges. R. Nemo Hill, quand je l'ai interviewé en septembre 2018, cite les livres de Confucius comme étant parmi les très rares volumes dont il se souvient, en possession d'Eastman pendant cette période de précarité new-yorkaise.



dirigé les musiciens de bout en bout. Le tromboniste de la création dirigée par Eastman, Peter Zummo (avec Bill Ruyle), a rejoué *Tower of meaning* en 2017 avec le London Contemporary Orchestra.

4 juillet : à Ithaca, performance avec le poète et ancien amant R. Nemo Hill, intitulé « Concert of Poetry and Music ». Joue au piano des pièces de Federico Mompou (1893-1987), compositeur qu'il aime profondément, durant cette performance.

20 octobre : ***His Most Qualityless Majesty***, performance à Roulette, NYC. Le titre détourne les formules officielles « *His Most Christian Majesty* » pour le Roi de France (« Sa Majesté très-Chrétienne ») ou « *His Most Gracious Majesty* » en Grande-Bretagne. On ne peut s'empêcher d'évoquer le Roi fou George III des *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, qu'a tellement chantés Eastman de 1970 à 1975.

4 décembre : à Ithaca, chante dans *Christmas oratorio* (titre original : *Weinachtsoratorium*, BWV 248-I à 248-VI ; en français *L'Oratorio de Noël*) de Jean-Sébastien Bach, avec le Cayuga Chamber Orchestra dirigé par Karel Husa. Il improvise librement une chorégraphie et sa ligne vocale, au désarroi du chef et des autres interprètes<sup>185</sup>.

Décembre : déception de ne pas avoir le poste à la Cornell University d'Ithaca que lui aurait fait miroiter Thomas Sokol, selon lequel il s'agit d'un malentendu.

---

<sup>185</sup> Voir la description de David Borden, qui la tient lui-même de Thomas Sokol, chef de chœur de la Cornell University, (in) Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 81. Borden parle, à la place de la ligne vocale de Bach, d'« un riff mélismatique (...) dans un style situé quelque part entre John Coltrane et Bobby McFerrin ».

Selon certaines sources<sup>186</sup>, il postule au Conservatoire de Paris (pour un poste de professeur de composition ?) Je n'ai pas pu trouver de confirmation de cette candidature, ni sa date exacte.

**1984-1986 : « Tompkins Square period »**, dénommée ainsi dans le chapitre *Chronology* du livre de Packer-Leach<sup>187</sup>, p. 219. Au cours de ces années, Eastman se retrouve donc à vivre, sans doute par intermittences (périodisation incertaine), dans ce square situé au centre du Lower East Side, très proche de l'ancien appartement d'Eastman qui était situé East Sixth Street-Second Avenue. Eastman, devenu sans-abri, reste malgré tout dans « son » quartier (qui est aussi celui de son ex-amant R. Nemo Hill). David Borden (voir note 185) témoigne brièvement d'une rencontre avec Eastman dans ce square. Peu de personnes semblent avoir saisi la situation dans son ensemble, ou avoir pu faire quelque chose. Selon une source orale, des amis d'Eastman se seraient cotisés, mais Julius aurait donné cette somme au premier sans-abri rencontré. Les biographes futurs devront travailler sur cette sombre période et faire le tri entre les légendes (souvent inspirées par une certaine culpabilisation rétrospective des proches) et la réalité. Demeure ce fait brut, incontournable, à la charge culturelle et sociologique très forte.

**Tompkins Square**, dans les années 1980, n'est pas un parc ordinaire, mais un lieu-symbole à New York de l'extrême pauvreté, de la toxicomanie, de l'insécurité, également de l'expression de révoltes politiques. De violentes émeutes éclatent lors de son évacuation forcée par la police en septembre 1988, période où Eastman a encore pu, éventuellement, s'y trouver. Le lieu, souvent étudié par les sociologues, est pour le géographe David Harvey emblématique des enjeux de l'implacable gentrification urbaine de Manhattan<sup>188</sup>. Voir Annexes, Bibliographie, p. 772.

Il appartiendra aux biographes futurs de documenter les raisons qui peuvent expliquer la vie chaotique d'Eastman à New York, à partir de 1982. Les

---

<sup>186</sup> Selon le chorégraphe Andy DeGroat notamment, qui en parle dans un texte resté inédit, qui devait faire partie du livre de Packer-Leach et a été écarté pour quelque raison. DeGroat, qui a émigré en France en 1982, peut en effet avoir été au courant de cette démarche assez incongrue.

<sup>187</sup> Packer- Leach (dir.), *op. cit.*

<sup>188</sup> Je m'y suis rendu en septembre 2018. Bien que totalement rénové et devenu un lieu de loisir de centre-ville aisé, sa topographie laisse parfaitement deviner la spatialisation en « secteurs » qu'Eastman a connus — damiers d'échecs (une des passions d'Eastman, qu'il partageait avec les gens âgés du quartier selon certains témoignages) dessinés sur le sol, coins où demeurent encore aujourd'hui des personnes en grande précarité, monuments servant d'abris, etc.

témoignages sur ces années, contradictoires, souvent emprunts de culpabilité rétrospective, ne permettent pas de dégager une explication dominante : prise de drogues, alcool, conflit familial autour de l'argent, maladie psychiatrique, physique ? Pour l'instant, les documents écrits (correspondance, dossiers médicaux etc.) font défaut. Je voudrais souligner que le contexte urbain historique-politique du Lower East Side n'est pas à négliger comme simple « toile de fond ». Ce qui est arrivé à l'individu Eastman est aussi arrivé à des centaines d'artistes new-yorkais de ces années, à des milliers de gens, expulsion du logement comprise. D'autant plus fragiles qu'ils faisaient partie de minorités sexuelles et raciales, « communautés » aussi combatives et inventives que fragilisées<sup>189</sup>. La violence propre à ces circonstances doit être analysée. La violence d'Eastman, réelle et symbolique, provocatrice envers les autres et souvent retournée contre lui-même comme un « prix à payer », est à mesurer à cette aune.

Pour ne donner qu'un exemple des inconnues qui entourent Eastman, son mysticisme : lors de ma visite à R. Nemo Hill (2018), en regardant les documents en sa possession, nous sommes tombés sur une carte annonçant une performance dans une galerie new-yorkaise, où Eastman était dénommé : Julius « Zen » Eastman. « Qu'est-ce que cela peut signifier ? » dit Nemo, surpris. L'idéogramme du Zen revient dans plusieurs manuscrits du milieu des années 1980, celui de *Buddha* et de *Piano 2*. On se souvient de la référence aux *Quatre Livres* de Confucius (décembre 1982). R. Nemo Hill raconte qu'un des proverbes souvent cités par Eastman, attribué à Mahomet, était : « *Die before you die* » (« Meurs avant de mourir »). À cette brève collection de faits s'ajoutent la lettre-dédicace à Jeanne d'Arc (voir 1981), les détournements plus ou moins blasphématoires, dans des titres d'œuvres, de formules chrétiennes qui renvoient à sa formation musicale presbytérienne... On pourrait croire à un syncrétisme sur le mode néo-hippie, je crois qu'il n'en est rien. Un axe fondamental d'Eastman semble avoir été d'accomplir un dépassement spirituel, qui peut avoir des traits inquiétants de dépossession sacrificielle de soi,

---

<sup>189</sup> L'écrivaine et militante d'Act Up Sarah Schulman, dans son beau livre *La Gentrification des esprits*, décrit bien cette période-charnière dramatique et le rôle de l'épidémie de Sida apparue vers 1983, dans le remplacement d'une population d'artistes par une tout autre population, aisée, dans les quartiers de « Downtown » Manhattan où Eastman travaillait et vivait.

de mépris pour son propre confort, pour son propre corps peut-être, mais qui trace une recherche véhémement, obstinée, dont la sincérité est hors de doute. Jeune homme, au Curtis Institute, sommé de donner ses raisons de vouloir substituer au cursus de piano celui de la composition, il avait écrit : « *To obtain wisdom* » (« Pour obtenir la sagesse »). Bien plus tard, il affirmait à Nemo Hill : « *I'm not just an artist ; I'm beyond that*<sup>190</sup> ». (« Je ne suis pas seulement un artiste ; je suis au-delà de ça. »)

## 1984

Sans date précisée : Concert à 2 pianos à Clocktower (près de Madison Square ?) à New York. Programme inconnu.

Sans date : **enregistrement de *Touch Him When* pour piano à quatre mains, œuvre de 1970, avec le pianiste Steve Marrow sur une cassette Tellus#4.**

**22 octobre : composition de *Buddha*, instrumentation non spécifiée.** Date figurant sur le manuscrit.

**1985** Presque aucun événement musical datable de cette année.

**Novembre**, sans date précise : enregistrement de plages vocales pour la bande-son de l'opéra d'avant-garde *The Birth of the Poet*, du compositeur Peter Gordon (voir aussi 1990), de la poète et écrivain Kathy Acker<sup>191</sup> et du dramaturge Richard Foreman<sup>192</sup>, joué au BAM Opera House en décembre 1985. La critique au vitriol de cette production du New York Times par John Rockwell, 5 décembre 1985 :

<https://www.nytimes.com/1985/12/05/arts/opera-birth-of-a-poet-avant-garde.html>

---

<sup>190</sup> Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 55.

<sup>191</sup> Kathy Acker (1947-1997) est aujourd'hui une écrivaine, poète, romancière et essayiste féministe radicale très célèbre.

<sup>192</sup> Richard Foreman, né en 1937, célèbre metteur en scène et dramaturge d'avant-garde radicale.

Non daté, milieu des années 1980 : Eastman se fait engager pour travailler comme simple vendeur chez Tower Records, le plus grand magasin de disques de New York, situé Fourth Street-Broadway Avenue. Au manager, il explique être en thérapie. Il travaille là durant quelques mois, avant de disparaître du jour au lendemain<sup>193</sup>.

Même période : selon divers témoignages, liaison durable avec un psychologue (psychiatre ou psychanalyste) habitant le Upper East Side<sup>194</sup>.

Fin de l'année (voir 1986) : **composition de *Piano 2***.

## 1986

C'est en 1986, à propos de l'héritage de sa grand-mère maternelle Caroline Famous, morte en 1984 ou 1985 et qui possédait un petit immeuble de six appartements dans le South Bronx, qu'une brouille définitive semble éclater entre Julius d'un côté, sa mère et Gerry de l'autre. Ce différend est difficile à démêler actuellement. Sa teneur semble avoir été que Julius, sous prétexte qu'il ne sait rien gérer et perd son argent, se sent spolié de cet héritage, notamment du logement où il a vécu avec sa grand-mère durant de longues périodes, à partir de 1976 et certainement avant. Ce conflit familial est peut-être un facteur décisif, quatre ans avant sa mort, de la dérive d'Eastman.

**Janvier 1986 : *Piano 2***. Date figurant à la fin du manuscrit. La création posthume de l'œuvre par Joseph Kubera n'aura lieu qu'en février 1991 à New York. Kubera l'enregistrera en 2014. Voir ci-dessous. C'est la dernière grande œuvre connue, en termes de manuscrit et de durée (trois mouvements, durée globale : environ 14 minutes).

---

<sup>193</sup> Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 62-63 et note 169, le témoignage (datant de 2009) de Paul Tai, alors manager de Tower Records, qui avait engagé Eastman.

<sup>194</sup> Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 62. Interview par Renée Levine Packer (inédit, Archives de la Music Library, UB) de Frances Eastman, qui situe cet homme, « a psychologist or psychiatrist » (Richard ? ...) sur la 74th Street, donc à l'est de Central Park. Elle aurait ses coordonnées dans l'un de ses répertoires.

Un peu après ou un peu avant janvier : **visite chez son ami le pianiste Joseph Kubera, auquel il joue *Piano 2*** (voir ci-dessus)<sup>195</sup>.

Novembre 1986 : Musiques pour le spectacle de danse *Geologic Moments* de la chorégraphe Molissa Fenley, au BAM.

**Eastman joue dans la 2<sup>ème</sup> partie de ce spectacle une œuvre sans titre connu pour deux pianos** (avec Joyce Solomon), en partie improvisée peut-être (qui a quelques points communs avec les harmonies de *Thruway* (1970) et de *Piano 2* (1986), d'une durée d'environ 16 mns) puis ***One God pour voix et piano, (improvisée en partie ?)*** dans laquelle Eastman s'accompagne lui-même (9mns environ). L'enregistrement en *live* (pirate) de ces musiques a reparu en 2017 sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=1tc-LYZMEQk>

Dans la même mise en ligne est reproduit le compte rendu fin et précis de *Geologic Moments* par Anna Kisselgoff, célèbre critique de danse au New York Times (6 novembre 1986). Début des paroles de *One God* chantées par Eastman : « *One God and Nothing but God...* » (voir *Our Father*, 1989).

Il s'agit peut-être, trois ans et demi avant sa mort, de la dernière apparition publique, conséquente musicalement, d'Eastman.

## **1987, 1988**

Pas d'événement musical précisément datable de ces deux années.

L'enregistrement avec Eastman de *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies est réédité en 1987.

---

<sup>195</sup> Récit de cette visite par Kubera : Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 57. Joseph Kubera commente les œuvres d'Eastman qui peuvent le concerner comme pianiste (*Piano 2*, *Evil Nigger*, *Crazy Nigger*...) avec beaucoup de pertinence et de recul analytique. Selon une note du livre de Packer-Leach (note 151 p. 73), Kubera a écrit un texte malheureusement inédit (selon mes informations début 2021), intitulé : « *Recollections of Julius Eastman ans His Piano Music* ».

## 1989

10 octobre 1989 : **composition de *Our Father* pour deux voix d'hommes. Manuscrit existant** (date figurant sur le manuscrit). Aucune information sur les circonstances de la composition ni sur une date de création. Dernière composition d'Eastman connue.

### I- 1L. DERNIER VOYAGE, 1989-1990 : NEW YORK, ITHACA, BUFFALO

Décembre 1989 : Eastman se rend de New York à Ithaca, selon le témoignage de sa mère (qui le dit méconnaissable<sup>196</sup>) et de son ami compositeur David Borden (qui le voit un soir à Cornell University, a des échanges « normaux » avec lui nonobstant ses bizarreries). Il loge chez sa mère lors de ce séjour.

## 1990

Eastman apparaît comme chanteur sur l'album *Leningrad Xpress* de Peter Gordon <sup>197</sup>, (Newtone Records 6702-2). On ignore la date exacte de l'enregistrement avec Eastman à New York, fin 1989 ou tout début 1990 (une date de production sur Youtube indique le 1<sup>er</sup> janvier 1990). Il semble que le seul des dix titres où l'on entende clairement la voix remixée d'Eastman, opératique et véhémement, chantant un texte sur un mélòs atonal, soit *Inside the Nuclear Power Plant* :

[https://www.youtube.com/watch?v=S1FyRPpD\\_gk](https://www.youtube.com/watch?v=S1FyRPpD_gk)

---

<sup>196</sup> Voir l'interview (inérite, archives de la Music Library, UB) de Frances Famous, mère de Julius, menée par Renée Levine Packer le 1<sup>er</sup> octobre 2009 à Ithaca : « *When he came here for the last time, it was like — Yes, you look like Julius, but you're not Julius. It was like something else took over his brain. Like he was another person.* » (« Quand il est venu ici pour la dernière fois, c'était comme si — Oui, tu as l'air de Julius, mais tu n'es pas Julius. C'était comme si quelque chose d'autre avait pris possession de son cerveau. Comme s'il était quelqu'un d'autre. »)

<sup>197</sup> Peter Gordon (voir également ci-dessus en 1986), né à New York en 1951, est un compositeur dont la musique se situe au croisement de courants de la musique savante, rock, jazz et expérimentale. Il fonde le « Love of Life Orchestra » dans les années 1970. Il appartient à une constellation d'artistes avec qui il a travaillé, dont Laurie Anderson, Suzanne Vega, Arthur Russell, ce dernier dans les années où Eastman l'a aussi connu à New York. L'album *Leningrad Xpress* présente de longues plages instrumentales, richement instrumentées, d'atmosphères ou d'ambiances évocatrices qui font penser à des musiques de film.

Et peut-être, dans les tenues de voix graves du titre *Woyzeck's Dream* :  
<https://www.youtube.com/watch?v=mJchL2-IIoM>

En mai, Eastman est à Buffalo où il prend contact, selon le témoignage de ce dernier, avec son ex-amant Donald Burkhardt, qui n'accepte pas de l'accueillir chez lui<sup>198</sup>.

Peut-être le 19 mai<sup>199</sup>, il rencontre à Buffalo, au croisement de Main et High Street, son ami danseur Karl Singletary avec qui il avait partagé un logement en 1970-71 et étroitement collaboré maintes fois, pour des créations d'Eastman avec danse et pour le concert chorégraphié d'Attica Prison du 25 mai 1974. Les deux hommes qui se sont éloignés, ne se sont peut-être jamais revus depuis 1976, année du départ d'Eastman de Buffalo pour New York. Singletary trouve Eastman amaigri et visiblement démuné, il lui donne un peu d'argent. Eastman dit loger dans un foyer (tenu par des bonnes sœurs catholiques ?) dans le secteur Riley Street-Main Street<sup>200</sup>.

**28 mai 1990** : mort d'Eastman au Millard Fillmore Hospital de Buffalo où il s'est fait admettre de lui-même, une dizaine de jours auparavant selon le témoignage de sa mère, ou seulement (c'est plus vraisemblable, voir note 198) deux ou trois jours avant selon Karl Singletary. Eastman n'a donné à l'hôpital que le numéro de Singletary, qui doit donc prévenir la famille de son décès<sup>201</sup>.

---

<sup>198</sup> Pour ce récit de Burkhardt, voir Packer-Leach, *op. cit.*, p. 63. Mais dans le livre, ce récit est daté de mai 1989 (est-ce une erreur de Renée Levine Packer ?) ce qui introduit une confusion sur sa date exacte. Eastman se serait-il déjà rendu à Buffalo un an avant sa mort ?

<sup>199</sup> Karl Singletary (voir notes 198 et 200) situe cette rencontre un samedi en fin d'après-midi, une semaine environ avant que l'hôpital ne lui téléphone pour lui apprendre la mort d'Eastman, le lundi 28 mai. Ce peut donc être le samedi 19 mai 1990.

<sup>200</sup> Voir le témoignage de Karl Singletary : Packer-Leach, *op. cit.*, p. 64.

<sup>201</sup> Voir David Borden, *Unjust Malaise*, in Packer-Leach, *op. cit.*, p. 75 : « *He replied [to the nurses] that he had no family or friends* ». (« Il répondit [aux infirmières lui demandant qui prévenir en cas d'urgence] qu'il n'avait ni famille ni amis. ») Borden reprend ici des éléments d'un récit des derniers jours d'Eastman que Singletary lui a visiblement transmis. Étant donné l'aura affective et pathétique attachée à ces instants, il convient de prendre les informations qui les évoquent avec précaution, en l'absence de documents médicaux et écrits.



## 1991

22 janvier 1991 : article de Kyle Gann dans *Village Voice*, annonçant publiquement la mort de Julius Eastman.

21 février 1991 : création de *Piano 2* par Joseph Kubera au Merkin Concert Hall, NYC. Enregistrement : Joseph Kubera, *Book of Horizons*, New World records CD 80745, 2014.

**Julius Eastman, années 1980 (photo, Nemo Hill. Tous droits réservés.)**



## I - 1M. CONCLUSION ET UNE QUESTION

Au terme de cet essai de biographie musicale, se pose la question de sa nécessité. À quoi cela sert-il ? Je répondrais : à commencer à connaître Eastman, simplement. À la fin de mon mémoire de M2<sup>202</sup>, je formulais déjà la nécessité de disposer de la vision la plus complète possible des parcours musicaux d'Eastman. Comment s'y dérober si l'on veut comprendre ses choix, y compris dans la sphère de la notation musicale, qui est à la fois un domaine très personnel, intime, et s'inscrivant dans l'histoire des techniques et savoir-faire de la composition ? Mon but a donc été de créer une « banque de données » qui serve aux mises en perspectives, à l'analyse esthétique, à de plus justes appréciations des travaux multiples d'Eastman. Quelques problématiques sur la notation, entre autres, se dégagent de ces relevés, bien d'autres pourraient en naître. La minutie à laquelle je me suis efforcé peut engendrer des disproportions : tel fait relève de l'anecdotique, tel autre de l'essentiel. Sans doute. Mais cette distribution d'échelles se dégagera avec le recul, après qu'une attention patiente soit accordée à un maximum de faits et de discours. Au début d'une thèse sur Beethoven un tel travail serait absurde puisque des générations de musicologues y ont contribué. Mais Julius Eastman est encore très largement un inconnu. Avec le paradoxe d'un foisonnement exponentiel de traces, d'informations, de récits, de témoignages, qui commencent à donner accès à lui mais peuvent aussi bien l'enfouir sous des strates, certaines fabriquant un « *storytelling* » a-critique dont Rimbaud ou Van Gogh « suicidé de la société » ou tel poète de la *Beat Generation* sont les modèles inconscients. Les *gay* et *cultural studies* ont un rôle important à jouer, à condition qu'elles bousculent profondément ces livres d'images, construisent de nouveaux cadres critiques précis et non-académiques. Pour m'en tenir à la période new-yorkaise, il y aurait autant d'études à mener sur le rapport (esthétique, musical, poétique, politique) qu'entretient Eastman avec chacun des artistes de la scène « Downtown ». Une chose est de souligner qu'Eastman fut partie prenante de cette trame serrée et passionnante. Une autre, de réfléchir à l'articulation spécifique de son travail à chacun des artistes marquants que sont Meredith Monk, Jon Gibson, Arthur Russell, Andy DeGroat... pour ne citer qu'eux,

---

<sup>202</sup> Jean-Christophe Marti, Mémoire de M2, 2015-2016, *op. cit.*

dont chacun renvoie à des profondeurs diverses des avant-gardes d'alors (par exemple, l'univers esthétique partagé avec Bob Wilson pour Andy DeGroat, le rapport de Meredith Monk aux musiques vocales traditionnelles et à la danse, etc.)

Je voudrais, en guise de conclusion, formuler brièvement une question ou problématique qui résonne dans la suite de cette thèse :

**Les rapports entre les « sauts » stylistiques d'Eastman et les notations musicales.** Il se dégage notamment deux « sauts » ou changements stylistiques dans l'essai ci-dessus : le premier en 1969-1970 à Buffalo, au début du contact avec le CCPA. Le second en 1973, avec la création de *Stay On It*. Ces tournants semblent soudains, voire brutaux. Est-ce dû à nos lacunes sur nombre d'œuvres perdues qui ont ménagé des transitions, recherché des mixtes stylistiques ? Ou à un biais théorique insuffisant, qui nous fait rabattre le « style » sur des questions de « langage » (tonal versus atonal, rythme a-périodique versus répétitif, etc.) derrière lesquelles se situent des unités plus profondes ? La présente thèse penche pour cette seconde hypothèse et tente de dégager, en réfléchissant aux notations musicales et à l'aventure manuscrite d'Eastman, la permanence d'axes de recherches profonds et cohérents. Alors, l'essai de biographie musicale, aussi incomplet et imparfait soit-il, est un outil indispensable à la formulation des problématiques liées à la conception du temps musical et à la construction de la singularité dans l'œuvre d'Eastman.

## PARTIE I

### Chapitre 2

#### LIRE LES MANUSCRITS DE JULIUS EASTMAN : DE L'OBJET-MANUSCRIT À LA FORME-MANUSCRIT. VOYAGES EN « MANUSCRIE »

#### PRÉAMBULE : RENCONTRE AVEC LES MANUSCRITS DE JULIUS EASTMAN

J'ai passé le mois de septembre 2018 à étudier à la Music Library de University at Buffalo. C'est alors que j'ai véritablement rencontré les manuscrits de Julius Eastman<sup>203</sup>. John Bewley, « Music Librarian<sup>204</sup> », m'avait préparé des conditions de travail idéales. Sur un bureau personnel, je pouvais étaler à mon aise les larges feuilles de papier jaunes ou blanches avec lesquelles j'allais me familiariser. Grâce à John j'ai pu vivre, dans ces manuscrits, une immersion. Ce dernier mot, un peu galvaudé, traduit mon sentiment d'avoir entrepris un voyage dans ces surfaces d'écritures. Plutôt qu'un simple observateur qui scrute les cartes d'un pays inconnu, j'étais plongé dans un territoire, à l'intérieur d'une contrée de signes, de traits, de dessins, dont une partie seulement ressemblait à une notation musicale familière. J'ai appelé ce « pays » *la manuscrite d'Eastman*. Au fil des jours je découvrais ce que j'étais venu chercher là, entrevoyant le sujet de cette thèse, comprenant son lien avec mon métier de compositeur. Il s'agissait moins de musicologie à proprement parler, pensais-je, que d'aborder l'écriture musicale par un autre versant — celui d'un autre compositeur, dont j'aimais la musique, mais dont je pressentais ici l'aventure faite de combats et d'essais, de trouvailles et de pertes, qu'il avait vécu par le fait même d'écrire. Aventure dont je connaissais un peu, d'expérience, les enjeux et les risques. Il me fallait rendre

---

<sup>203</sup> Auparavant, je n'avais travaillé que sur trois des manuscrits d'Eastman, ceux d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*, qui font l'objet de mon mémoire de Master 2 : Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de M. Grégoire Tosser. MIM / UEVE, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2015-2016.

<sup>204</sup> Voir ci-dessus p. 11, Remerciements. John Bewley n'occupe plus ce poste depuis 2019.

compte de cela : de l'écriture comme aventure, d'une *manuscrite* comme évènement. Je devais me lancer dans une recherche différente de la lecture habituelle motivée par la compréhension, par le « comment jouer » les signes écrits. Il fallait envisager les manuscrits *en tant que tels*, les considérer autrement que comme des documents préliminaires à une impression : comme des évènements d'écriture à part entière.

Cependant un manuscrit, quel qu'il soit, n'est généralement pas considéré comme un objet neutre. Toute une tradition culturelle en valorise et en distingue la nature dans l'ensemble des objets liés à l'écriture. Ce chapitre sera consacré dans un premier temps à une analyse de ce qu'est, en général, un manuscrit, avec les riches significations culturelles qu'il recèle. Ensuite, je tenterai de dégager une approche méthodologique qui s'appliquera spécifiquement à l'étude des manuscrits d'Eastman, menée dans les chapitres suivants.

## I - 2A. L'OBJET-MANUSCRIT : LE MANUSCRIT-FÉTICHE

### **Le champ lexical du mot « manuscrit »**

Le dictionnaire général donne deux définitions du substantif « manuscrit » : « Ouvrage écrit ou copié à la main ». Et : « Version originale d'une œuvre, écrite à la main, ou, plus couramment aujourd'hui, dactylographiée<sup>205</sup>. »

Cette seconde définition me paraît particulièrement riche, car elle accouple la notion de « version originale » à celle d'état manuscrit d'une « œuvre ». Ce dernier mot indique que la valeur du manuscrit se définit dans le domaine culturel au sens très large, qui correspond juridiquement aux « œuvres de l'esprit ». À quoi se rattache, en tant que sous-partie, le domaine des « autographes » : lettres autographes, signatures originales, dédicaces d'ouvrages, enveloppes manuscrites, documents administratifs, etc. Prenons le cas d'auteurs reconnus, Stéphane Mallarmé ou Charles Baudelaire : les manuscrits de leurs textes revêtent une importance fondamentale et une valeur économique croissante ou décroissante en proportion de l'importance accordée

---

<sup>205</sup> Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), portail lexical en ligne, « manuscrit », consulté en août 2019 : <https://www.cnrtl.fr/definition/manuscrit>

culturellement aux « œuvres » concernées ; mais l'ensemble de leur production manuscrite est recherchée et conservée autant que possible comme bien d'intérêt public et peut faire l'objet d'une publication. Les manuscrits sont donc indexés selon une cotation culturelle globale, celle de leur auteur. D'autre part, les manuscrits forment un *corpus* qui possède une valeur symbolique spécifique, liée à l'idée de « version originale », expression que l'on pourrait paraphraser en « *version originelle* ». Le manuscrit est considéré comme le « témoin » irremplaçable des origines d'une création, d'où il tire sa valeur propre par rapport aux autres « versions » existantes d'une même œuvre.

### **L'objet-manuscrit à travers trois exemples**

Voici un manuscrit, objet posé devant nous parmi une infinité d'autres : l'objet-manuscrit. Comment définir sa spécificité en tant qu'objet ? Trois exemples, pris presque au hasard de l'actualité entre 2018 et 2020, vont nous y aider. D'abord, la présentation brute de ces exemples :

#### Exemple 1 : une exposition de manuscrits

« Manuscrits de l'extrême : La Bibliothèque Nationale de France consacre une exposition aux manuscrits écrits dans des contextes extrêmes d'enfermement, de péril, de détresse, de folie, ou de passion. Quelque 150 manuscrits sont exposés, parmi lesquels on découvre des billets et notes de personnalités et d'auteurs connus. Feuillettes et notes d'André Chénier, Napoléon Ier, Alfred Dreyfus, Guillaume Apollinaire ou Nathalie Sarraute y côtoient les mots d'anonymes, simples soldats, prisonniers, hommes et femmes ordinaires. Un propos sensible et encore jamais tenu dans une exposition. Du 9 avril au 7 juillet 2019<sup>206</sup>. »

#### Exemple 2 : une vente de manuscrits littéraires

« Drouot Paris. Manuscrits et autographes. Vente de manuscrits du 7 juin 2018. Emmanuel Berl (2 août 1892 - 22 septembre 1976).

---

<sup>206</sup> <https://www.bnf.fr/fr/agenda/manuscrits-de-lextrême>. Site de la Bibliothèque nationale de France, été 2019. Consulté le 2 août 2019.

« Ensemble exceptionnel de huit manuscrits originaux d'un écrivain qui en son temps a marqué les sensibilités. Sept d'entre eux conservent les traces de la création de ses premiers livres (...)

-Le premier manuscrit, de premier jet et très raturé avec nombreux becquets, passages récrits ou supprimés, est une esquisse qui est mise au net dans le second. (...) Cet ouvrage, le second d'Emmanuel Berl, a paru chez Grasset, dans la collection des « Cahiers verts » en 1925, imprimé peut-être d'après le présent manuscrit. Joint les placards d'épreuves 17 et 20 du livre soit 16 pages portant des corrections de la main de l'auteur et les cachets de l'imprimeur, Floch à Mayenne, datés des 13 et 14 mars 1925.

-La Route N° 10. Réunion d'un manuscrit autographe en 3 vol. in-4 (220 x 165 mm), 97, 35 et 33 feuillets (soit 165 feuillets comportant quelques pages dactylographiées) et d'un manuscrit dactylographié en 2 vol. gr. in-4 (275 x 210 mm), 66 et 86 feuillets (soit 152 feuillets comportant de nombreuses pages ou passages autographes). Paris, vers 1926 ; ensemble 5 volumes reliés en toile grise.

-Importants manuscrits de travail. Les versions rejetées sont marquées d'une croix ou recouverts d'une nouvelle mouture sommairement collée sur la précédente et permettant de la lire encore.

(...) En tête figure un projet de dédicace à Pierre Drieu la Rochelle en seize lignes, balayée de rageuses biffures. Le livre a paru chez Grasset en 1927<sup>207</sup>. »

### Exemple 3 : les minuscules traces manuscrites d'un géant

« L'écriture de William Shakespeare est connue par seulement six signatures, toutes apparaissant sur des documents juridiques. (...) Toutes ont été écrites avec un style d'écriture connu sous le nom d'écriture secrétaire, courant à l'époque de Shakespeare, mais qui commençait déjà à être remplacé par l'italique cursif. L'étude de l'écriture de Shakespeare commence au XVIII<sup>e</sup> siècle avec les pionniers Edmond Malone et George Steevens. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des

---

<sup>207</sup> Voir :

<https://www.drouot.com/vente-aux-encheres-drouot/92223/importante-vente-de-manuscrits-et-de-livres?theme=all&lotGroupTheme=all&max=20&offset=0&mode=liste&triSearch=numsous&venteId=92223>. Site de l'Hôtel de Ventes aux enchères Drouot, Paris. Consulté en août 2019.

paléographes font des recherches dans l'espoir d'identifier l'écriture de Shakespeare dans des documents. (...) Durant la même période, comme avec les portraits de Shakespeare, des méprises ont eu lieu, quand il ne s'agissait pas de contrefaçons incontestables comme dans l'affaire des faux Shakespeare en Irlande. (...) En 2012, le professeur Gregory Heyworth de l'Université du Mississippi et ses étudiants ont utilisé un système d'imagerie numérique multispectrale pour améliorer les signatures dans une première étape vers leur authentification<sup>208</sup>. »

### **Analyse des trois exemples : la création de valeurs et le champ symbolique propre aux manuscrits**

Les trois textes ci-dessus — l'abstract d'une exposition en 2019 à la Bibliothèque nationale de France, la description des manuscrits de l'écrivain Emmanuel Berl vendus aux enchères, enfin l'article Wikipédia sur l'écriture manuscrite de William Shakespeare (1564-1616) — éclairent bien, je crois, le champ symbolique où se créent les valeurs spécifiques aux manuscrits. Précisons que ces manuscrits se rattachent au domaine culturel au sens large : art et histoire. Ce sont aussi des manuscrits de textes (non de musique). Pour aborder ce champ symbolique, je voudrais souligner d'emblée la forte tonalité *affective* qui semble, dans chacun de ces cas, entourer l'exhibition de l'objet-manuscrit. On peut parler d'une aura affective, tant l'objet paraît rayonner de sa propre valeur, immanente. Les textes ci-dessus s'appuient sur les affects, le pathos propres aux manuscrits, sans avoir besoin de les expliciter. Nous pouvons déduire de ce premier repérage quelques caractéristiques, d'ailleurs porteuses de paradoxes, de l'objet-manuscrit :

Le manuscrit, objet auréolé d'une forte valeur affective, s'inscrit dans la catégorie des objets rares, voire uniques. Cet objet n'est pas reproductible comme tel, alors même que, fonctionnellement, il est le socle indispensable à une diffusion sous une forme reproduite. Il est l'« original » unique, le modèle d'une reproduction mécanique potentiellement infinie. En cela on peut le rapprocher du premier

---

<sup>208</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture\\_de\\_William\\_Shakespeare](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89criture_de_William_Shakespeare).  
Article de Wikipédia : *Écriture de William Shakespeare*. Consulté en août 2019.



négatif original d'une photo avant tout tirage, ou de la fonction du patron dans certains artisanats, ceux du vêtement par exemple<sup>209</sup>. Mais il n'est pas, en tant qu'objet, entièrement subsumé sous sa nécessité fonctionnelle. Mieux même, il se dégage de sa propre fonctionnalité, comme pour affirmer une sorte d'irréductibilité. Plus paradoxal encore, la valeur accordée à un manuscrit indique qu'un texte donné comporte *autre chose* que son « contenu » transmissible sous forme de copie ou d'impression.

Un manuscrit n'est donc pas un texte. Il est peut-être même le reste, l'ombre, la trace subsistante de « quelque chose » que le texte publié, reproduit, n'« a » pas. Mais quoi ? Le manuscrit serait-il, alors, « le » texte ? Représenterait-il une idée sous-jacente à tout texte : derrière un texte, il y a — quoi au juste ? Le mouvement d'écriture de ce texte ? La pensée à l'œuvre dans le présent de l'écriture ? Dans ce cas, la source même du texte serait située, quasi géographiquement, dans la trace manuscrite, déroulement de sa mise à jour. C'est donc bien un rapport avec les origines, avec la naissance, voire avec la conception, qui se dessinent ici.

### **Le manuscrit, valeur-étalon bibliophilique**

Qu'en est-il du rapport de valeur économique et symbolique (l'un n'allant pas sans l'autre) entre l'objet-manuscrit littéraire ou musical, et les objets-livres ou objets-partitions qui en reproduisent les signes par impression mécanique ? En examinant les structures sur lesquelles la bibliophilie repose, on s'aperçoit que le manuscrit fonctionne économiquement comme une *valeur-étalon*, au sens de l'or qui sert de valeur-étalon aux monnaies dans un système monétaire. Tout se passe comme si un livre donné tenait sa valeur de possession affective et économique de sa plus ou moins grande proximité avec « son » manuscrit (« éditions originales à tirage limité, » etc.) Cette valeur semble découler, par délégation, de la valeur de rareté extrême et immanente du manuscrit, objet unique. Il y aurait donc, dans la hiérarchie des valeurs accordées à un objet-livre,

---

<sup>209</sup> On peut penser aussi à la fonctionnalité des cartons pour la peinture *a fresco*, les vitraux ou les tapisseries (voir par exemple les *Cartons de Raphaël* pour les tapisseries de la Chapelle Sixtine, réalisés en 1515-1516).

un dégradé depuis la valeur pleine et absolue détenue par le manuscrit, qui descend par degrés à la valeur négligeable de la très grande diffusion, par exemple celle d'un livre de poche. Les éditions mettent souvent en scène ce dégradé, sur la page de droit d'auteur<sup>210</sup>. Un « livre de poche », invention commerciale des années 1950, décrite ici et là comme une divulgation profanatrice des œuvres littéraires, pendant que quelques auteurs dont Julien Gracq et Henri Michaux<sup>211</sup> se sont opposés à l'édition en poche de leurs écrits, serait ainsi de valeur quasi nulle par rapport à une édition originale à tirage limité<sup>212</sup>.

Revenons brièvement à nos trois exemples. À la BNF, il s'agit de venir simplement voir les manuscrits. Le seul fait d'être *en présence* de ces objets exposés, d'être invité à les contempler, suffit à susciter un désir particulier, l'espérance d'une expérience intense et unique. Expérience esthétique (beauté) et intellectuelle (informations historiques) indissociablement (« un propos sensible » dit le texte), unifiées par le pathétique « des contextes extrêmes d'enfermement, de péril, de détresse, de folie, ou de passion » qui ont présidé à

---

<sup>210</sup> Un modèle, pris au hasard de ma bibliothèque, sur la page dite « de droit d'auteur » : « Il a été tiré de l'édition originale de cet ouvrage trente-six exemplaires sur vélin de Hollande van Gelder numérotés de I à 36 et quatre-vingt-seize exemplaires sur vélin pur fil Lafuma-Navarre numérotés de 37 à 132. » André Pieyre de Mandiargues, *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965. La codification du vocabulaire et l'ordonnancement de ces mentions, qui font penser à l'héraldique (et qui ont quelque rapport en effet avec la notion de noblesse d'une lignée), possède cependant des significations diverses selon les éditeurs, que les bibliophiles doivent élucider pour accéder aux vraies « éditions originales ».

<sup>211</sup> Pour l'attitude d'Henri Michaux, écouter ici l'émission « Un art du refus », 24/05/2018 : <https://www.franceculture.fr/litterature/un-art-du-refus-signe-Henri-Michaux>. Lire aussi : Jean-Luc Outers *Donc, c'est non*, Paris, Gallimard, 2016. [Il s'agit d'un recueil de lettres d'Henri Michaux réunies par l'auteur.](https://www.franceculture.fr/litterature/un-art-du-refus-signe-Henri-Michaux)

L'interdiction, stipulée sur ses contrats par Julien Gracq, de faire publier ses œuvres en livre de poche et par un autre éditeur que José Corti, est abondamment documentée.

<sup>212</sup> J'ajoute à tout cela un souvenir d'enfance : mon professeur de piano avait disposé sur sa cheminée un coffret rouge-bordeaux cartonné, dont l'absence de « beauté » m'avait toujours paru étrange. Un jour il l'a ouvert devant moi, m'invitant à regarder son contenu. Il s'agissait d'un fac-similé du manuscrit de *Don Giovanni* de Mozart. Je fus invité à le feuilleter respectueusement, à remarquer l'absence quasi miraculeuse de ratures dans l'écriture du chef-d'œuvre, enfin à me laisser impressionner par la rareté du tirage, limité je crois à 700 exemplaires. Après recherche, il s'agissait de l'Édition Princeps du manuscrit de *Don Giovanni* légué par Pauline Viardot et conservé à la Bibliothèque nationale, disponible maintenant sur Gallica :

[https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&page=1&query=\(gallica%20all%20%22ms-1548%22\)%20and%20\(dc.type%20all%20%22partition%22\)](https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&page=1&query=(gallica%20all%20%22ms-1548%22)%20and%20(dc.type%20all%20%22partition%22)) Consulté en octobre 2020.

Est-ce en souvenir inconscient de cette « cérémonie », que j'ai acquis, il y a quelques années, un fac-similé du manuscrit de « la création du *Sacre du Printemps* » de Stravinsky, avec les annotations « originales » du chef d'orchestre, Pierre Monteux ?

leurs naissances. Contextes dont on notera le disparate, tout comme celui des auteurs, certains céléberrimes, d'autres parfaits inconnus : dans ce différentiel réside une vibration pathétique supplémentaire ! À l'Hôtel Drouot, la valeur affective des manuscrits se transmute, par le fait même des enchères, en valeur économique quantifiable. On note cependant le détour par la notion d'intérêt des objets-manuscrits, « attestant la persévérance de l'auteur pour mettre en forme d'une part le canevas du roman et d'autre part en ciseler les phrases : de nombreuses pages et de nombreux passages sont réécrits. » Il s'agit ici du travail, du difficile labeur de l'écriture, dont le manuscrit porte la trace unique. « Le premier manuscrit de premier jet et très raturé avec nombreux becquets, passages réécrits ou supprimés, est une esquisse qui est mise au net dans le second. (...) Cet ouvrage (...) a paru (...) en 1925, *imprimé peut-être d'après le présent manuscrit* » (je souligne). La valeur affective et historique se confond ici encore dans le pathos, qui culmine dans le « projet de dédicace à Pierre Drieu la Rochelle en seize lignes, balayée de rageuses biffures. » On notera la différence entre l'argumentaire de la BNF, destiné au grand public, et celui de Drouot, de connivence avec des connaisseurs éclairés (des chercheurs universitaires ?), possiblement *intéressés* par les dissensions entre Berl et Drieu ; du coup, susceptibles d'accorder un juste prix financier au regard d'une valeur symbolique, pour s'assurer la possession d'une dédicace biffée, restée manuscrite — donc, jamais éditée.

Le cas des manuscrits de Shakespeare est intéressant d'une autre manière, puisqu'il ne s'agit que de rares signatures (six à huit suivant les chercheurs), orthographiant le patronyme de manière toujours différente et apposées sur de banals documents juridiques. Ceci en regard des trente-sept à quarante pièces de théâtre et des poèmes du « canon shakespearien », au périmètre d'ailleurs mouvant et discuté, des œuvres *attribuées* à un même William Shakespeare. Le pathétique ici découle de l'extrême rareté des signes ; de la disproportion incongrue entre l'éminence universelle d'un écrivain et les traces écrites de sa propre main, qui émanent d'une marge anecdotique de la vie ordinaire. On a donc droit à un feuilleton à suspense : « ...quand il ne s'agissait pas de contrefaçons incontestables, comme dans l'affaire des faux Shakespeare en Irlande », auquel la technologie la plus pointue (2012) rajoute son grain de sel :

« ...un système d'imagerie numérique multispectrale pour améliorer les signatures dans une première étape vers leur authentification. »

### **Historicisation de l'objet-manuscrit**

La notion de manuscrit d'auteur doit nécessairement être historicisée. En Occident, vers les débuts du 16<sup>ème</sup> siècle et de la Renaissance, à l'aube de l'essor de l'imprimerie et de la production d'incunables, les copies imprimées de la Bible adoptent les copies manuscrites comme modèles. Ainsi des premières Bibles imprimées par Johannes Gutenberg entre 1455 et 1500, dont certaines n'ont pu être différenciées que très tardivement de copies manuscrites<sup>213</sup>. Le dispositif typographique des caractères mobiles de l'atelier mécanique de Gutenberg reproduit en tous points ceux des manuscrits, avec une présentation sur deux colonnes par page, des lettrines peintes et les caractères de la *textura*, ou écriture « gothique de forme ». Le style des enluminures suit scrupuleusement le même « livre de modèle » (*Musterbuch* en allemand) que celui des enlumineurs.

---

<sup>213</sup> La « Bible de Gutenberg », dite « Bible à 42 lignes » ou B42 (chaque page se divisant en deux colonnes de quarante-deux lignes chacune) est imprimée en cent quatre-vingts exemplaires environ en 1454-1455. Pour la confusion imprimé-manuscrit, voir par exemple David Sington, *L'Odyssée de l'écriture*, Arte, France-Allemagne, 2020, film 2/3 : *L'empreinte des civilisations*. À partir de 41 minutes, explications de Giles Mandelbrote, conservateur et archiviste de la Lambeth Palace Library (Bibliothèque de l'archevêché de Canterbury) sur la recherche consciente d'une homologie de forme et de qualité d'exécution entre manuscrits et impressions : « Jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on pensait qu'il [l'exemplaire de la Bible de Gutenberg conservé à Lambeth Palace Library] s'agissait d'un manuscrit. Il a été catalogué comme manuscrit. Je pense que Gutenberg aurait été ravi de notre erreur, car son but avec l'impression de ce livre était de produire, grâce à une nouvelle technique, une copie que les gens apprécieraient autant que les manuscrits qu'ils avaient l'habitude d'acheter et de lire. Il essayait donc de faire quelque chose de nouveau qui ressemblait à l'ancien. » <https://www.arte.tv/fr/videos/083905-002-A/l-odyssee-de-l-ecriture-2-3/>, consulté en novembre 2020. Ce commentaire passionnant fait mesurer la profondeur de la révolution historique, sur le plan des sensibilités culturelles et des conceptions de la notion d'œuvre, dont l'objet-manuscrit fut l'enjeu (au sein de la révolution technologique plus générale, en termes de rapidité de production notamment, de l'impression mécanique). L'objet-manuscrit auquel Gutenberg se réfère au milieu du 15<sup>ème</sup> siècle est la copie médiévale, dont la qualité s'évalue et se goûte selon des critères purement techniques et esthétiques, de manière, de facture et de façon artisanale (régularité des lettres, qualité et variété des polychromies, lettrines, enluminures, beauté du vélin, etc.) L'objet-manuscrit moderne, par contraste, fait basculer tout l'intérêt vers la subjectivité d'un individu scripteur, auteur d'une œuvre. La recherche désespérée de manuscrits shakespeariens témoigne parfaitement de cette bascule, sachant qu'une partie de l'œuvre de Shakespeare fut imprimée en 1623 à l'initiative d'acteurs de sa troupe (le fameux *First Folio*). Sauf visant d'éventuels inédits, la recherche des manuscrits de Shakespeare témoigne donc d'une symbolique totalement nouvelle et en l'occurrence, anachronique par rapport à l'époque de Shakespeare. Cette bascule explique sans doute la « négligence » des auteurs, Shakespeare et Molière pour ne citer que ces cas d'école, envers leurs propres manuscrits (ou envers les copies qu'ils dictaient oralement à des secrétaires). Cette négligence n'en est pas une, elle correspond à l'attitude culturelle d'alors.

Des annotations manuscrites sont portées sur certains exemplaires (corrections marginales, etc.) et parfois, les écritures en couleur rouge sont rubriquées<sup>214</sup>.

Les copies manuscrites qui sont la référence des premières impressions de la Bible n'avaient, elles, aucun caractère personnel, au sens de la signature unique d'un individu valorisé comme tel, malgré les indications contenues parfois dans le colophon, note finale portée sur la dernière page d'une copie. Le statut des documents primait en tous cas sur l'artisan copiste qui avait exécuté l'écrit. De ce contexte a émergé le manuscrit au sens moderne qui domine encore aujourd'hui, y compris le manuscrit musical, dont l'émergence comme objet culturel distinct rencontre et suppose la notion d'auteur autonome, situé et unique, d'une œuvre. D'autres formes écrites très élaborées, telles que les calligraphies islamiques et chinoises, introduisaient certes la notion d'école artisanale, voire de signature individuelle d'un maître, comparable à celle d'un peintre. En Occident, le manuscrit d'auteur ne s'est dégagé que peu à peu, supposant toute une conception de l'individu autonome mis en rapport avec la notion d'œuvre individuelle.

### **Manuscrit et corps : le *continuum* corps-manuscrit et la main-source. Le manuscrit comme « bio-graphie »**

À travers les manuscrits, le domaine de la « culture » semble extensif, ne se réduisant pas aux arts ni aux artistes. On l'a vu ci-dessus dans l'exposition de la BNF : « Feuillet et notes d'André Chénier, Napoléon Ier, Alfred Dreyfus, Guillaume Apollinaire ou Nathalie Sarraute y côtoient les mots d'anonymes, simples soldats, prisonniers, hommes et femmes ordinaires. » J'ajoute : hommes et femmes ordinaires, mais pris dans des situations extraordinaires. Suivant l'argumentaire de l'abstract, le manuscrit est marqué par une situation extrême, qui agit sur la psyché et se communique fortement à la forme du manuscrit. Le manuscrit est pris dans le *continuum* entre un corps, un événement vécu et l'action de la main. Le manuscrit est trace de la vie présente, intensifiée par des moments exceptionnels (la défaite de Waterloo pour Napoléon 1<sup>er</sup>, la mort foudroyante de ses camarades pour le Poilu, un accès de passion amoureuse,

---

<sup>214</sup> Écrites à la main postérieurement à la fin de l'impression. La rubrication en couleur rouge fait souvent l'objet d'une préparation à la mine de plomb. Sur certains exemplaires, l'impression a été réalisée en bichromie, couleur rouge pour les *incipit* et noire pour les corps de textes.

etc.) Un corps affecté produit une manuscrite, bouleversée elle aussi par rapport aux normes de maîtrise des moments « ordinaires » de la vie. La graphie, comme un sismographe, enregistre les tremblements vitaux, trahit les troubles, les porte à la connaissance de celui qui lira. La calligraphie est perturbée, endolorie, soudain négligée. La dédicace de Berl à Drieu La Rochelle est « rageusement biffée ». L'esthétique est ici à la fois objective et expressive. Sur le fond du Beau classique, imperturbable de la « belle écriture », comme on le dit aujourd'hui des lettres des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle (l'écriture semble toujours plus belle, plus ornée selon son ancienneté), elle peut être parcourue d'irrégularités, de traces folles, comme un discours oral décousu ou délirant est proféré d'une voix criarde, intempestive. Elle perd de sa *contenance*.

Dès lors, on peut se demander s'il ne s'agit pas de rechercher toujours, dans un manuscrit, la plus grande intensité de vie, un maximum de traces du présent de la vie, de l'évènement, de la singularité vibrante d'un « manu-scripteur ». Le manuscrit serait, par nature, « bio-graphie ». La nature pathétique du manuscrit, déjà soulignée, pousserait l'amateur à une recherche du sensationnalisme, de la révélation de secrets cachés. Il s'agirait de découvrir du significatif dans cette écriture des signes. L'écriture manuscrite contiendrait un « par-delà elle-même », une promesse dont le manuscrit est, bien davantage qu'une simple trace, la manifestation. Manifestation au sens « d'action de se révéler », ou encore « action de se rendre visible<sup>215</sup>. » Manifestation, manière, main : ces mots sont apparentés. Une « manifestation de la main » serait une des harmoniques du mot manuscrit. Se confirme ici le lien déjà noté entre un corps et une écriture. Lien manifeste et manifesté sur le manuscrit. D'ailleurs, pourquoi s'arrêter à la main ? Celle-ci n'est que la métonymie de toute la personne en train d'écrire. Elle est l'organe le plus proche d'une action gestuelle engageant tout le corps, avec des postures, des chaînes d'actions musculaires complexes et la suspension d'autres fonctions gestuelles. Cela « remonte » au cerveau ou à l'esprit, à l'âme, dans l'instant même de l'effectuation inspirée. Le matérialisme pur, face à l'objet-manuscrit, n'a rien de très solide ; le vocabulaire et l'horizon spiritualistes (au

---

<sup>215</sup> CNRTL, portail lexicographique, étymologie « manifestation » : <https://cnrtl.fr/etymologie/manifestation>. Les connotations théologiques de cette étymologie sont flagrantes.

sens très large) semblent admis, en effet, pour évoquer *ce dont* la main autrice du manuscrit est un vecteur d'exécution. La main-source est un conducteur, au sens électrique, d'impulsions originaires ramifiées, complexes, situées très en amont, remontant « ailleurs », « plus haut », puisant aux forces mystérieuses (inconscientes ?) d'une création.

Ce parcours de réflexions a permis d'explorer la nature de fétiches conférée au manuscrit. Fétiches au pluriel, tant cette fonction, indissociable, selon la célèbre théorie marxiste, de l'objet-marchandise, possède ici de dimensions superposées<sup>216</sup>. Peut-on dépasser ces constructions fétichistes, et dans quel but ?

## **I- 2B. POUR UN DÉPASSEMENT DE LA FÉTICHISATION DES MANUSCRITS : VERS DE NOUVEAUX MODES DE LECTURE**

Faire le point le plus précis possible sur ce qu'est l'objet-manuscrit en général, comme je l'ai tenté ci-dessus, m'a semblé un préalable nécessaire à l'étude des manuscrits musicaux de Julius Eastman. Ce que je peux indiquer d'emblée, c'est que mon intérêt pour les manuscrits d'Eastman ne se rabat pas sur les fonctions fétichistes décrites ci-dessus. Je voudrais au contraire que mon travail puisse prendre une distance critique avec le « pathétique » propre aux manuscrits pour valoriser d'autres dimensions, sous différents angles possibles. Je souhaite maintenant aborder ces autres angles, en m'aidant de démarches inscrites dans le cadre de trois disciplines : la paléontologie, la pratique artistique de la promenade, l'étude historique des archives. Il ne s'agit pas de se référer à ces disciplines dans leur généralité, mais à des démarches singulières dans chacune d'elles. À chaque fois, il s'est agi d'inventer de nouveaux *modes de lecture*. C'est là le trait commun le plus général, à la fois entre ces démarches et avec la recherche présente. Il me semble fructueux de prendre appui sur ces approches concrètes sans prétendre, certes, les plaquer telles quelles sur l'étude des manuscrits musicaux ; mais elles créent une méthodologie qui, selon moi, renouvelle grandement l'étude de leurs objets.

---

<sup>216</sup> Karl Marx, *Capital*, Livre I, chapitre 1, « *La marchandise et la monnaie* ». Editions de la Pléiade, Tome I, Paris, Gallimard, 1963. Traduction de l'Allemand par Louis Evrard *et al.*

## **I - 2B.a. L'OBJET-MANUSCRIT AU MIROIR D'UN MODE DE LECTURE**

### **PALÉONTOLOGIQUE :**

#### **LES « SPÉLÉOFACTS » DE LA GROTTÉ DE BRUNIQUEL**

Découverte en 1990<sup>217</sup>, la grotte de Bruniquel, dans le Tarn-et-Garonne, est l'occasion d'un événement scientifique qui dépasse largement la paléontologie. Il me paraît concerner toutes les disciplines confrontées à la nécessité d'inventer des modes de déchiffrages et de lectures visant l'appréhension d'objets jusque-là illisibles. La recherche à Bruniquel a expérimenté une dialectique réversible entre nouveaux moyens et nouveaux objets. Il a fallu progresser dans la lecture d'objets dont on doutait, au départ, qu'ils en fussent.

L'enjeu était de savoir si des concrétions calcaires accumulées sur le sol à plus de trois-cent-cinquante mètres de l'entrée d'une grotte étaient, ou non, des artefacts. Pour s'en assurer progressivement, les paléontologues durent conjoindre des pratiques, des compétences et disciplines jusque-là cloisonnées, cernant l'objet sous les angles les plus divers afin d'en déterminer la nature. Deux structures annulaires de quatre-cents tronçons de stalagmites finirent par être comprises comme étant une fabrication attribuable à l'homme de Néandertal, datée de —180 000 ans avant le présent, ancienneté à elle seule bouleversante pour les paléontologues. Cette structure faite de main d'homme n'a rien de sommaire. Sa construction suppose des connaissances éprouvées dans le choix et la mesure des matériaux, l'estimation des équilibres et des poids (pierres de calage insérées dans la structure), les manières de fracturer des stalagmites. Des structures spéciales de combustion (des os choisis pour leur combustion longue notamment) prouvent que l'éclairage du site avait été conçu en fonction du chantier. En bref, la mise en œuvre de conceptions formelles, du plan prémédité à la réalisation, nécessitent un savoir abstrait et un ensemble d'expériences pré-maîtrisées et excluent un travail hasardeux. Ce qui m'a frappé dans cette recherche est la nécessité de reconstituer des étapes de la

---

<sup>217</sup> On parle d'ailleurs d'« invention » d'une grotte, plutôt que de découverte. Ce terme, qui institue les sites dans le domaine juridique des droits de propriété des « inventeurs », me paraît receler des connotations intéressantes en regard des notions de création, de lecture, d'auteur, qui concernent directement le domaine des partitions musicales.



construction de l'objet. Le processus intégra par exemple de multiples essais comparatifs pour redécouvrir la technique d'éclairage du chantier. Au scepticisme des débuts — l'impossibilité de travailler à trois-cent-cinquante mètres de tout éclairage naturel était une hypothèse rationnelle — succéda la certitude, puis la preuve que certains os avaient été sélectionnés pour leurs performances en termes de durée de combustion et de puissance lumineuse. Il y avait donc l'application de techniques élaborées, que l'analyse chimique seule ne mettait pas en évidence.

Si l'on a pu finalement parler d'une « œuvre », c'est que cet agencement de formes préméditées relève de la sphère du symbolique et d'une conception non-utilitaire. Le sens qu'elle revêtait pour les hommes qui l'ont faite reste évidemment un mystère. Cette structure de « spéléofacts » (artefacts créés à partir des calcites, d'ailleurs esthétiquement spectaculaires, produits par la nature dans la grotte) enrichit les horizons ouverts très récemment sur les hommes de Néandertal, dont d'autres découvertes démontrent qu'ils concevaient des rituels symboliques liés aux morts. Un documentaire de juin 2019 diffusé sur Arte, présente les années de recherches, de doutes et de trouvailles des équipes de chercheurs<sup>218</sup>.

### **Analogies entre ce travail paléontologique et la lecture d'un manuscrit musical**

En dehors de sa beauté propre et aussi loin de la musique qu'il paraisse, cet exemple paléontologique me paraît pouvoir inspirer une démarche de lecture des manuscrits musicaux, comme celle que je voudrais tenter avec les œuvres de Julius Eastman. Ce rapprochement se décline en plusieurs points :

---

<sup>218</sup> Luc-Henri Fage, *Néandertal : le mystère de la grotte de Bruniquel*, Arte, 1<sup>ère</sup> diffusion le 15 juin 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=neVnoeF1fVU>

Voir aussi :

<https://www.nature.com/news/neanderthals-built-cave-structures-and-no-one-knows-why-1.19975>, consultés en août 2019. Voir Annexes, Bibliographie.

### **-Une lecture sans référents ni clés préalables**

On ne peut certes réduire la compréhension des artefacts de Bruniquel à une métaphore de la lecture d'un texte qui aurait commencé à s'effectuer dans une langue inconnue. Une langue, système cohérent de signes, possède un « chiffre ». Une fois connu, celui-ci ouvre à la traduction des textes. Avec Bruniquel, on a affaire à quelque chose d'autre qu'à un texte écrit, à autre chose aussi qu'aux dessins des grottes Chauvet et Lascaux. D'où mon intuition d'un rapprochement possible avec l'étude des signes d'un manuscrit musical, lorsque celui-ci, comme dans le cas d'Eastman, échappe en partie aux conventions préétablies. Les objets à étudier relèveraient dans les deux cas d'un domaine hybride, situé « quelque part » entre domaine symbolique, figures abstraites et signes. Il est donc nécessaire d'étudier d'abord *ce qui a été fait* et la manière *dont cela a été fait*, sans préjuger de la finalité, du projet d'ensemble dans lequel ces « faires » se sont articulés. La finalité visée ne peut être le seul axe de compréhension, puisque ces objets obligent à sinuer dans des détours, des chemins de traverse, qu'il ne faut pas éviter ni négliger.

### **-Renoncement à la fluidité de la compréhension. Méthodologie progressive**

Considérons un ensemble quelconque de signes musicaux : par exemple, une ligne vocale dans une partition. La lecture traditionnelle d'un interprète consiste à se faire au plus vite « une idée » de ce qu'a *voulu* le compositeur, afin d'en restituer, au plus près de cette volonté, les formes sonores. L'éthique du « respect du texte » sert de cadre à cette pratique. Mais pour la lecture que je souhaite pratiquer, l'attention à tout l'environnement de cette ligne, habituellement négligé, est primordiale. J'aurai besoin de restituer la manière dont le papier a été agencé jusqu'à devenir le plan d'une page musicale ; d'être attentif à la disposition globale des axes verticaux et horizontaux ; de rapprocher les signes d'autres signes, pour voir s'ils appartiennent à une « famille » de signes, et s'ils concernent des paramètres qualitatifs ou quantitatifs nouveaux (nouveaux en ce sens que les signes conventionnels du solfège ne suffisent pas à les déterminer comme paramètres).

Par-delà l'extrême méticulosité d'un trajet de lecture non linéaire, il s'agit en fait de renoncer à une forme de compréhension, de restitution comme *telos*. Il faudra pouvoir différer, en rencontrant des objets nouveaux, le fait de les ramener à du déjà-connu. Il s'agira au contraire de trouver, d'inventer, d'admettre de nouvelles épaisseurs dans les objets, de les rattacher de manière nouvelle à un « terrain », à un « contexte ». Le contexte, ici, prend autant d'importance que le « texte ». Aussi est-il nécessaire de faire émerger un faisceau d'hypothèses quant à la fabrication concrète.

J'aurai alors une chance de voir émerger une conception singulière de ce que sont, sur ce manuscrit, le son, le temps musical, la structure, et le lien particulier instauré entre cette partition et ses interprètes. Ressortent ici tout l'intérêt des délais, des intermédiaires, on pourrait même dire des obstacles posés par Eastman entre le signe et sa compréhension, son exécution sonore. Il s'agit de reconnaître et de mettre en valeur, dans les signes employés par Eastman, la part de « lacunes », de « questions », d'« ouvertures » qui y demeurent. Ces caractéristiques ne sont pas seulement des « problèmes » à résoudre pragmatiquement. Je me donnerai comme objectif de rouvrir le procès des rapports complexes et multiples entre une pensée singulière, les signes inventés et la musique, pour dégager, dans la composition musicale, le lieu et l'action spécifique du manuscrit considéré. La méthodologie ne peut être que progressive. À l'exemple de la recherche à Bruniquel, il faudra :

- identifier les objets qui « posent problème » : que sont-ils ?
- les relever méticuleusement, pouvoir en décrire et arpenter la forme, la structure, les contextes.
- étudier leurs agencements
- recréer la cohérence de leur fabrication.

À chaque étape, il faut inventer les manières d'investiguer. Cette méthodologie suppose donc plusieurs étapes de décomposition analytique des objets, puis de recomposition, pour accéder à une forme de lecture. Il s'agira aussi de rendre compte de la *temporalité singulière* de l'écriture de ces signes. Déconstruire la chaîne trop simple menant de l'intention des signes à leur traduction en signes à

exécuter, qui écrase (qui « *squeeze* » comme dit l'expression courante de français !) le temps de l'écriture, du traçage, de la mise en œuvre des signes sur les pages.

### **-Renoncement à la phylogenèse de l'œuvre, vue comme chantier archéologique**

Je voudrais aussi distinguer la démarche paléontologique qui s'illustre à Bruniquel d'une conception du manuscrit comme terrain d'investigations archéologiques. Il me semble que la démarche archéologique est surtout orientée vers la *reconstitution* de l'objet original détruit, altéré par le temps. Cela reviendrait, envers un manuscrit, à y traquer les étapes successives de l'écriture, pour décrire la phylogenèse d'une œuvre. Les manuscrits d'Eastman, il est vrai, ne présentent pas un corpus adapté à cette démarche phylogénétique. En effet, je me suis rendu rapidement compte que, *malgré les apparences*, il s'agit de mises au propre extrêmement soigneuses et préméditées. Le différentiel entre cette mise au propre et une apparence parfois presque chaotique, est d'ailleurs une des premières saveurs que j'ai goûté devant les manuscrits d'Eastman. D'une part, leur aspect visuel peut laisser croire que leur mise en forme est incomplète, en devenir, témoigne d'un *work in progress* ; que leur interprétation consiste donc à compléter ce qui est de l'ordre de la lacune. D'autre part, au sein d'un manuscrit, il est possible de repérer plusieurs traces de repentirs ou de modifications successives, qui peuvent accaparer l'attention.

L'archéologie cherche pour une part à combler les béances creusées par le temps dans un édifice ou un objet. C'est un effort de re-conception, qui lutte contre les dégradations subies par le vestige. Le but est la compréhension, large et précise à la fois, de ce qui fut. Ma démarche envers ces manuscrits, quelle que soit sa minutie, ne répond pas à ce programme. Mon but n'est pas de restituer, de restaurer une soi-disant pensée d'Eastman, en reconstruisant son cheminement à partir de prémices nichées dans des vestiges. Je voudrais au contraire accueillir les éléments présents tels quels, les analyser comme ils se présentent, sans les projeter dans un devenir qui serait l'œuvre-objet restaurée, dégagée des scories accidentelles. Je souhaite donc, sur le plan méthodologique, déconstruire, en

travaillant le manuscrit, la hiérarchie supposée entre l'essentiel et l'accidentel. Je pourrais résumer cela en une formule : l'œuvre est tout le manuscrit, rien que le manuscrit.

Mon but est certes de ne pas me limiter à des approches successives et éparpillées d'objets singuliers, mais de produire des allers-retours réflexifs entre les manuscrits d'Eastman et ce que sont les spécificités de la notation de la musique de manière générale. Il s'agit bien sûr de *la* musique *d'un* compositeur, mais également d'une ouverture aux problématiques beaucoup plus vastes de la notation musicale.

### **Pour une lecture *anti-pragmatique* des manuscrits**

Qu'est-ce que la lecture pragmatique d'un manuscrit ? Une lecture utilitariste, qui réduit l'acte de lire à la nécessité de *comprendre* pour *faire*. Le pragmatisme est la théorie dominante, ou plutôt le cadre habituel du musicien-interprète. Pour le dire de manière un peu caustique, l'interprète n'imagine pas d'autre type de lecture et il tire sa fierté de déchiffreur de ce rapport purement pragmatique à ce qu'il lit. Cela ne l'avantage-t-il pas sur tout ce qui, dans la partition, échappe à son interprétation, qui est *ipso facto* discrédité comme appartenant au domaine de l'obscurité, de la confusion, de l'intellectualisme abstrait ?

Une lecture pragmatique est, en ce sens, une lecture anti-intellectuelle, sereinement réductrice. La lecture pragmatique d'un manuscrit équivaut, selon moi, à se limiter, dans une forêt inexplorée, à tracer un chemin pour pouvoir circuler d'un point à un autre. Si je file cette métaphore entre territoire et partition, il s'agirait d'arpenter un territoire à seule fin d'en dresser la cartographie schématique. Avec la difficulté supplémentaire qu'une partition relève déjà, plutôt que des formes d'un terrain, du domaine de la cartographie ! La lecture pragmatique serait donc une cartographie au second degré, une cartographie de cartographie.

Cela n'est pas si illogique. Supposons une carte du XVe siècle, remplie d'erreurs et de lacunes par rapport aux cartes formalisées par des satellites aujourd'hui. Décidera-t-on de corriger la carte médiévale en riant de ses erreurs ? Ou tentera-

t-on de comprendre sa cohérence interne, sa logique propre (qui ne se réduit pas à une logique déductive), sa conception de l'espace, du temps, des formes, des matières ? D'ailleurs, cette carte ne peut qu'être une œuvre, c'est-à-dire l'expression d'une pensée déployée en amont et en aval, qui ne concerne rien moins qu'une vision du monde, sa construction, entraînant des acceptions de la distance, des traductions mathématiques de nombreux paramètres, des notations possibles de l'espace, enfin des possibilités et impossibilités ouvertes par la carte. Il y a, éminemment, une pensée à l'œuvre dans cette carte ancienne. Rechercher les subjectivités internes, cachées ou discrètes d'un document répondant en partie aux données d'une mise en forme objective, me semble un travail comparable à ce que je voudrais tenter vis-à-vis d'Eastman.

### **De l'extrême détail mis au premier plan**

Le pragmatisme nous lègue un réalisme. Ce que je veux faire, par contraste, est une folie, au sens où l'extrême détail est mis au premier plan. Il est analysé, surtout, *pour lui-même*. Je voudrais presque opérer un renversement de hiérarchie : le détail le plus extrême serait « x » fois grossi et analysé, alors que le général serait relégué aux arrière-plans. Cela ressemble au travail d'un biologiste, quand l'infiniment petit devient infiniment *déterminant* dans une situation générale (les particules d'un virus qui, *en bout de course*, affectent tout un organisme par exemple). Mais dans l'analyse musicale traditionnelle, l'aller-retour entre synthèse et analyse est permanent. L'unité la plus petite sert *toujours* à la synthèse (démarche circulaire dont Witold Gombrowicz s'amuse dans *Ferdydurke* !) Je voudrais que mon renversement ne soit pas récupéré dans une synthèse plus vaste, mieux, que cela ne *serve* pas la synthèse, se dissocie de toute synthèse. Je dois donc chausser des bottes de plomb ! Tant pis pour l'esthétique des vues d'ensemble. La synthèse s'opérerait non sur le plan des conclusions de l'analyse musicale, mais vers une réflexion sur la notation musicale.

L'artefact de Bruniquel aurait pu passer totalement inaperçu, confondu avec les concrétions calcaires de la grotte. Il ne s'est pas agi pour les chercheurs d'une collecte archéo-*logique*, reconstitution ou remise en ordre d'objets déjà connus. Il

me semble que la transdisciplinarité, notamment, a permis d'inventer une post-paléontologie, tournée vers des objets inconnus qui exigent, pour être simplement aperçus, de tout nouveaux moyens et cadres conceptuels. Comment lire une forme vis-à-vis de laquelle on ne possède pas *a priori* de clés de lecture ? Le paradoxe, encore une fois, étant que les partitions d'Eastman répondent en partie à des clés de lecture déjà existantes. Il s'agit donc de frayer une nouvelle *épaisseur de lecture* tournée vers l'inconnu, au sein même d'une lecture comportant et sollicitant du déjà-connu. Ne pas se contenter de faire effectuer un simple détour au pragmatisme, ce qui consisterait à ramener une fois encore l'inconnu au connu. Comme devant l'artefact néandertalien, il faut découvrir les méthodes d'investigation et l'objet parallèlement, les unes par l'autre mutuellement, dans un aller-retour permanent.

Il ne s'agit pas d'une ambition intellectuelle abstraite pour moi. Étant un compositeur qui rencontre un autre compositeur qui m'a toujours adressé des questions spécifiques à travers ses manuscrits, c'est, je crois, en compositeur que je peux élaborer les réponses qu'exigent ces œuvres en manuscrits. Je suis également un interprète d'Eastman. Je ne veux pas négliger, sans m'y limiter, cet aspect de ma recherche : la nécessité d'interpréter Eastman, qui m'avait servi de fil conducteur de mon mémoire de maîtrise.

Je poursuivrai maintenant le rapprochement méthodologique entre mon travail sur les manuscrits d'Eastman et des pratiques intellectuelles et artistiques autres que la musicologie.

## I - 2B.b. L'ART DE LA PROMENADE, MODE DE LECTURE D'UN ESPACE

La promenade s'affirme en tant que pratique artistique autonome depuis quelques décennies<sup>219</sup>. Je m'appuierai ici sur la pratique et la théorisation de l'artiste-promeneur Hendrik Sturm<sup>220</sup> dont le travail, pour le dire de manière schématique, me semble supposer l'invention de nouveaux modes de lectures de son objet, à savoir un espace donné. Comme dans l'exemple des « spéléofacts » de Bruniquel, le mode de lecture et son objet inter-dépendent au sein d'un processus dialectique. L'objet, qui peut sembler au départ très simple, inexistant ou informe<sup>221</sup>, se construit au fur et à mesure que les manières de l'envisager se déploient. De plus, la définition progressive de l'objet n'est pas seulement le résultat de déductions abstraites, mais surtout d'expériences pratiques qui lui donnent consistance et forme. Ainsi des espaces dans lesquels Hendrik Sturm

---

<sup>219</sup> Voir par exemple, sur le plan des transmissions institutionnelles actuelles, les formations dispensées à Marseille par la FAI-AR, Formation Supérieure d'Art en Espace Public, auxquelles participe entre autres l'artiste promeneur Nicolas Mémain. <https://www.faiar.org/introduction-creation-artistique-lespace-public/> consulté le 02/11/2020. La définition de l'art de la promenade, souvent revendiqué comme transversal et pluridisciplinaire, le situe au croisement des pratiques artistiques de la marche (on peut parler d'artiste marcheur), des arts de la rue ou des arts urbains, des arts plastiques, de l'écriture, parfois aussi de la création musicale et sonore. La diversité intrinsèque à la discipline est parfois traduite avec un humour de bon aloi, comme dans cet autoportrait de Nicolas Mémain sur le site du Bureau des Guides, association d'artistes promeneurs et marcheurs sur le territoire de la région Sud : « artiste marcheur, street jockey provençopolitain, urbaniste grands pieds, urbaniste grand prix d'urbanisme de l'académie d'architecture, urbaniste gonzo, éminence grise de l'agence nationale de psychanalyse urbaine marseillologue buccorhodanéologue, guide tous terrains spécialisé dans l'attention pour les situations construites, cartographe et montreur d'ours en béton. » <https://www.gr2013.fr/nicolas-memain/>, consulté le 02/11/2020.

Je précise qu'Hendrik Sturm, pour sa part, travaille essentiellement à des promenades pédestres. L'échelle et la temporalité de la marche à pied structurent donc ses propositions. Ces dernières sont scandées par des « haltes » plus ou moins préméditées, où Hendrik Sturm parle mais aussi questionne, attirant l'attention des co-promeneurs sur tel élément visible ou non, narrant tel fait en lien avec le passé, etc. Cependant, la posture de « guide » n'est qu'une base formelle, permettant aux accidents de surgir au premier plan dans le présent de la promenade. Les « accidents » sont donc les lignes de fuite, les perspectives d'une structure fondamentalement ouverte aux altérités, dessinant une dramaturgie renouvelée et une éthique de « non-envahissement », pour le moins, des territoires traversés. Habituellement, les protocoles de ces promenades ne supposent pas l'intervention obligée de technologies ou d'autres arts. La promenade comporte ici, peut-on dire, une finalité immanente.

<sup>220</sup> Voir ci-dessous, Annexes, Bibliographie, p. 759. J'ai personnellement travaillé plusieurs fois avec Hendrik Sturm, voir ci-dessous p. 220, Références.

<sup>221</sup> On se souvient que les découvreurs de la grotte de Bruniquel ont longtemps douté de leur postulat préalable, du point de savoir si les amas calcaires visibles au sol étaient ou non des artefacts humains. Dans le cas de l'art de la promenade, l'espace géographié ou un terrain donné existent certes comme préalables, mais l'« objet » qui se construit lors des promenades n'est pas réductible à ceux-ci.



dessine, peut-on dire, des promenades. Au fur et à mesure, les représentations objectives et codifiées d'une carte géographique (référence qu'Hendrik Sturm utilise souvent au préalable mais non systématiquement) se transforment en un « terrain », un « territoire<sup>222</sup> » indissociables de la dynamique et du présent des promenades. En prenant attention à la différence de nature entre l'espace cartographié et celui arpenté<sup>223</sup> concrètement, on découvre un écart irréductible. Le creusement de cet écart par la promenade me semble riche de possibles rapprochements avec les phases de l'interprétation musicale d'une partition. Du fait de la nature temporelle et unique de chaque expérience et de son lien avec un référent écrit hautement codifié, on peut affirmer qu'une promenade artistique est *a minima* l'interprétation d'un espace donné.

Elle est donc un mode de lecture<sup>224</sup> qui suppose, comme l'interprétation musicale d'une partition, plusieurs phases complémentaires. On peut schématiquement en distinguer deux, irréductibles mais auxiliaires. La première phase consiste souvent en la lecture de cartes, qui dispensent des représentations hautement codifiées, auxquelles une documentation variée peut s'adjoindre ; la seconde phase est celle des réalisations *in situ*, les promenades proprement dites. On présume que les méthodologies varient beaucoup d'un artiste-promeneur à l'autre<sup>225</sup>. Mais l'articulation, la récursivité entre les

---

<sup>222</sup> Il n'existe pas, je crois, de mot précis dont la définition correspondrait à cet objet. Ainsi : paysage, terrain, territoire, réseau ou, plus dynamiquement : frayage, chemin, arpentage, performance... ne me semblent pas rendre compte de manière synthétique de l'objet-forme créé par l'artiste promeneur et partagé lors des promenades publiques.

<sup>223</sup> On pourrait parler d'« espace *promené* », en adjectivant le participe.

<sup>224</sup> On trouvera peut-être réducteur de parler ici de mode de lecture, plutôt que de mode d'écriture d'un espace et dans un espace. Il me semble que si la promenade trace en effet une écriture se superposant aux palimpsestes lisibles dans un espace, elle relève aussi du déchiffrement pluriel et partagé d'un ensemble maintenu ouvert d'éléments. Les associations flottantes, les accidents, la configuration toujours différente d'une promenade l'autre, formeraient une écriture en partie improvisée, supportée par le cheminement dans l'espace. Il est donc vain, peut-être, de séparer ici lecture et écriture. La promenade se dessine à la frontière mouvante entre ces deux catégories. Du point de vue de ma recherche, c'est une méthodologie de la lecture qui retient mon attention.

<sup>225</sup> Je tire cette remarque de mon expérience personnelle avec différents artistes promeneurs. J'ai travaillé plusieurs fois avec Hendrik Sturm (voir ci-dessous : Références p. 220 ainsi qu'Annexes, Bibliographie p. 759) et j'ai également participé à des expériences avec l'artiste Mathias Poisson, pour lequel le rapport aux cartographies me semble très différent. Mathias Poisson réalise lui-même des dessins-relevés lors de ses promenades préparatoires. Ces dessins sont des œuvres en soi, mais servent aussi de « partitions » aux itinéraires des promenades en cours d'élaboration. Il semble qu'en ce cas, la lecture de cartes, comme celles établies à la demande par l'Institut Géographique National (voir ici le portail : <https://www.ign.fr/>), n'est pas un préalable incontournable. L'expérience directe, traduite dans des dessins réalisés *in situ*, est privilégiée.

données d'une notation objectivante et une subjectivité interprétative structurent cette pratique artistique. Il faut y ajouter la dimension temporelle. La temporalité, si l'on schématise le processus d'élaboration, est d'abord projetée via un écrit, la carte donnant des éléments de distance, de dénivellements etc. qui peuvent par exemple se traduire en rapports de durées de déplacements d'un point A à un point B. Ensuite, la temporalité est indissociable de l'expérience des parcours dans l'espace. Là encore, le rapport entre « temps virtuel » (anticipation temporelle via une codification écrite) et « temps réel » de l'interprétation, comporte une forte analogie avec l'expérience du musicien lisant, travaillant et jouant une partition.

### **Trois formes de conceptualisations de l'espace**

Hendrik Sturm distingue trois types de conceptualisations d'un espace : le transect, l'entrelacs, la rotation<sup>226</sup>. L'intérêt de ces concepts est qu'ils contiennent une dialectique entre une conception *de* l'espace et un mouvement concret *dans* l'espace. Représentations et parcours sont articulés, se tiennent ensemble. Ces concepts sont donc des outils destinés aussi bien à la conception qu'à la mise en œuvre.

Le transect s'apparente à une coupe réalisée dans un espace, comparable métaphoriquement aux traits de coupes opérés par les géologues en vue de représenter les compositions et formes d'un terrain. Le transect est décrit comme « un outil d'analyse du terrain et de médiation entre les disciplines et les acteurs [d'un terrain donné] », un « outil de représentations d'un territoire en transformation » qu'utilisent « une équipe de chercheurs, architectes, paysagistes, écologues, sociologues, vidéastes<sup>227</sup>. »

---

<sup>226</sup> Voir Hendrik Sturm, *La cospatialité, La superposition des territoires révélée par la marche* (in) *Poétiques. Charme de la marche et chemins du monde*, p. 56-72, Colloque « Génie de la marche », MEP Cerisy. Voir aussi Annexes, Bibliographie, p. 759.

<sup>227</sup> Par Françoise Acquier dans *Le transect, outil d'analyse du terrain et de médiation entre les disciplines et les acteurs*, publié le 28/04/2015 : <https://lcv.hypotheses.org/9620>, consulté le 1er novembre 2020.

Hendrik Sturm, pour et lors de ses promenades, s'il choisit le transect comme outil, opère donc ce qu'il nomme des « coupes » dans un territoire. Il cherche et analyse le plus grand nombre possible de données rencontrées. Il mène des relevés visuels (photographies, ou moulages artisanaux d'inscriptions en voie d'effacement par exemple), mais aussi purement perceptifs (sonores, olfactifs) et les fixe au moyen de notes rédigées juste après la promenade. Comme dit plus haut, la confrontation est incessante entre les sources documentaires (historiques, géographiques, etc.) et le présent de la recherche vécue *in situ*. La technique du transect, entre autres avantages, a celui d'un certain arbitraire : elle ne prédétermine pas l'espace d'une promenade en fonction d'éléments de mesure extérieurs ou performatifs. Peu importe la taille du transect. Dans certains cas radicaux, il peut n'être que de quelques mètres. Le « but » éventuel de la promenade (tel site, tel monument) n'est alors qu'un prétexte, non un *telos* imposant sa directionnalité à l'expérience.

Par différence avec la coupe transversale du transect qui s'apparente à une droite, l'entrelacs se définit par une forme d'exploration faite d'allers-venues en boucles, avec des repassages et des croisements successifs d'itinéraires. Enfin, la rotation suppose une exploration panoramique tournant à partir d'un point fixe, par exemple une vision opérée à 360 degrés.

### **Une source d'inspiration méthodologique**

Comme on le voit, ces outils sont des modes précis d'orientation et d'exploration dynamique, qui me semblent pouvoir servir de sources d'inspiration pour aborder en particulier les manuscrits musicaux d'Eastman. Non seulement ils renforcent l'idée d'une lecture anti-pragmatique en proposant des abords divers, rompent avec une lecture ordonnée par le *telos* de la compréhension-traduction d'une partition-mode d'emploi, mais ils forgent des protocoles de lecture qui permettent d'envisager autrement que de manière réaliste l'espace-temps de la partition. Il ne s'agit pas seulement pour moi de filer les métaphores poétiquement entre carte et partition, puis entre promenade et exécution musicale. Je souhaite adopter certains de ces protocoles pour renforcer une méthodologie qui se cherche encore. Créer un itinéraire d'exploration consciente

d'un manuscrit à l'aide d'outils tels que le transect, l'entrelacs et la rotation, me semble rejoindre adéquatement la volonté d'une lecture non prédéterminée de manière unidimensionnelle. Je tenterai une mise en pratique de ces modes d'approche, sans les systématiser<sup>228</sup>. La conceptualisation du rapport entre notation, temps et interprétation singulière trouvera ici, je pense, des points d'appui fertiles.

**Références (voir aussi Bibliographie, p. 759) : collaborations Hendrik Sturm-Jean-Christophe Marti :**

*Les Arpenteurs*, spectacle créé au théâtre de l'Aquarium, Paris, 2011-2012.

Descriptif d'une promenade dans le Bois de Vincennes à l'occasion de ce spectacle : voir Hendrik Sturm, *La cospatialité, La superposition des territoires révélée par la marche*, op. cit. Ibid. pages 62-71.

2020-2021 (en cours) : *Palimpsestes*, avec l'ensemble C Barré, Marseille. Projet de promenades musicales autour de la ligne du Télégraphe Chappe d'Avignon à Toulon.

Je voudrais maintenant évoquer succinctement les démarches de deux auteurs, qui renforcent l'inspiration méthodologique que je viens de dégager. Il s'agit d'abord du travail de l'historienne Arlette Farge sur les archives de police du XVIII<sup>e</sup> siècle, ensuite d'un travail littéraire de l'écrivain Thomas Clerc sur le Xe arrondissement de Paris. Ces deux approches, quoique hétérogènes, ont de forts points communs avec celles que j'ai décrites ci-dessus, et me semblent être des sources encourageantes pour l'étude des manuscrits d'Eastman.

---

<sup>228</sup> Voir ci-dessous, Partie II, IIB, notamment p. 287-292 et p. 310-317.

Ce n'est pas ici le lieu de résumer le parcours et l'œuvre considérable de l'historienne spécialiste du XVIII<sup>e</sup> siècle Arlette Farge. Très schématiquement, je rappellerai que le travail d'Arlette Farge s'inscrit dans le courant de l'histoire des mentalités<sup>229</sup> et que son terrain d'étude privilégié est le Paris populaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, étudié à partir d'archives manuscrites de police et de justice<sup>230</sup>. Ce n'est pas le contenu de ses objets d'étude que je retiendrai ici, mais son « attitude » envers le matériau brut des archives. Je voudrais résumer cette attitude en quelques points, qui sont pour moi les axes d'une inspiration méthodologique face à des manuscrits musicaux, recoupant d'ailleurs en partie ceux relevés ci-dessus.

### **L'élaboration d'une lecture sensible**

La quantité considérable d'archives manuscrites émanant des institutions policières et judiciaires parisiennes du XVIII<sup>e</sup> siècle, liasses de matériaux bruts, pourrait amener l'historienne à s'aider de pré-classements comme bases de lectures systématiques. Un classement chronologique ou géographique, une recherche thématique pourraient pré-ordonner le matériau. Il me semble que le travail d'Arlette Farge, quoique n'ignorant rien de la précision contextuelle envers les sources, trace un chemin tout autre. Le déchiffrement, tout d'abord, est une confrontation directe à la matière sensible des écritures et des graphies, dont l'historienne non seulement rend compte, mais érige en une base méthodologique. Les notations prises littéralement sur le vif des événements, notations hâtives ou phonétiques, au lieu d'être considérées comme suscitant des difficultés techniques qui doivent être dépassées, sont envisagées comme

---

<sup>229</sup> Arlette Farge a été l'élève de l'historien Robert Mandrou, lui-même disciple de Lucien Febvre. Cette filiation intellectuelle s'inscrit dans un courant dénommé « histoire des mentalités », attaché aux objets relevant du domaine culturel et des sensibilités (modes de pensée, croyances, sentiments, etc.).

<sup>230</sup> Pour une description du parcours d'Arlette Farge, voir par exemple : *Quel bruit ferons-nous ? Entretiens avec Jean-Christophe Marti*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

faisant partie du faisceau de significations. L'historienne se rend ainsi disponible au pouvoir esthétique des manuscrits<sup>231</sup>, à ce qui se voit, se devine, s'entend pourrait-on dire, ne peut se rabattre sur le sens des mots. Il s'agit d'être à l'écoute des *vies* qui s'expriment là, soit directement en cas d'écrits autobiographiques, soit par l'intermédiaire des transcriptions des greffiers et des rapports de commissaires. Le lien de l'historienne aux corps puissamment expressifs tels qu'ils « sourdent » de ces manuscrits, se rattache selon moi à la matérialité « bio-graphique » que j'ai définie ci-dessus. Le *continuum* entre corps et écrits reflète aussi la continuité entre l'expressivité du corps et la pensée<sup>232</sup>. Le monde populaire, dans son rapport complexe au verbe et à l'expression, est alors respecté, écouté<sup>233</sup>. Dans ce mode déchiffrement, le refus de séparer de manière binaire la forme du fond est un enjeu fondamental.

Cependant, l'historienne ne subsume pas la signification des documents sous la seule approche sensible. Des objets d'études se dégagent de sa lecture qui progresse par traversées dans les strates du matériau. Il peut s'agir soit de coupes, à la manière du transect défini ci-dessus, soit du risque pris d'un parcours en entrelacs. La liberté d'aller-venir dans les documents fait apparaître lentement un cadre de réflexions. Il me semble que travail d'Arlette Farge convie le lecteur à partager ces parcours fluides dans les archives, dont la surface sensible, notamment la subjectivité des « voix » qui s'y découvrent, ne se trouvent jamais limitées dans des catégories toutes faites. La méthodologie se propose au fur et à mesure, comme un cadre dans lequel les objets prennent sens. Ce ne sera jamais une synthèse statistique ou une spéculation sur le droit,

---

<sup>231</sup> Dans son livre *Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, Arlette Farge développe ce qui ressort de la perception sensible et affective dans son rapport aux manuscrits. Loin de faire obstacle au supposé « fond », à la signification des documents, cette approche est une orientation majeure de sa recherche.

<sup>232</sup> *Continuum* ici ne suppose pas une parfaite fluidité. Au contraire, c'est à travers des médiations hérissées de difficultés et d'empêchements dans les expressions verbales populaires confrontées aux pouvoirs qu'apparaissent, dans leur épaisseur, les vies singulières.

<sup>233</sup> Dès l'un de ses premiers ouvrages cosignés avec Michel Foucault, *Le Désordre des familles, lettres de cachet des archives de la Bastille*, Paris, Gallimard, 1982, Arlette Farge souligne que les corps « pris » dans le flux de ces notations se trouvent confrontés à des situations dramatiques de survie, au moment où les conflits sont pris en charge par la police et la justice qui prétendent les réguler et les réprimer. Le choix est fait par Michel Foucault et Arlette Farge de ne jamais « refroidir » ces instants, non pour renchérir sur le pathos mais pour les révéler comme mode d'accès au monde populaire. C'est ainsi que les stratégies actives des personnes concernées peuvent être étudiées, de même que le rapport des pouvoirs face aux incidents et accidents de la vie urbaine du XVIII<sup>e</sup> siècle.

non plus qu'une esthétisation des archives, valorisées seulement pour leurs beautés propres.

Ce qui me semble devoir être retenu ici, c'est d'une part une extrême attention au manuscrit comme « lieu » où la séparation binaire entre forme et fond est remise en cause ; d'autre part, une méthodologie prenant appui sur des traversées de lectures menées sans prédéterminations surplombantes. On voit aussi le lien entre cette approche et celle de la promenade artistique que j'ai abordée ci-dessus.

### **La place d'une attention aux voix, au domaine sonore et à l'oralité au sein des documents écrits**

Si Arlette Farge a élaboré cette écoute des subjectivités, c'est que les notations rencontrées dans les archives renvoient à des dimensions qui échappent en partie au monde conventionnel de l'écriture. C'est là un point particulier à mettre en rapport avec une lecture de manuscrits musicaux. Les graphies étudiées par Arlette Farge, dont beaucoup relèvent d'écritures « phonétiques », marquées par les rythmes d'une langue orale recueillie à la hâte par les greffiers ou les « mouches » (ces personnes chargées de recueillir au vol les paroles entendues dans les rues et les places de Paris) forment un texte assez proche d'une sorte de partition, puisque renvoyant à un monde sonore, concret bien qu'inaccessible aujourd'hui<sup>234</sup>. C'est pourquoi Arlette Farge convoque souvent une « écoute » des manuscrits, aussi importante pour elle que le « voir », comme elle l'affirme dans l'*Introduction* de son passionnant *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle* : « Il existe peu d'historiographie sur l'histoire des voix ; il est vrai que les historiens ne se sont pas vraiment intéressés aux paroles prononcées ni à l'oralité, tant la tâche est difficile. La scène de l'histoire est plutôt celle scientifique des sociétés de l'écriture ; pourtant, il est impossible d'imaginer le monde écrivant sans l'oralité, surtout si l'on a pour socle l'histoire des

---

<sup>234</sup> Un des livres les plus importants d'Arlette Farge est son *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009 (voir citations ci-dessus), dans lequel son objet d'étude — les voix du passé — est considéré comme une sorte d'utopie à rejoindre : ces voix sont inaccessibles à jamais, pourtant, leurs multiples notations, « directes » ou indirectes, saisies sur le vif, descriptives, évocatrices, etc. sont des accès vers une forme d'« écoute ».

évènements survenus au peuple<sup>235</sup>. » Arlette Farge privilégie les archives comme sources d'accès aux oralités : « Parler, dire, sont actes de nécessité, font et défont les vies, et lorsque l'historien cherche à aller au plus loin dans l'analyse des comportements, des opinions et des attitudes publiques, il achoppe non sur l'absence des voix, mais sur l'absence de leurs tonalités (...) Alors m'est venu le désir irraisonné et passionné de chercher ces voix au-delà de leurs descriptions, de les entendre, d'aller à nouveau au plus près des archives de police (où sont consignées les paroles), de retrouver les multiples vitalités et défaites d'un monde fabriqué de gestes, d'attitudes, de vocabulaire et de voix, d'émotions pensées et d'opinions sociales et politiques les plus diverses, dont certaines ont de déchirants accents. Écouter la voix des plus démunis défie la logique, mais pourquoi ces chants, mélodies ou cris ne pourraient-ils être esquissés à partir des milliers d'archives existantes ? Bien entendu, jamais l'absence de sons ne sera comblée ; les voix, je le sais, se sont à jamais tues. Mais elles se sont exprimées, font trace et laissent des indices<sup>236</sup>. »

Le lien troublant entre archives et partitions ne peut sans doute pas se théoriser jusqu'au bout. On ne peut défendre l'équivalence de ces deux formes écrites. Restent ces notations du domaine sonore que comportent les archives, la sorte de ligne de fuite vers le son qui s'ouvrent en elles. Il faut distinguer entre les écritures phonétiques, les documents bruts et les retranscriptions, copies, etc. élaborés par des lettrés (indicateurs, greffiers de justice, commissaires) confrontés au peuple où l'analphabétisme domine encore largement.

### **Le refus d'une orientation téléologique**

Ces modes de lectures refusent l'ordonnance à un *telos*, ce qui vaut aussi bien vis-à-vis des matériaux qu'envers la période historique. Arlette Farge n'interprète pas ces documents avec une vision déterministe selon laquelle, par exemple, les émeutes populaires des années 1760-70 « annonceraient » la Révolution de 1789. Elle défend au contraire une méthodologie historique où la singularité de faits-divers, de paroles ou d'écrits souvent anonymes, recueillis au fil

---

<sup>235</sup> Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009, p. 10.

<sup>236</sup> Arlette Farge, *op. cit.*, *ibid.* p. 14-15.



d'événements du quotidien, permet d'articuler d'autres savoirs que ceux émanant des traités diplomatiques, de l'histoire économique et politique prérévolutionnaire, des cénacles philosophiques, etc. En cela, c'est une autre histoire du XVIIIe siècle qui s'élabore<sup>237</sup>.

### **Dialectique entre généralités et singularités**

Il ne s'agit pas pourtant se laisser fasciner par la singularité pour elle-même, mais bien d'articuler de nouvelles manières de connaître, d'appréhender, d'accueillir des séquences signifiantes. Arlette Farge suit donc une méthodologie plurielle, dialectique. Il ne s'agit pour elle, ni d'ériger la singularité comme fin en soi, ni de l'écraser sous les conceptualisations. La ductilité de l'écriture et des formes provient sans doute de cette dialectique.

## **I - 2B.d. THOMAS CLERC, LA LECTURE-ÉCRITURE D'UN TERRITOIRE**

Je tiens à mentionner brièvement une autre source d'inspiration importante pour moi : le travail de l'écrivain Thomas Clerc dans son livre *Paris, musée du XXIe siècle. Le dixième arrondissement*<sup>238</sup>. Dans le contexte de ma présente réflexion, je situe cette œuvre au croisement des pratiques de l'artiste promeneur Hendrik Sturm et de l'historienne Arlette Farge, telles que je les ai abordées ci-dessus. Il s'agit en effet de l'arpentage méthodique d'un territoire en même temps que d'une lecture-écriture de celui-ci, en tant qu'il consiste en des

---

<sup>237</sup> Je distinguerais cependant les travaux d'Arlette Farge de ceux d'une « contre-histoire » écrite du point de vue du « peuple » en tant que sujet historique, comme celle élaborée par Gérard Noiriel dans *Une Histoire populaire de la France*, Marseille, Agone, 2018. Il me semble qu'Arlette Farge, soucieuse d'altérités, qui a notamment beaucoup contribué à l'émergence de travaux sur l'histoire des femmes, ne suit pas une axiologie arrimée à un seul « sujet » historique. Les sujets, d'un livre ou d'un chapitre à l'autre, se dessinent chez elle, à partir d'un point de départ ou d'un corpus, de manière plurielle et ductile. Voir Annexes, Bibliographie, p. 759.

<sup>238</sup> Thomas Clerc, *Paris, musée du XXIe siècle. Le dixième arrondissement*, Paris, Gallimard, coll. L'Arbalète, 2007. Ce titre est une paraphrase de Walter Benjamin : *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages* [1924-1939], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

strates ou un amas d'archives<sup>239</sup>. *Paris, musée du XXI<sup>e</sup> siècle*, qui a pour épigraphe un aphorisme de Michel de Certeau : « Fleuves chiffrés de la rue », repose sur un arpentage exhaustif, par l'écrivain, des voies du 10<sup>ème</sup> arrondissement de Paris. Thomas Clerc a réalisé cet arpentage (terme qui semble ici plus juste que promenade) à pied, sur une durée longue<sup>240</sup>. Des textes d'ampleurs variables, dont la successivité par ordre alphabétique évoque les articles d'un dictionnaire, « représentent » chacun des sites. Cependant de récurrentes formes brèves, indexées à la fin du volume sous le nom de « Bornes » (*ibid.* p. 239-242), s'égrènent dans le déroulement linéaire du livre. Le feuilletage entre, d'une part, l'objectivité d'un territoire cartographié, espace en partie délimité par l'arbitraire des découpages cadastraux et les toponymies, d'autre part un protocole systématique, enfin une écriture ancrée dans le présent de la marche, constitue un riche dispositif de rapport à l'espace et au temps. Cette phénoménologie-sémiologie fait interagir un cadre systématique et une écriture rhapsodique, interaction produisant le *compte-rendu* d'expériences concrètes sur le terrain. La ville est à la fois lue comme un ensemble d'archives à déchiffrer (signes, textes, discours), éprouvée et perçue (traversée concrètement) pour être enfin interprétée<sup>241</sup>. Thomas Clerc a repris dans son livre *Intérieur*<sup>242</sup> un protocole comparable de description méticuleuse, cette fois limité à son appartement. Dans ces deux livres, la contrainte objective et la liberté personnelle sont tenues ensemble pour constituer l'objet. La dialectique entre le déchiffrement d'un « texte » aux strates codifiées et son interprétation, me paraît

---

<sup>239</sup> La quatrième de couverture indique : « Le 10<sup>e</sup> arrondissement compte 155 rues, places, quais, squares, cités, avenues, jardins, boulevards, impasses et passages que j'ai décidé d'arpenter méthodiquement (...) La muséification de Paris n'est pas étrangère à mon propos, mais l'œil en marche découvre tant de pièces insoupçonnées que la ville, par le jeu d'une exposition, rescintille. » Les termes intéressants de « pièces », pour désigner les éléments rencontrés dans la ville et d'« exposition », dessinent un horizon métaphorique un peu différent de celui des archives que je mentionne ci-dessus, soulignant pour ma part un lien possible avec le travail d'Arlette Farge.

<sup>240</sup> Si l'on en croit la mention finale du livre (*op. cit.* p. 238) : « Paris 10<sup>e</sup>, février 2004 - juin 2007 », l'arpentage et l'écriture se sont déroulés pendant trois années et quatre mois.

<sup>241</sup> Pour les ouvrages de Thomas Clerc et des articles théoriques sur sa démarche, voir Annexes, Bibliographie, p. 760.

<sup>242</sup> Thomas Clerc, *Intérieur*. Paris, Gallimard, coll. L'Arbalète, 2013.

constituer une méthode d'approche et d'analyse inspirante pour un parcours dans des manuscrits musicaux<sup>243</sup>.

## **I - 2C. DÉFINITIONS DE LA FORME-MANUSCRIT : PROPOSITIONS MÉTHODOLOGIQUES POUR UN RENOUVELLEMENT DES MODES DE LECTURE ET D'ANALYSE DES MANUSCRITS MUSICAUX.**

Résumons les étapes précédentes de ce Chapitre 2. Je suis parti d'une réflexion générale sur l'objet-manuscrit (I-2A). J'ai cherché à décrire sa spécificité parmi les objets liés à l'écriture et analyser ses connotations culturelles, symboliques et affectives. Ce faisant, je voulais peut-être « conjurer » la forte émotivité qui m'envahissait devant les manuscrits de Julius Eastman. Cette dimension émotionnelle me semblait, non pas devoir être écartée avec défiance, mais reconnue, pour cerner l'étude des objets passionnants que je découvrais. J'ai voulu ensuite (I-2B.) m'appuyer sur quatre démarches nées de travaux intellectuels et artistiques *a priori* éloignés de la musique. La constitution de leurs objets propres est inspirante, non pas comme métaphore poétisante mais dans le déploiement méthodologique qu'elle opère. Chacune de ces démarches constitue dynamiquement un objet, situé dans *un écart* par rapport à la prédétermination. L'objet n'apparaît que grâce à des modes de lecture qui s'inventent au fur et à mesure du processus de déchiffrage. Ces démarches trouvent souvent un premier appui sur des formes objectives, écrites et très codifiées : savoir et documentation paléontologique ou historique, cartes géographiques... Mais ces formes prises isolément se révèlent inadéquates à l'objet. Celui-ci se dessine précisément sur l'écart entre ces formes préétablies et ce qui est découvert en cours de route. Autrement dit, l'objet se construit dans la

---

<sup>243</sup> Une brève citation me paraît synthétiser l'approche de Thomas Clerc : « Méthode : en marchant, je me saisis du monde dans le moment même où il m'apparaît, par le corps et les yeux, sans que voir me sépare. » (*op. cit.*, p. 238). Par ailleurs, dans un article où il théorise son approche de la ville, Thomas Clerc distingue sa démarche de celle de Georges Perec dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », revue Cause Commune, 1975, réédition Paris, Christian Bourgois, 1982. Voir Thomas Clerc, *La ville, musée ou parc d'attractions ?* (in) *Architecte à la plume*, Emmanuel Rubio et Yannis Stiomis (dir.), Paris, Villette, coll. « Penser l'espace », 2017.

durée concrète de son éprouver, puis de son interprétation, ce en quoi l'analogie avec les étapes de l'expérience musicale me semble pertinente.

Parvenu à ce point, j'aimerais formuler ci-dessous des propositions méthodologiques adéquates à l'étude des manuscrits musicaux de Julius Eastman (I-2C). Il s'agit avant tout de considérer les manuscrits en eux-mêmes, en tant que « territoires » d'expériences. Plutôt qu'objets *constitués*, j'essaierai de les envisager comme formes *constituantes*<sup>244</sup>. Parti de l'objet-manuscrit, je tenterai de définir maintenant la notion de forme-manuscrit. Le terme de « territoire » associé à des manuscrits peut paraître vaguement métaphorique. Mais il signifie précisément pour moi, en analogie avec l'art de la promenade (Hendrik Sturm), celui de l'arpentage écrit (Thomas Clerc) et de la création-interprétation d'objets peu à peu détournés de leurs contextes (archives, spéléofacts), de considérer le manuscrit comme lieu d'expérience. Cela suppose à la fois une forme d'espace et une forme de temporalité. Mais en quoi consisteraient ces dimensions de l'espace et du temps immanentes à un manuscrit musical ?

## I – 2C.a. LA « FORME-MANUSCRIT » COMME REPRÉSENTATION

### **Le temps spécifique de la manuscrite musicale**

Je voudrais commencer par réfléchir au rapport entre manuscrit et dimension temporelle. Il s'agit de reconnaître une temporalité propre et immanente aux manuscrits, émancipés de la position temporelle où ils sont cantonnés habituellement, qui est celle de l'après-coup. Leur statut est alors celui de trace ou de témoin d'un acte passé. Je voudrais essayer au contraire de prendre en

---

<sup>244</sup> L'articulation entre le constituant et le constitué se retrouve dans divers domaines d'analyse, par exemple en politologie (pouvoir constituant, actes constituants ou constitutifs *versus* ordre constitué). Ci-dessus, j'utilise ces notions pour distinguer l'objet déjà constitué d'une forme *en train de constituer*, dynamiquement, sa propre existence — constituante. Il paraît paradoxal de situer le manuscrit, objet noté, conservé au repos dans l'après-coup figé de sa notation, du côté de la forme vivante et dynamique. C'est là un des enjeux de mes propositions méthodologiques dans ce chapitre. Je suis bien sûr focalisé sur l'expérience de la notation musicale d'Eastman, mais j'espère que ces propositions pourront s'appliquer à d'autres musiques et situations de lecture. J'ai déjà exprimé quelques positions de principe, notamment celle de mener une lecture « anti-pragmatique » des manuscrits. On le voit, il s'agit de désirs expérimentaux que j'espère étayer de manière suffisamment rigoureuse. Je garderai en ligne de mire le désir de faire émerger la notion de « forme-manuscrit ».

compte un temps du manuscrit qui ne le réduise pas à sa fonctionnalité pratique, irréductible, donc, à « l'avoir-eu-lieu » de l'acte d'écrire. Je fais l'hypothèse qu'il faut reconnaître ce temps spécifique de la notation manuscrite, dont les visions conventionnelles du travail de l'écriture ne rendent pas vraiment compte.

Ainsi, l'analyse génétique des manuscrits, devenue grâce aux travaux fondamentaux d'Almuth Grésillon et de Jean-Louis Lebrave une discipline à part entière, ne me semble pas remettre en cause un certain cadre conventionnel du processus créateur<sup>245</sup>. Ce cadre suppose un temps qui s'écoule entre *premières* esquisses ou premiers états, étapes de travail *successives* et mise(s) au propre *finale(s)*. Il s'agit donc clairement de baliser le chemin entre prémisses, strates d'écriture, corrections, repentirs et achèvement. Mais cette temporalité ordonnée par un *telos* n'en est presque pas une. C'est plutôt un trajet spatial, cumulatif en tous cas, un chemin partant d'un point premier pour aller jusqu'à un tout, ou partant d'un embryon comme point de départ pour aller vers une totalité comme point d'arrivée. Ces étapes peuvent rendre compte y compris d'éventuels allers-retours, ou de blancs et vides repérables dans le processus : la discontinuité ou la spirale n'est ici qu'une péripétie, un arrière-fond du continu.

Dans le domaine musical, l'analyse génétique suit les mêmes schémas<sup>246</sup>. La description phylogénétique d'une composition peut aussi découler de la voie analytique ouverte par Heinrich Schenker. Disons très schématiquement que celle-ci, quand elle soutient un travail descriptif génétique, vise la reconstitution ou la reconstruction des étapes parcourues entre des fragments ou des

---

<sup>245</sup> Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave ont surtout travaillé sur l'analyse génétique de manuscrits littéraires du 18<sup>ème</sup> siècle à nos jours, mais l'implication de leurs méthodologies s'étend à tous les arts, la musique comprise. Voir : Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, rééd. CNRS Éditions, 2016. Almuth Grésillon, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008. Almuth Grésillon a également cofondé l'ITEM, Institut des Textes et Manuscrits Modernes, unité de recherche du CNRS et de l'École Normale Supérieure de Paris (UMR 8132 CNRS / EMS), qui « se consacre à l'étude de la genèse des œuvres de l'esprit à partir des traces empiriques laissées au cours du processus créateur ». <http://www.item.ens.fr/thematique/>, consulté en septembre et octobre 2020. Voir aussi Annexes, Bibliographie, p. 752-753.

<sup>246</sup> Voir en particulier William Kinderman, *Les étapes de la genèse de la « Sonate en mi mineur, op. 109 » de Beethoven* (in) revue Genesis (Manuscrits – Recherche – Invention) n°29, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2008, pages 9 à 28. « Genesis » est la revue d'analyse génétique fondée notamment par Almuth Grésillon, à laquelle Kinderman fait référence dès le début de son article susmentionné. Voir aussi Almuth Grésillon, Nicolas Donin, Jean-Louis Lebrave, *Genèses musicales*, Paris, PUPS, 2015.

prémises et le tout, dans leur lien avec des structures fondamentales du langage musical, tonal ou autre<sup>247</sup>.

Ces approches, aussi fertiles et subtiles soient-elles pour décrire l'engendrement d'éléments structurants d'une composition, me semblent parfois ne pas pouvoir dépasser l'artificialité d'une reconstitution de la pensée dans son après-coup. J'avancerai que ce manque provient peut-être d'un cadre théorique trop partiel, renvoyant à une conception du temps spatialisé, celle-là même qu'Henri Bergson, notamment, a voulu dépasser pour en dégager ses théories de la durée, de l'évolution du vivant, de la conscience et de la mémoire<sup>248</sup>.

Si l'on considère la notation manuscrite d'une œuvre « mise au propre », comme c'est le cas de la plupart des manuscrits d'Eastman, on ne peut se contenter de les voir comme un résultat technique, situé dans un après-coup exécutoire où les « idées », désormais mûries, n'ont plus à être élaborées. Les « idées » existent au présent dans la manuscrite, quel que soit le statut de cette dernière (brouillons, mises au propre, etc.), dont je tenterai maintenant de comparer la temporalité à celle d'une *représentation*.

### **Le manuscrit comme représentation scénique et comme opération**

Le mot représentation renvoie pour moi au théâtre. Plus particulièrement, à l'irréductibilité, à un texte préalable ou à l'exécution d'une mise en scène, de la temporalité propre à une représentation scénique. Celle-ci ne consiste pas seulement à mettre dans le présent un texte écrit dans le passé, ni à reproduire les consignes données antérieurement lors des répétitions ; non plus qu'à simuler le présent d'une action déjà prévue, ce qui reviendrait à produire un simulacre de temps, un hors-temps. Une représentation est un temps ontologiquement spécifique et paradoxal, où des objets (texte, actions scéniques) viennent à exister.

---

<sup>247</sup> Voir Nicolas Meuß, *Heinrich Schenker : une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

<sup>248</sup> Henri Bergson : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1889, notamment le Chapitre II : *De la multiplicité des états de conscience, l'idée de durée*. Voir aussi *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907. Et Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966, notamment les chapitres II à IV.

En tentant d'appliquer l'analogie entre scène et manuscrit, je dirai qu'il s'agit de saisir, de lire, de voir, de vivre et de goûter les idées musicales *au moment de leur représentation manuscrite*. Le manuscrit musical est une sorte de *scène*, de plateau, où des éléments divers et complexes *sont en train de jouer*. En le lisant, nous sommes les spectateurs de ce jeu, pas simplement les lecteurs-déchiffreurs dont la tâche consiste à distinguer, dans les signes écrits, une forme graphique et un fond conceptuel. Pour le dire avec un autre mot que celui de représentation, le manuscrit est une *opération*. Il est l'opération entière de l'écriture, non pas la traduction d'une pensée intentionnelle préalable. Même si on le lit dans un après-coup, il est, en tant qu'opération, le temps présent de l'écriture. Déchiffrer un manuscrit, c'est admettre de vivre ce temps d'une représentation et d'une opération.

Ainsi, l'écriture n'est pas considérée comme la mise en œuvre d'une pensée préalable. Pas plus que le manuscrit n'est le projet qui sera *in fine* dégagé de la confusion du projet, ni l'accès à la forme neutre, dégagée d'une subjectivité foisonnante, indicible, intraduisible. Devant les manuscrits comme représentation, je ferai l'hypothèse qu'il n'existe pas de « zone neutre » dans l'écriture. Il s'agit au contraire de reconnaître le jeu avec les signes, qui engage à chaque naissance des signes la totalité de la pensée et de la sensibilité<sup>249</sup>.

L'écriture est considérée comme une suite ouverte d'opérations, qui renvoient d'abord à l'immanence de leur manifestation.

Sur le manuscrit s'inscrit un présent : celui des gestes, ou de la gestuelle. Ce trait-ci est là, tracé, il est (plus encore qu'il ne montre, ne traduit ou ne médiatise) le présent de son surgissement. Son énergie propre est signifiée par les qualités de son tracé, qui peuvent être situées entre la hâte extrême, la précipitation, la vivacité et, à l'autre bout du spectre des tempi d'écriture, la lenteur, la méticulosité extrêmes. C'est donc un domaine gestuel, une opération des gestes du corps. Il est traversé, accompagné, soutenu par tous les affects possibles.

C'est en outre un domaine conceptuel : tous les signes appartiennent à un code appris, maîtrisé, à un bagage inscrit dans le temps des apprentissages longs de la

---

<sup>249</sup> Sans cette reconnaissance, on fragmente la pensée et la sensibilité en instants hiérarchisés et autonomes, ce qu'ici mes hypothèses tentent d'éviter.

personne qui écrit. Cela relève d'un usage qui permet aux autres de lire, déchiffrer, se retrouver, au sein d'un domaine commun.

Le manuscrit est la rencontre du geste empli d'affects et de la discipline requise pour sa construction. Il est un moment aussi discipliné et imprévisible que le sont, par exemple, les actes d'un danseur. Donc, un jeu entre le pur présent d'un geste et le bagage appris, convoqué sur la page. D'où ma comparaison avec une scène : espace-temps de convocation de quelque chose de prémédité, mais en train de se jouer dans le présent. Le manuscrit est le lieu, le plateau de cette scène complexe : « scène » désigne en théâtre à la fois le lieu de la représentation et l'action même. Il n'est même pas une photo, un geste arrêté ou figé. C'est une surface d'inscription où se trouvent des jeux qu'il s'agit, avec une vigilance très grande envers leur vie propre, de regarder, de goûter et de décrire.

Ce que j'appelle « forme-manuscrit » cherche à se définir par les notions que je viens de préciser. Le manuscrit échappe à la vision qui en fait une étape à resituer dans un devenir de perfectionnement ; il est autre que la trace d'un processus tendu vers son achèvement (comme le serait, par exemple, une édition imprimée expurgée de tous les « détails » soi-disant secondaires présents dans la manuscrite). Ma présente recherche se distingue cependant d'une esthétique du fragment, où le manuscrit serait un prétexte à s'émouvoir devant le fétiche d'une trace écrite « vivante » ou à travers une démarche archéologique, pour laquelle un détail retrouvé renvoie à l'objet entier<sup>250</sup> (le tesson de poterie ou la pièce de monnaie rongée inspirent le romanesque de « la vie au temps de... » et des strates de l'histoire écoulée depuis).

Pour qu'il y ait forme-manuscrit, il faut affirmer une cohérence effective avec les définitions précédentes :

- un « objet » inscrit dans le temps spécifique de l'écriture, où le temps de la représentation soit reconnu,

---

<sup>250</sup> On connaît l'adage archéologique : « trois pierres, c'est un mur... ». Voir Eric H. Cline, *Trois pierres c'est un mur... Une histoire de l'archéologie*. Paris, CNRS Éditions, 2018. Traduit de l'américain par Jacques Dalarun.



- un « objet » qui ne se réduise jamais à une neutralité, mais où l'immanence de l'opération est respectée, et décrite dans son importance.

Les questions soulevées par le drame qui se joue sur le manuscrit sont des questions de dramaturgie intrinsèque — comment cela marche, pourquoi tel élément est ici et là et disposé dans le temps ainsi, comment cela s'articule au reste, quels effets cela produit, etc. — plutôt que des questions extrinsèques sur le langage musical employé, la place historique de l'œuvre, etc.

### **Méthodologie proposée**

La méthodologie que je propose tente de répondre à ces définitions. Il s'agira de se placer devant les manuscrits d'Eastman comme devant autant de représentations, ce qui suppose de les lire « pas à pas », aussi « lentement » et « laborieusement » que nécessaire, en accordant une grande attention à ce qui se passe. Il faudra se poser des questions en termes de dramaturgie : qu'est-ce qui renvoie, dans ce manuscrit, à l'espace donné du plateau : cadres, formats, disposition d'objets fixes ? Qu'est-ce qui ressort cependant d'une action en train de se dérouler ? Quelles sont les forces en présence, comme des sortes de personnages en train de construire et de tendre des rapports entre eux ? Le bénéfice de cette méthode me semble être de découvrir sans aucun préjugé (ou avec le moins possible de préjugés) chacune de ces pièces, avec une grande vigilance, une recherche d'exhaustivité et de rigueur. Ce ne peut être, selon moi, qu'une fois accomplie la traversée exigeante de cette « forme-manuscrit » que pourra être envisagée une réflexion plus large sur l'œuvre d'Eastman.

J'ai parlé de « personnages » en train d'agir sur le manuscrit. Mais ces diverses forces, prises sur le plan horizontal d'un jeu sur la surface d'un plateau, peuvent aussi être décrites verticalement, comme un rapport de strates situées dans des épaisseurs, des reliefs différenciés de l'écriture. C'est le deuxième abord analogique et méthodologique que je propose maintenant.

## I – 2C.b. LA « FORME-MANUSCRIT » COMME RENCONTRE DE SURFACES SENSIBLES SURIMPOSÉES<sup>251</sup>, OU CALQUES

Je voudrais proposer une perception du manuscrit comme étant non pas une seule surface, mais la rencontre de plusieurs surfaces. Ces surfaces, sur lesquelles les écritures ont lieu, où figurent les scriptions<sup>252</sup>, se superposent les unes aux autres. Elles se rencontrent sur le manuscrit où elles font corps et jouent, interagissent, se répondent les unes les autres. Le manuscrit, ensemble apparemment unitaire de tracés, serait analysé comme une surface où émergent, miroitent, font signe, les écritures qui ont eu lieu sur plusieurs calques. Le manuscrit résulte de la surimposition des événements qui se sont produits sur ces surfaces. La lecture que je propose ici chercherait à entrer dans les épaisseurs de ces surfaces d'écritures et dans leurs interactions.

Entre les calques, certains niveaux de tracés répondent à d'autres, par contraste ou complémentarité. Les calques sont translucides les uns par rapports aux autres — ils ne sont ni transparents, ni opaques. Surimposés, ils font apparaître divers niveaux d'intelligibilité. Le manuscrit résultant se lit ainsi en reliefs comme en creux, en blancs comme en figures.

---

<sup>251</sup> Le terme « surimposé » est pris ici dans son acception liée à la géomorphologie : « ajouté par-dessus, en recouvrant ». Voir définition B1, CNRTL en ligne :

<https://www.cnrtl.fr/definition/surimposer>. Consulté en septembre 2020.

<sup>252</sup> Le mot « scription » en français moderne est un quasi-néologisme, mais il a été employé en moyen français (environ 1340-1610) dans le sens d'indication écrite, dérivé du latin *scriptio*. <https://www.cnrtl.fr/definition/dmf/scription>. Il est repris conceptuellement par Gérard Dessons, dans sa préface à la réédition du livre d'Henri Meschonnic, *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, CNRS Éditions, 2017 (édition originale Paris, Maisonneuve et Larose, 2002). Selon Dessons : "La philosophie, en tant qu'activité de pensée, s'écrit. Cette activité de pensée n'est pas la *transcription* d'une opération intellectuelle qui aurait lieu dans le monde désincarné des purs esprits, mais une *scription*, au sens où la force de l'exercice de la pensée est indissociable de l'écriture qui la manifeste." Je reprends volontiers à mon compte cet usage spécifique du terme « scription », qui distingue dans l'écrire une action non réductible à la transcription technique, « pragmatique », d'une pensée préexistante. C'est là un point décisif que mon travail cherche à approfondir, c'est pourquoi dans ma thèse, je ferai le choix méthodologique d'utiliser, à coté de « notation musicale », le registre de vocabulaire : scription, scriptural, scripteur — plutôt qu'inscription ou écriture(s), écrit, compositeur, dont les connotations sont trop ramifiées. « Scripture(s) », néologisme ou anglicisme, pourrait aussi être proposé à la place d'« écriture(s) » voire de « graphismes », mots qui sous-entendent beaucoup de fausses évidences.

## Les calques comme surfaces d'écriture sensibles et conceptuelles

Les surfaces d'écriture, ou calques, sont sensibles. Elles ne sont pas les supports neutres d'une image préétablie, à la différence d'un écran de vidéoprojecteur où se diffuse un film achevé<sup>253</sup>. Le plan d'écriture n'est pas, vu ainsi, à deux dimensions, largeur et hauteur. Je propose de le considérer comme un volume, de nature multidimensionnelle. L'activité d'écriture sur les surfaces suppose un cadre codifié. La fluidité supposée de la lecture occulte la « médiation » des opérations sensibles d'une pensée en acte d'écritures.

Au lieu de classer les scriptions rencontrées sur les manuscrits d'Eastman selon des catégories prédéterminées — signes, symboles, graphismes, didascalies (notions qui supposent d'ailleurs un socle théorique important) — je voudrais en restituer les contextes sensibles qui rendent compte de leur richesse, leur diversité, la complexité de leurs survenues. Si l'écriture suppose un projet, alors les projections de ce projet sur les surfaces supposent elles-mêmes un espace sensible complexe, un volume de diffractions, d'approximations, de pertes et d'inventions. C'est ainsi du moins que je perçois, devant ses manuscrits, l'atelier d'écriture d'Eastman<sup>254</sup>.

Si l'écriture musicale suppose un désir intense de transmission, de mise en forme ou en figuration d'une idée sonore, musicale, alors le dépliement de ce désir suppose de se lancer sur des surfaces, sans garantie quant à l'adéquation absolue entre ce qui est projeté et la traduction scripturale. C'est ainsi du moins que je comprends le mouvement extrême de balancier entre précision quintessenciée

---

<sup>253</sup> La surface sensible du calque, telle que j'essaie de la définir, n'est pas une surface neutre de projection, ni un tableau gradué sur lequel un système de notation s'appliquerait. Ce n'est pas non plus la surface sur laquelle est projeté, de l'extérieur, un texte.

<sup>254</sup> Cet atelier renvoie pour moi à la dimension de l'imaginaire, telle que définie par Violaine Anger à propos de l'invention progressive, dans l'histoire de la musique occidentale, de signes écrits destinés à noter des sons, particulièrement l'invention de la note de musique : Voir Violaine Anger, *Voir le son, l'écriture, l'image et le chant*, Paris, Delatour, 2020, chapitres 1-3. Et *La notation musicale au début du XIV<sup>e</sup> siècle. Quelques enjeux dans la notation de la durée*, in Marsyas n°37/38, juin 1996.

et béances irréductibles dont les pages musicales d'Eastman sont le champ magnétique<sup>255</sup>.

Pourquoi ne pas dire plutôt que le manuscrit comporte plusieurs *strates* ? Parce que ce mot me paraît souligner une passivité du matériau : une strate géologique est une couche, observable, d'un processus d'accumulation. Dans le cas d'un travail de scripteur, au contraire, l'activité subjective est constante, en dialectique avec le matériau. Le matériau est pris dans une opération sensible, incertaine, désirante, de bout en bout. Non que cette opération *reflète* la sensibilité du scripteur. Elle en *enregistre* plutôt l'activité et engendre de nouveaux effets au fur et à mesure du déroulement de la scription.

Le calque est un espace mental et sensible<sup>256</sup> : une surface et un volume sur lesquels une opération *se déroule*. Que cette opération soit en apparence figée une fois le travail achevé n'empêche pas que nous puissions nous intéresser à la dynamique de l'opération.

### **Méthodologie : propositions de différenciation des calques**

Comment déterminer, sur un manuscrit donné, les différents calques ? Comment distinguer les unes des autres ces épaisseurs de scriptions, et y apparenter des familles de signes de nature ou d'aspect différents ? Seule l'étude des manuscrits permettra d'éprouver le bien-fondé de cette méthodologie. Mais je peux déjà proposer une mise en ordre.

Un calque, j'y insiste, n'est pas un simple plan, une feuille à deux dimensions. Les calques sont des surfaces-volumes d'écriture sensibles et conceptuelles dont il faut définir les spécificités, les qualités, différencier les modes de scriptions qui

---

<sup>255</sup> Le « champ magnétique » renvoie à l'expérience surréaliste de l'écriture, une référence qui ne me semble pas déplacée concernant Eastman, y compris dans ses connotations mystiques ou magiques. Voir l'étude de *Buddha* d'Eastman ci-dessous, partie V, p. 701, pièce datée du 22 octobre 1984. Voir Philippe Soupault et André Breton, *Les Champs magnétiques*, Paris, Au sans pareil, 1920, réédition Gallimard, collection « Poésie », Paris, 1971.

<sup>256</sup> J'entends par sensible : vivant. Non-statique, non-déterminé. Et toujours lié à une intériorité ouverte. Monde, épaisseurs vivantes : l'ouverture au son ? L'imaginaire du son ? Voir ci-dessus, note 254.

s'y apparentent. Je propose ci-dessous de distinguer les calques selon des paramètres fonctionnels et qualitatifs à la fois. Un mot-clé résume à chaque fois la vocation des calques. Je précise que la succession des calques exposée ci-dessous ne définit ni une quelconque hiérarchie en termes d'importance, ni un ordre d'apparition dans un processus génétique de composition.

*Premier calque.* Le premier calque est la « notation conventionnelle ». C'est la première surface sensible. On pourrait l'appeler « toile de fond ». Elle se voit sans cesse, y compris en creux, dans son absence.

Mot-clé : *notation conventionnelle*.

*Deuxième calque :* sur ce calque émerge aussi ce qui relève plus particulièrement de la notation conventionnelle, mais en relief cette fois. Sur lui s'écrivent les signes dont la présence dialogue avec les absences ou lacunes du premier calque.

Mot-clé : *anomies*.

*Troisième calque :* c'est un plan gradué ou ordonné, constitué de délimitations horizontales et verticales, définissant donc un intérieur et un extérieur (marges) où s'échelonnent d'autres éléments. C'est un calque spatialement structurant, fait surtout de lignes déterminant un cadrage. Mot-clé : *rectilignes* (comme notion générale renvoyant à un type d'organisation horizontale et verticale de la page et de la notation musicale).

*Quatrième calque :* un plan flottant. Comme une bannière, un tissu flottant sur les calques précédents. Un plan où les signes font des échappées, ouvrent un point de fuite. Un *espace d'ondulation* où les coordonnées d'autres calques ont tendance à s'estomper, à se déliter sans disparaître totalement. J'aurais tendance à appeler ce calque, un drapé. Mot-clé : *drapé*.

*Cinquième calque* : il concerne des blancs, des espaces de « vide ». Il peut s'étaler sur une surface qui prédomine sur les autres, imposer dans une page sa qualité propre. Il accueille aussi parfois d'autres signes : gommages, mouchetures, tracés involontaires, accidentels. Mot-clé : *plan de neige*.

*Autres calques* : les ajouts, les repentirs, les actions de crayons secondaires par rapport à l'outil d'écriture principal, par exemple, les annotations postérieures à une première stabilisation. Ce calque est défini par le fait qu'il se *rajoute* visiblement à des calques antérieurs. Il est un plan d'action postérieure, dans le temps et l'espace de la notation. Il est issu de relectures, d'insatisfactions, de corrections, de reculs, etc. Il est certainement issu ou dépendant d'un temps de répétitions avec des interprètes.

Mot-clé : *répétitions*.

Le nombre et la qualité des calques ne sont pas fermés.

Tout aussi importantes que la définition des calques sont leurs interactions, puisque, sur le manuscrit, les uns ne peuvent être perçus sans les autres, et qu'ils ne prennent sens que dans leur superposition. Un signe, un groupe de signes, une « famille » de signes, appartiennent plus ou moins à l'un de ces calques, à l'un de ces espaces de scription.

## **I - 2C.c. LES SIGNES ÉCRITS, PROPOSITION DE CLASSIFICATION**

### **Les signes écrits, tentative de clarification**

Cette classification des signes écrits sur les pages musicales entre déterminants et déterminés, indéterminants et indéterminés, est destinée à clarifier les descriptions de la notation musicale d'Eastman sur les divers calques proposés ci-dessus.

## **DÉTERMINANTS ET DÉTERMINÉS**

Concernant les signes musicaux, je distingue des déterminants, qui ont pour fonction de déterminer, des signes qui eux sont déterminés.

Exemples : un chiffrage de mesure rythmique (2/4, 6/8) est un déterminant des figures rythmiques des notes et des barres de mesures (noires, croches, etc., et leurs nombres par mesures).

Une clé (de Sol, de Fa) détermine des hauteurs des notes inscrites sur des portées, ou a minima, en l'absence de portées, une tessiture.

Une portée est un déterminant des hauteurs des notes.

Une indication générale (Largo, presto) est un déterminant de tempo.

### **« INDÉTERMINANTS »**

Certains déterminants de la notation conventionnelle sont remplacés par d'autres types de signes inventés par Eastman.

Par exemple, une portée conventionnelle de 5 lignes et 4 interlignes (déterminant), peut être remplacée par une seule ligne horizontale qui conserve une partie des fonctions de la portée (déroulement temporel de gauche à droite, assignation d'un espace aux signes d'une partie vocale ou instrumentale), mais en supprime d'autres (détermination des hauteurs).

Je parlerai alors d'« indéterminant », pour en souligner la fonction structurante rapportée à d'autres signes, mais sa spécificité qui est de laisser indéterminés un nombre variable de fonctions.

### **INDÉTERMINÉS**

En l'absence de déterminants, des figures seront indéterminées, et / ou relatives.

Exemples : en l'absence de portée, les hauteurs des notes ne peuvent être déterminées de manière absolue (hauteurs indéterminées), mais leurs mouvements ascendants-descendants peuvent être figurés par des montées et descentes des notes les unes par rapport aux autres (hauteurs relatives).

En l'absence de barres de mesure (déterminants), les figures rythmiques des notes ne peuvent être déterminées par rapport à une unité absolue ou pulsation de base (durées indéterminées), mais leurs rapports de vitesse, de durées, peuvent être figurés par des figures rythmiques telles que noires, croches, doubles croches, etc. (durées relatives).

Les signes relevant de l'indéterminé et / ou du relatif, peuvent bien sûr ne pas être des signes conventionnels (notes, silences, etc.).

Par exemple, un rectangle noir de grande dimension peut figurer un ensemble de sons émis simultanément par plusieurs voix, autrement dit un « accord », sans qu'aucune portée ni notes ne soient écrites.

### **CONCLUSION : EN VUE DES MANUSCRITS**

Aborder, dans les chapitres suivants, l'étude de plusieurs manuscrits d'Eastman, ne signifiera pas appliquer les propositions méthodologiques formulées ci-dessus comme des grilles de lecture fixes qu'il suffirait d'appliquer sur des objets divers. On l'a vu avec les appuis que j'ai choisis au sein d'autres disciplines (I-2B.) : il s'agit de proposer un abord renouvelé des objets, tenter d'autres modes de lecture qui permettent, en retour et au fur et à mesure, de les définir autrement. Mais il faudra voir également comment se dessine la nécessité de la problématique de cette thèse, à savoir l'articulation de la notation musicale avec le temps et avec la singularité, ou la subjectivité, en train de se construire.

Je crois qu'on pourra vérifier qu'aborder les manuscrits en tant que tels, surfaces sensibles d'écritures, représentations devant celui qui les regarde et aventures d'un scripteur, permet de dessiner des perspectives différentes de celles de l'analyse musicale traditionnelle. Les référents de cette dernière sont les structures de la forme, du langage et les écarts subjectifs produits par une œuvre dans ces structures préexistantes. Je ne négligerai pas l'analyse formelle ou harmonique, base nécessaire à laquelle se référer pour avancer dans d'autres directions. Cependant, j'essaierai dans chaque manuscrit abordé de montrer l'aventure de sa notation, de sa scription, déployée dans une représentation



donnée à vivre : à vivre comme une promenade sur un terrain, comme un arpentage, comme l'exploration qui permet de percevoir progressivement des évènements qui ne se donnaient pas à séparer, sans toujours s'en rendre compte, l'écrit de l'expérience.

# **PIECES FOR VIOLIN AND PIANO**

Handwritten notes at the top left of the page.

# I

*Fast*  
Dedicated to Bill

Handwritten musical notation for the first system, consisting of three staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *MP* and *MF*.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of ten staves. This system contains several instances of heavy blacked-out corrections, particularly in the middle staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *MP* and *P*.

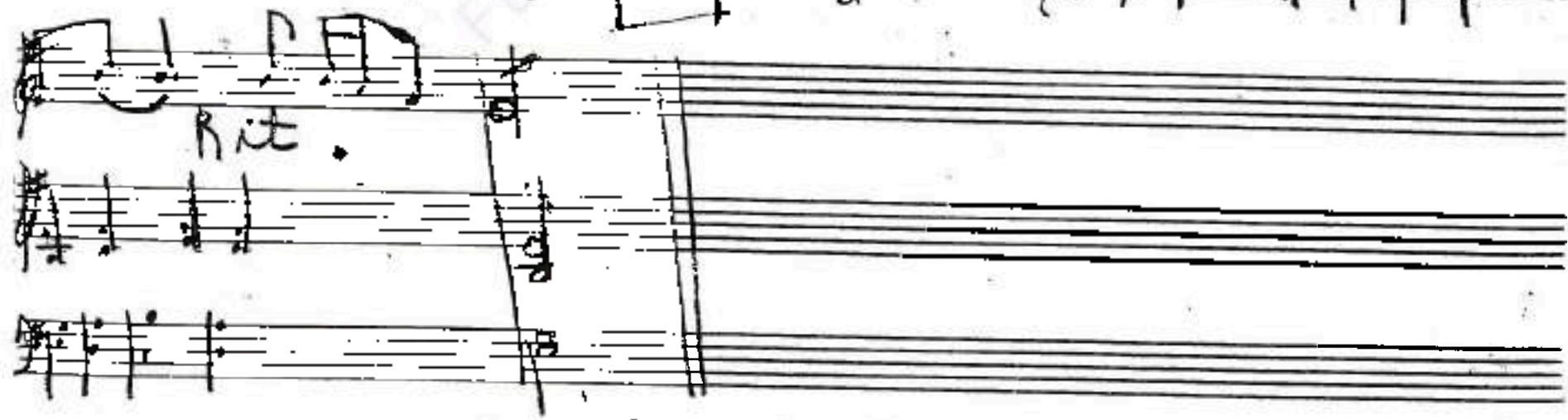
4



Handwritten musical score system 1, consisting of six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff* and *no*.



Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *Forte* and *ff*.



Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *Rit.* and *ff*.



Four empty musical staves at the bottom of the page, with some faint markings and a small handwritten note on the second staff from the bottom.

**PARTIE II**  
**DE LA NOTATION MUSICALE CONVENTIONNELLE**  
**À L'INVENTION D'UNE NOTATION HÉTÉROGÈNE DU TEMPS**

**Chapitre 1**

***PIECES FOR VIOLIN AND PIANO - (ANDANTE - LENT)***

**L'ÉPREUVE DES LIMITES DE LA NOTATION CONVENTIONNELLE**

**INTRODUCTION**

**Une surprise esthétique**

Le premier manuscrit de Julius Eastman que je propose d'étudier consiste en deux pages pour violon et piano conservées à la Music Library de University at Buffalo. C'est une unique pièce de 27 mesures seulement. Elle est complète. Quoique sa date de composition soit indéterminée et son contexte incertain (elle a fait probablement partie d'un cycle dont les autres pièces sont perdues), maints indices font supposer qu'elle est antérieure à 1968 (année de l'installation d'Eastman à Buffalo) et donc aux autres manuscrits étudiés dans la suite de cette thèse. Il se peut même qu'elle soit le seul reliquat de ce que j'ai appelé les « œuvres-fantômes » d'Eastman, ces pièces datables de 1963 à 1968 dont ne subsistent aujourd'hui que titres et mentions dans quelques sources écrites (voir ci-dessus, I - 1E p. 77 et I - 1G.b., p. 96-99). Cela suffirait à justifier la lecture de ces pages, mais en plus du témoignage qu'elles peuvent contenir sur l'évolution stylistique d'Eastman, leur étude concerne pleinement l'enjeu de cette thèse. Leur esthétique et leur notation musicale réservent en effet une surprise : elles nous font rencontrer un Eastman tout différent de celui de ses autres manuscrits.

## **Les enjeux d'un usage par Eastman de la notation musicale conventionnelle**

L'analyse de ce manuscrit permet en premier lieu d'étudier le rapport d'Eastman à la notation conventionnelle de la musique — notation dont on savait, au vu de son parcours, qu'il avait acquis une certaine maîtrise. Restait à savoir laquelle et à apercevoir l'usage que, jeune compositeur, il en faisait. Pour étudier les notations musicales d'Eastman, il est captivant de disposer d'une partition qui puisse servir de pierre de touche quant à son usage des conventions.

Je soulignais (voir p. 48-51, p. 94) que l'apprentissage d'Eastman releva dès son enfance de la musique « classique » : lecture des partitions (donc bagage en solfège et en théorie musicale), pratique de répertoires chorals et pianistiques, formation à l'écriture et à la composition, tout cela motivé par le désir de devenir musicien. La question de savoir de quel bagage académique disposait Eastman sur le plan de la notation musicale, trouve ici des éléments de réponse. Cet « échantillon » fait entrevoir de quelle nature était son rapport le plus personnel à ce bagage.

Touchant au style musical et au métier compositionnel, on ne peut pas charger ce bref morceau de représenter les cinq années (1963-1968) de fin de formation et de débuts professionnels précédant la venue d'Eastman à Buffalo, période où naquit un corpus d'œuvres disparu à ce jour<sup>257</sup>. Mais dans un contexte aussi lacuneux, ce morceau revêt des significations qu'il faut déplier attentivement.

### **II - 1A. DE QUELLE ŒUVRE S'AGIT-IL ?**

#### **Problèmes de dénomination et d'instrument : *viol* ou *violin* ?**

Le manuscrit est conservé sous la dénomination suivante :

*Pieces for violin and piano*

2 leaves

---

<sup>257</sup> Pour le détail de ce corpus d'œuvres « fantômes » voir ci-dessus, notamment le paragraphe « Quelques notes sur des « œuvres-fantômes » p. 77 et I-1.G.b. p. 96 et suivantes.

Source : Renée Levine-Packer (*sic*) Papers<sup>258</sup>

Ce sont deux pages manuscrites photocopiées, qui m'ont été communiquées en septembre 2018 par John Bewley à la Music Library, University at Buffalo. Le pluriel de *Pieces* interroge, puisqu'il correspond à une seule pièce pour piano et violon, un « Andante » de deux pages, numérotées I et II en chiffres romains. Ce pluriel renvoie peut-être à une œuvre répertoriée dans d'autres sources écrites, que Mary Jane Leach et Renée Levine Packer mentionnent plusieurs fois dans leur ouvrage (voir ci-dessous note 2) sous la dénomination : *Three Pieces for Violin and Piano* (Trois pièces pour Violon et Piano). Mais dans le même livre, sous la plume de Leach, une confusion persiste avec une autre dénomination proche : *Three Pieces for Viol (viole) and Piano*. Est-ce une faute due à l'abréviation courante : *viol.* (= *violin*), ou a-t-il existé deux cycles distincts de trois pièces chacun, l'un pour piano-violon, l'autre pour piano et viole ou piano et alto (*viola*) ? Toutes les partitions étant perdues, ce manuscrit piano-violon serait le seul morceau restant d'un cycle de trois pièces. Il faut en tous cas tenter d'approcher ses dates de composition et de création, pour cerner son contexte artistique et esthétique.

### **Problèmes de dates : le concert d'avril 1969**

Nous savons qu'Eastman donne un concert important pour lui à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo vers le 20 avril 1969. Quatre mois auparavant, le 15 décembre 1968, il a fait une brillante entrée en scène dans le même lieu en jouant, à l'invitation de Lukas Foss, ses *Piano Pieces I, II, III, IV*. Ces pièces lui ouvrent les portes du Center of the Creative and Performing Arts<sup>259</sup>. Pour les deux trimestres restants de cette saison 1968-69, il est engagé comme « *guest performer* » (interprète invité) dans l'institution, puis devient Creative Associate (pensionnaire) dès la rentrée 1969.

---

<sup>258</sup> La dénomination de la pièce dans les archives de UB indique qu'elle a été déposée par Renée Levine Packer, co-autrice de *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, et ancienne directrice administrative (*Managing director*) du Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo, voir ci-dessus I-1Hb.

<sup>259</sup> Pour le contexte biographique et artistique de cet événement décisif dans le parcours d'Eastman, voir ci-dessus p. 117 et Saison 1968-1969, 1968/B. p. 118.

Le concert d'avril 1969, organisé sous les auspices de la State University où Eastman enseigne depuis plusieurs mois, fait office de présentation publique assez complète de son œuvre et de sa personnalité. C'est une « carte de visite » offerte au public et aux critiques musicaux locaux qui ne connaissent quasiment rien de lui. Le concert est annoncé puis chroniqué par l'excellent journaliste d'art Thomas Putnam dans le Buffalo Courier Express. Putnam souligne que l'originalité d'Eastman est d'allier « trois arts » : musique, poésie et danse<sup>260</sup>.

La question ici est de savoir si Eastman a bien joué en avril 1969 les *Three Pieces for Violin and Piano* dont notre Andante manuscrit ferait partie — ou *Three pieces for Viol and Piano* ? Dans la seconde hypothèse, était-ce une transcription-adaptation pour viole ou alto du cycle écrit d'abord pour violon, ou une autre œuvre à la dénomination fortuitement voisine ? Le fond du problème est esthétique et stratégique. Il existe en effet un si fort contraste esthétique entre d'une part *Piano I, II, III, IV*, pièces atonales, expressionnistes, d'une densité wébernienne et répondant à certains canons de la musique d'avant-garde, et d'autre part ce modeste Andante en mi mineur modal examiné ici, que je me demande si Eastman a pu (a osé) produire devant le même public, à quatre mois d'intervalle, des œuvres aussi dissemblables ? Cela ne laisserait pas d'être étrange. Surtout lors d'un concert-autoportrait inaugural. Le problème de datation du manuscrit resterait d'ailleurs entier : serait-ce une œuvre antérieure à 1969, et de combien ?

Pour corser le mystère, le musicologue Matthew Mendez, qui signe un essai dans l'ouvrage précité<sup>261</sup>, fait lui aussi une confusion sur le programme de la reprise du concert du 15 décembre 1968 au Carnegie Recital Hall le 4 février 1969, auquel il intègre, à tort me semble-t-il, les *Three Pieces for Violin and Piano...* Alors qu'Eastman n'a certainement joué à New York que *Piano I, II, III, IV* (reprise

---

<sup>260</sup> Thomas Putnam, Buffalo Courier Express du 19 mars 1969 avant le concert (*Review : Eastman Traces Music*) et la critique du concert le 21 avril 1969 (*Review : Three Arts Presented by Eastman*).

<sup>261</sup> Matthew Mendez, *That Piece Does Not Exist Without Julius. Still Staying on « Stay On It »*, in Packer-Leach *op. cit.*, p. 151.



du concert du 15 décembre 1968<sup>262</sup>). En résumé : pour Leach, d'un côté Eastman a composé *Three Pieces for Viol and Piano* en 1969 et les a jouées en avril de la même année. Mais d'autre part, dans son Catalogue et sa Chronologie des œuvres d'Eastman<sup>263</sup>, il n'est question que de *Three Pieces for Violin and Piano* (je souligne). Mendez suit cette piste en intégrant cette pièce, à tort semble-t-il, au concert new-yorkais du 4 février 1969.

### Synthèses chronologiques

NB : il n'existe ni partition ni enregistrement des œuvres mentionnées ci-dessous — excepté le manuscrit de l'Andante pour piano et violon étudié ici, s'il est bien l'une des pièces de *Three Pieces for Violin and Piano*.

#### Décembre 1968 - Avril 1969 : Concerts et dates supposées de composition

15 décembre 1968 : création des *Piano Pieces I, II, III, IV*, Evening for New Music, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.

1969 : composition de *Contrapunctus I-IV* pour quatuor à cordes et / ou pour flûte et violoncelle.

Début 1969 : composition de *Poems with piano Interlude*, de *Four Songs with String Quartet*, de *Three Pieces for Violin and Piano* et / ou de *Three Pieces for Viol and Piano*.

4 février 1969 : rejoue *Piano Pieces I, II, III, IV* au Carnegie Recital Hall de New York (reprise du concert du 15 décembre 1968).

---

<sup>262</sup> Ce concert au Carnegie Recital Hall, dans lequel Eastman interprétait également *Espressione IV* pour deux pianos de Bernard Rands, a été, selon Matthew Mendez, chroniqué par le célèbre et redoutable critique du New York Times, Harold C. Schonberg (1915-2003) : New York Times, 5 février 1969 : « *Music : Of Recent Vintage ; 3 Works by Americans Gets Local Premieres* ».

<sup>263</sup> *Appendix*, in Packer-Leach *op. cit.*, p. 202. Leach y indexe l'œuvre comme suit : « *Three Pieces for Violin and Piano* (1969) : violin and piano. No score or recording available. » Pas question ici de *Three Pieces for Viol and Piano*. Même dénomination dans *Chronology*, *op. cit.* p. 210, où *Three Pieces for Violin and Piano* sont indexées comme étant composées « *Early 1969* » (début 1969). Contredit quelques lignes plus bas, à la date d'avril 1969 : concert avec *Three Pieces for Viol and Piano*. Contredit également p. 180, Mary Jane Leach, *Connecting the Dots* (p. 179 et suivantes) : *Three Pieces for Viol and Piano* (je souligne) dont Leach affirme qu'elle est écrite en 1969, avec les autres œuvres du concert d'avril 1969 : *Poems with piano Interlude* et *Four Songs with String Quartet*.

Vers le 20 avril 1969 : concert « autoportrait » à l'A-K Art Gallery sous les auspices du State University College. *Poems with piano Interlude. Four Songs with String Quartet. Three Pieces for Violin and Piano* ou *Three Pieces for Viol and Piano*.

### **Synthèse personnelle réalisée en croisant les sources écrites**

NB : je n'ai pas eu accès aux sources de première main, notamment les programmes des concerts qui pourraient dissiper ces ambiguïtés et permettaient de suivre les pistes des pièces pour violon *ou* viole *ou* alto dont il est question...

Vers le 20 avril 1969 (date non précisée) : Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, Concert de présentation de ses œuvres par Eastman, organisé sous les auspices de State university College : « *His music, poetry and dance* » (« ses musique, poésie et danse<sup>264</sup> »).

Programme des pièces dont la composition est datée de début 1969, relevé dans les sources croisées citées ci-dessus :

*Poems with Piano Interludes*

*Four Songs with String Quartet*

*Three Pieces for Violin and Piano* ou *Three Pieces for Viol and Piano*

Encore une fois, toutes les partitions de ces œuvres sont perdues. Seule la partition manuscrite d'une pièce pour violon et piano, possiblement extraite des *Three Pieces for Violin and Piano*, est conservée.

### **Une pièce composée avant 1969 ?**

Vu ces incongruités persistantes dans les sources comme l'impression donnée par le style musical du morceau, je ne peux écarter l'hypothèse d'une composition très antérieure à 1969, qu'elle soit extraite ou non des *Three pieces for Violin and Piano*.

---

<sup>264</sup> Packer-Leach, *op. cit.*, *Chronology*, p. 210.

Je rappelle un bref passage de I-1 ci-dessus<sup>265</sup>, qui concerne l'année 1966 :

« Dans *Ithaca Journal*, 16-22 juillet 1966, l'article d'annonce du concert du 21 juillet 1966, non signé, décrit brièvement ce parcours : « *Eastman has composed songs, choral works, and for piano, cello and violin. He composed accompaniments for the Bug Ballet given by the Ithaca Civic Ballet and for a Cornea dance performed in Carnegie Hall, New York.* » (« Eastman a composé des mélodies, des œuvres pour chœur et pour piano, violoncelle et violon. Il a composé des musiques d'accompagnements pour *The Bug Ballet* donné par l'Ithaca Civic Ballet et pour une chorégraphie de Cornea au Carnegie Hall de New York. ») »

Il est certain qu'Eastman lui-même a fourni ce « CV » au journal d'Ithaca durant l'été 1966. Notre morceau pourrait être l'une des œuvres vaguement évoquées ici, « pour piano, violoncelle et violon ». Il daterait alors de 1966 au plus tard. Eastman l'aurait rejoué à Buffalo trois ans plus tard. Mais alors il lui aurait fallu assumer, comme je l'ai déjà noté, le gouffre esthétique entre une production jouée en décembre 1968 (*Piano I, II, III, IV*) et cette pièce... À moins que cette dernière n'ait servi à un passage chorégraphié du concert pluridisciplinaire d'avril 1969. En ce cas, Eastman l'aurait donnée comme un morceau fonctionnel (*incidental music*) plutôt que comme une composition à part entière... Ni la dédicace de la pièce à un certain « Bill » (Billie Kirpich ? pure conjecture, voir p. 66 et p. 90), ni aucun autre indice présent sur la partition ne nous permettent d'en savoir plus pour l'instant. Résignons-nous donc à lire cette pièce manuscrite sans pouvoir dissiper l'obscurité qui l'entoure.

## II - 1B. ÉTUDE ET ANALYSE MUSICALE

### Numérotations, abréviations :

Je numérote les portées de 1 à 16 de haut en bas.

Je numérote également les systèmes en partant du haut vers le bas.

---

<sup>265</sup> Ci-dessus, p. 97.

Je numérote les mesures en comptant la mesure d'anacrouse et la dernière mesure comme une seule mesure 1, à 3/4.

Abréviations : S. = système / m. = mesure

md = main droite du piano / mg = main gauche du piano

## **II - 1B.a. PRÉSENTATION GÉNÉRALE : SUPPORT-PAPIER,**

### **OUTILS D'ÉCRITURE, CADRE MUSICAL GLOBAL**

Il s'agit de deux pages de manuscrit, photocopiées.

Les pages sont numérotées en chiffres romains centrés en haut : I, II.

Le morceau est écrit sur un papier musique de 16 portées. Cinq systèmes page I. Quatre systèmes page II.

La musique semble écrite par un stylo à encre dont la fente paraît visible sur certains traits plus appuyés, ou/et par un stylo-feutre (ou un crayon-feutre) noir.

Les stylos qui ont tracé les chiffres I et II ne sont pas le même outil : pour le chiffre II le trait est nettement plus fin ; l'outil semble avoir été essayé en traçant un petit gribouillis visible à gauche du chiffre.

Aucune règle n'est jamais utilisée, ni pour le traçage des barres de mesure, ni pour celui des hampes de notes.

Les ratures présentes sur le manuscrit (m. 7, avant la m. 9, m. 10, m. 17, voir ci-dessous) prouvent que l'usage d'une gomme est impossible, confirmant donc l'usage d'un outil de traçage à l'encre (stylo, stylo-feutre ou crayon-feutre).

Les feuilles de papier à musique ont été posées (ou collées) sur une feuille de papier ou de papier cartonné plus haute, dont les bords supérieurs élimés sont visibles et ont été englobés par la photocopie. Le chiffre II est écrit sur ce bord supérieur.

Les bords inférieurs sont effrangés et usés, jusqu'à faire disparaître des fragments de la portée de la main gauche du piano du 5<sup>ème</sup> et dernier système de la page I.

Plusieurs temps ou strates d'écriture peuvent se trouver associés sur ce manuscrit, comme le montreraient divers outils d'écriture, d'épaisseur de traits différents, et le statut différent de certains signes

Sous réserve d'investigations plus détaillées, je distingue trois temps et trois outils de traçage principaux :

- un temps d'écriture global de la musique
- un temps ultérieur de relecture, ou de répétition (marques plus claires)
- un temps de photocopiage.

### **En-têtes du morceau :**

*À gauche :*

Lent

Andante

*À droite :*

J. Eastman

Dedicated to Bill

## **II - 1B.b. CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES**

Pièce manuscrite pour piano et violon de 27 mesures, d'une durée de 2 minutes environ.

Tonalités : un dièse à la clé. Tons principaux : Mi mineur modal, et ton de la dominante Si mineur modal. Les échelles modales employées sont le mineur mélodique descendant (sensible abaissée), parfois le mineur mélodique ascendant (avec sus-dominante et sensible surélevées).

La pièce déroule les périodes d'une mélodie modale accompagnée par une écriture harmonique au piano pensée et écrite à quatre voix, soit deux voix par

main, dont la disposition est immédiatement visible par la graphie des hampes de notes vers le haut (voix supérieures) et vers le bas (voix inférieures).

Sur le plan mélodico-harmonique, cette pièce est uni-modale (un seul axe modal principal) avec des enchaînements des degrés I-V-I et V de V.

Elle ne présente aucune modulation au sens tonal, mais quelques altérations accidentelles et des emplois d'accords de 9èmes et 7èmes.

On repère une seule marche harmonique non-modulante, en quarts descendantes (m. 14 à 16).

Les périodes mélodiques sont découpées en carrures avec des repos cadentiels très marqués harmoniquement et rythmiquement.

L'ensemble de ces caractéristiques donne l'impression d'une pièce d'une grande simplicité et brièveté, s'inscrivant dans un cadre mélodico-modal conventionnel, aux dimensions et au propos compositionnel modestes.

Le déroulement ne réserve aucune surprise compositionnelle, aucune recherche particulière d'effets (densité, surprises harmoniques ou dramatiques, expérimentation sonore) ni de marque stylistique de singularité personnelle.

## **II – 1B.c. PLAN ET DÉROULÉ MÉLODIQUE ET HARMONIQUE**

### **Forme générale tripartite (mesures 1-7 / mesures 8-20 / mesures 21-27)**

#### **- Exposition, m. 1 à 7 :**

m. 1-4

Motif A

A1 antécédent, à 3/4, 4 temps en tout avec anacrouse. Mi mineur modal mélodique descendant. Apparition du rythme d'anapeste (2 brèves-1 longue : uu—) dans le contrepoint pianistique, main gauche, voix supérieure : ce motif rythmique, qui caractérisera le motif B et le développement, est un trait saillant de la pièce (voir ci-dessous).

A2a conséquent, 4 temps à 4/4. Si mineur modal mélodique ascendant

A2b variante du conséquent, avec ellipse rythmique (passage à 3/4)

m. 5 :

Transition motivique, apparition à découvert du rythme d'anapeste (uu—) au violon

m. 6-7 :

Motif B (2 mesures), au profil rythmique caractérisé notamment par les rythmes d'anapestes frappés sur les temps fort, et les liaisons

### **Éléments de simplicité :**

B, bien que caractérisé rythmiquement, est issu de A davantage qu'opposé à lui : pas de différence tonale-modale marquée ni de mise en tension d'éléments de A et B entre eux. B exprime plutôt un resserrement (symétries binaires de 2 mesures, répétitions peu variées, registres médium, ambitus mélodique restreint à une 3<sup>ce</sup> altérée, caractère martelé, processionnel) par rapport au caractère plus déclamatoire de A, dont l'ambitus mélodique est plus disjoint (5tes et 4tes). Fonctionnellement, B est d'ailleurs issu d'un resserrement des trois premières notes de A1.

### **- Développement, m. 8 à 20 :**

m. 8 à 13 :

Découpe mélodique par deux mesures répétées avec variantes : m. 8-9, 10-11, 12-13 : motif B ramassé dans le médium du piano, jeu sur l'emprunt mélodique à Sol mineur avec l'altération accidentelle Si bémol m. 9, devenu Si bécarre m. 11. Conclusion (m. 12-13) avec contraction dans le médium des deux instruments, cadence sur dominante avec accord de quinte à vide (Si).

m. 14-16 : Marche non-modulante de trois quarts descendantes à la basse, résolution sur dominante (Si).

m. 17 à 20 :

m. 17-18 : répétition exacte des m. 8-9 avec emprunt à Sol par le Si bémol. Variante avec violon, m. 19-20.

La m. 20 à 5/4 (oubli de notation du chiffrage rythmique) sert de transition pour le retour de A (levée de m. 21, rythme rattrapé par le 5/4).

**Éléments de simplicité :** le développement n'introduit aucune modulation. Il fait primer la répétition et le resserrement dans le registre medium au lieu de l'expansion harmonique et mélodique que l'on aurait pu attendre, et qui aurait pu générer une tension ou une variation du matériau. La marche harmonique des m. 14-16 est à cet égard emblématique : son profil conventionnel voir banal n'ouvre à aucun développement du discours. Le mot développement signale donc ici la partie centrale du morceau, plutôt qu'une mise en tension ou un travail motivique.

**- Réexposition variée et coda, m. 21 à 27 :**

m. 21-22 : réexposition de A (A1+A2)

m. 23 : variante de A avec Fa bécarré introduit à la levée de m. 23 générant, associé à la nuance Forte, un événement dramatique, une tension, surprenante dans le contexte de la pièce, que l'on peut qualifier de « climax » inattendu.

Coda, m. 23-27 : Apaisement immédiat et comme arbitraire (sans transition) de la tension entrevue m. 23. M. 24-27 : cadence relancée deux fois sur A2 et A1 simplifiés, expressivement « anoblis » par la cadence avec accords parfaits et mouvements contraires entre basse et partie supérieure. Au violon durant la cadence finale, rappels simplifiés du matériau motivique de la pièce : A1-A2 et anapeste de B.

## **II – 1B.d. ANALYSE STYLISTIQUE**

### **Métrique, carrures : des indices d'une facture plus personnelle ?**

Au fur et à mesure de ce relevé analytique, j'ai mis l'accent sur les éléments de simplicité. Existe-t-il d'autres aspects conférant une tournure inattendue ou plus personnelle à certains passages ?



Ils sont peut-être à rechercher dans l'agencement métrique assez surprenant des mesures qui, en résumé, usent de découpes à 3/4 + 4/4 : voir A1 et m. 2-3 puis 5-6. On relève de ce fait des sortes d'ellipses mélodiques qui, plutôt que de former des symétries, « sautent » vers une suite motivique assez imprévue (enchaînement des m. 4-5 et 5-6). Ce jeu est sensible surtout dans l'exposition, mais aussi dans la résolution à 6/4 (m. 16) de la marche harmonique des m. 14-16, constituée d'une première phrase de 8 temps et d'une seconde de 6 temps. Cette dernière enchaîne sans transition sur une redite de B.

Un autre élément, discret mais assez singulier, est le dédoublement du suspens de l'anacrouse au sein du motif A : d'abord A1, anacrouse à la noire (m. 1), puis l'attaque de A2a, sorte d'anacrouse-syncope avec un quart de soupir (m. 3).

Enfin, les repos cadentiels des demi-cadences (sur la dominante Si) dans le développement et la réexposition sont souvent en valeurs longues, d'une blanche, et de ce fait dé-rythment la scansion à la noire très marquée par ailleurs.

Tous ces signes particuliers de contours mélodico-rythmiques, à défaut de former un style personnel, dessinent la « façon<sup>266</sup> » de cette pièce, sa cohérence de ressenti musical et de conception.

### **Expression, caractère**

Il est toujours hasardeux de caractériser une musique avec des épithètes. En ce cas pourtant, un effort de traduction verbale me semble nécessaire. L'aspect déclamatoire, noble, presque imposant de A, donne sa couleur à l'ensemble du morceau. J'ai déjà souligné l'absence de tension dramatique : l'atmosphère expressive est en effet homogène, sans contrastes ni progressions, exceptée la m. 23 où survient une tension et une nuance « forte », aussi soudaines que brèves.

Le caractère processionnel, apparenté à une marche, provient de la scansion continue des noires. Ce qui évoque aussi des périodes de chorals, au déroulement empreint d'une certaine solennité. Les nuances, évoluant entre mezzo piano et piano, sont très retenues. La noblesse des cadences finales (m.24-

---

<sup>266</sup> « Façon » au sens de facture, d'allure.

27) est soulignée par le diatonisme des accords parfaits, enrichis de 9èmes ou de 7èmes.

### **Une rencontre surprenante : le thème de « *ground* » d'*Evil Nigger***

Il est étonnant de constater que la marche harmonique des m. 14-16 est construite sur un motif de basse quasiment identique à celui du motif B d'*Evil Nigger*, composition eastmanienne majeure de 1979. C'est ainsi que le « gimmick » conventionnel d'une pièce mineure se retrouve, plus de dix ans après, dans l'un des chefs-d'œuvre d'Eastman ! Dans mon analyse d'*Evil Nigger*<sup>267</sup>, je souligne que ce motif de sept notes de basse me semble ressortir des conventions de l'harmonie ou du contrepoint des plus classiques, voir scolaires. Je le caractérise ainsi dès sa première apparition (à 30" du début d'*Evil Nigger*) : « Thème B « *ground* » : Basse cadentielle en Ré mineur, de type basse obstinée de « *ground* » en contrepoint baroque. »

Ici, ce motif est en Mi mineur. Son unique différence, minime, avec le « *ground* » d'*Evil Nigger* réside dans l'inversion des deux dernières notes : cadence tonique – dominante Mi-Si, au lieu, dans *Evil Nigger*, d'une cadence dominante-tonique.

La différence est en revanche abyssale entre les deux usages qu'a fait Eastman d'un même motif. Dans le contexte présent c'est une banale et fonctionnelle marche harmonique non modulante, qui alimente à peine trois mesures du morceau en mettant en valeur le rythme d'anapeste. Alors que dans *Evil Nigger*, joué puissamment à l'unisson et à découvert, lancé par une mesure à 4 temps scandée par une voix criant « 1-2-3-4 », puis, au cours de la pièce, repris dans un étonnant camaïeu dissonant de tonalités superposées, il revêt une singulière force dramatique, au mouvement descendant implacable. Il révèle alors l'essence d'un motif de basse obstinée, de passacaille ou de *ground* (à la semblance du thème de « La Folia », par exemple). Dans le premier cas, le contexte du motif est purement fonctionnel, la basse dirige un mouvement harmonique sans autre originalité ni portée expressive que platement conventionnelles.

---

<sup>267</sup> Voir ci-dessous p. 552 et 557 et Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de M. Grégoire Tosser. MIM / UEVE, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2015-2016. Chapitre 5, « Une analyse d'*Evil Nigger* », p. 74 et suivantes.

Dans le second cas, le motif est mis à nu, donc détaché de tout usage fonctionnel. Il est pris abstraitement : sa pure force expressive éclate.

Pour trouver une analogie de ce processus musical dans le domaine visuel, c'est comme si, à partir d'une quelconque photo de groupe, on avait détourné la silhouette d'un seul personnage pour en faire une figure répétitive, obstinée, abstraite de tout contexte. Ceci évoque d'ailleurs un geste qui appartient à ce qu'on nomme le minimalisme. On pense aux figures géométriques de Sol LeWitt, à celles reproduites à l'infini d'Andy Warhol.

Nous ne pouvons pas savoir si Eastman a emprunté consciemment ou inconsciemment le discret motif de cette petite pièce pour le transférer dans *Evil Nigger*. Toujours est-il que ce thème est par essence « anonyme ». Il se retrouve d'ailleurs comme motif utilitaire dans la pédagogie de l'écriture<sup>268</sup>. Dans les années 1960, Eastman y soumet son écriture assez platement. En 1979, il le brandit et le manipule avec une force aussi souveraine qu'inattendue.

### **Uni-modalité**

Le trait saillant du style musical mélodico-harmonique de cette pièce est sa modalité, qui relève de ce que j'appellerai une conception uni-modale simple, par différence notamment avec la polymodalité (complexes de modes divers, agencés ou non en systèmes). Cette pièce est uni-modale, car entièrement construite sur un seul axe modal — celui de Mi en mode mineur mélodique descendant (7<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> degrés non altérés) — et ses modes voisins, dans l'ordre des quintes (5<sup>te</sup> ascendante de Mi = mode de Si) et des toniques supérieures voisines (Sol tonique voisine de Mi, Ré tonique voisine de Si).

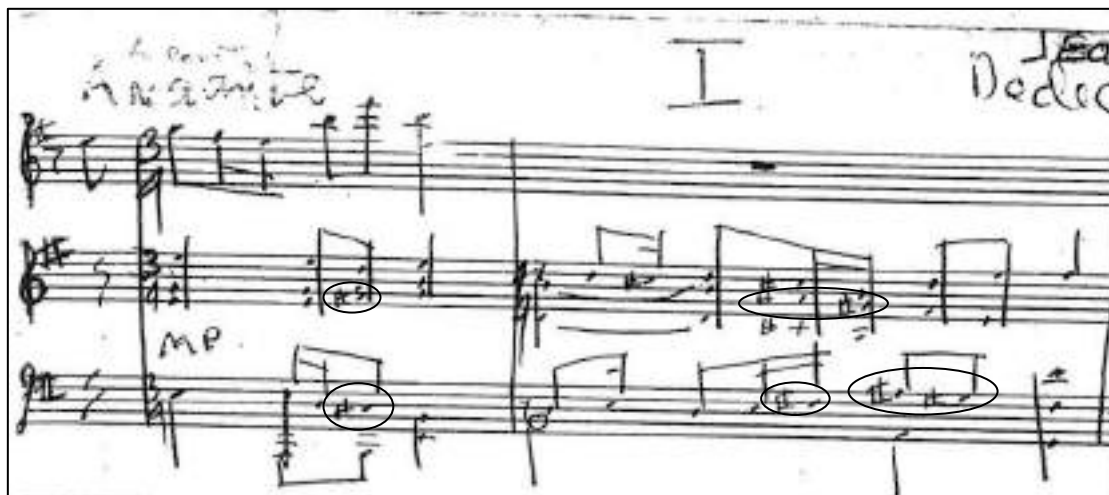
Dans un contexte modal aussi restreint, il ne peut y avoir de modulations au sens tonal, puisque la modalité consiste précisément à adoucir la définition des piliers tonals (tonique-dominante) et les tensions et possibilités dynamiques qui en découlent. Il n'y a donc aucune dynamique modulante, ni même de passage

---

<sup>268</sup> Je me souviens personnellement de l'avoir utilisé au début de mes études de contrepoint, où il servait de motif en valeurs longues sur lequel écrire ou chanter une voix en valeurs deux fois plus brèves.

déterminé d'une échelle modale à l'autre, mais une sorte de monochromie modale. Les seuls changements harmoniques sont des emprunts modals, avec des altérations qui colorent ponctuellement les modes en majeur ou en mineur.

**Exemple 1 :** emprunts à Si mineur : m. 2, Do# / m. 3 Do#, La#, Sol # (ce dernier étant le 6<sup>ème</sup> degré de Si mineur mélodique ascendant) :



Il est remarquable que le compositeur réécrite le plus souvent au piano (mais pas au violon) les dièses devant les Fa, altération pourtant placée à l'armure. Cela prouve à quel point, au moment de choisir l'orthographe mélodico-harmonique, les échelles modales, dans laquelle les toniques (Mi-Si) s'indifférencient, priment pour le scripteur sur l'indication tonale à la clé, laquelle instaure *isop facto* une tonique principale du morceau.

Dans le motif B, les dièses ne sont pas rajoutés.

Page 2, ce rajout, inutile solfégiquement, ne se reproduit pas. Le Fa bécarré de la m. 22, est un réel événement, confirmant le statut de « climax » de cette mesure. Par suite, un Fa# de précaution figure au violon (mais pas au piano) dans la m. 23.

**Exemple 2 :** emprunt mélodique à Sol mineur dans le motif B : Si bémol, m. 9, 18 et 20. **NB :** dans la première réitération de la m. 11, le Si est bécarré de précaution, confirmant que l'emprunt était bien une colorisation modale ponctuelle (et non une modulation ou un mouvement dynamique vers une autre tonique).

**Exemple 3 :** emprunt harmonique indifférencié aux échelles modales de Si-Mi-Ré-Sol dans le contexte de la mesure 24. La pluralité d'appartenance possible de cet enchaînement d'accords parfaits, coloré en majeur mais analysable en modes mineurs, fait ressortir l'indifférenciation modale par opposition aux dynamiques de modulations tonales. Cet enchaînement d'accords parfaits, de plus, précède et annonce la cadence finale du morceau écrite par mouvement contraire entre basse et ligne supérieure au piano, et utilisant les accords parfaits sur la tonique Mi, la sensible Ré, et l'accord de neuvième sur le 6<sup>ème</sup> degré Do.

### **Simplicité instrumentale**

Cette pièce ne comporte aucun trait saillant dans l'écriture instrumentale.

Le violon est utilisé de manière banale, sans aucune recherche. Ni sonorité, ni coup d'archet particuliers (pas même un trémolo) ne viennent caractériser l'instrument, qui de ce fait, le registre un peu aigu des premières mesures par rapport aux nuances indiquées mis à part, pourrait être une clarinette, une flûte traversière ou un saxo soprano... Il en va de même au piano. Quelques rares accords sont malaisés à frapper, du fait de leur disposition trop large (voir notamment 4<sup>ème</sup> temps de la m. 3, main gauche). Mais les systèmes d'écriture ne sont presque pas pianistiques au sens digital du terme.

Ce que nous avons noté du développement, qui restreint plutôt les registres et répète les motifs qu'il ne les développe, est valable instrumentalement : la pièce évolue vers la limitation. Malgré l'écriture de choral à quatre voix (à cinq voix avec le violon), ces limites de l'écriture instrumentale rejoignent le peu d'ambition compositionnelle de cette pièce.

### **Quelle modalité ?**

La modalité, on le sait, se réfère volontiers à la musique populaire, de par sa fausse simplicité et son évidence expressive. On pourrait s'attendre à ce que cette pièce d'Eastman, simple et brève, exposant une mélodie de « *song* », sorte de cantilène accompagnée, se rapproche d'une modalité fréquente chez des Américains (par exemple Samuel Barber) lorsqu'ils évoquent un certain

pittoresque, un certain « folklore » américain. Cette veine modale dans la musique américaine fait allusion notamment à la musique populaire irlandaise et aux ballades du style « *country music* ». Or, cette pièce d'Eastman semble n'avoir aucun rapport avec une telle couleur modale « américaine ». D'ailleurs, chercher à positionner historiquement cette pièce des années 1960 par rapport aux systèmes de modalités élargies élaborés au 20<sup>ème</sup> siècle après Claude Debussy (entre autres par Albert Roussel ou Olivier Messiaen), ou par rapport aux pensées diatoniques renouvelant la tonalité à travers des modalités variées (Bohuslav Martinů, Samuel Barber, Benjamin Britten...) serait une opération intellectuelle disproportionnée. L'enjeu compositionnel de cette pièce d'Eastman paraît se situer bien en-deçà de ces formes de pensées innovantes.

## **Une influence de la musique française ?**

### **Erik Satie**

Sa modalité et son registre expressif et stylistique peuvent se situer, selon moi, du côté de la musique française du début du XX<sup>ème</sup> siècle. Plus particulièrement, à mon oreille, vers celle d'Erik Satie. Voici quelques éléments qui me semblent faire écho au style de certaines pièces célèbres d'Erik Satie, les trois *Sarabandes*<sup>269</sup> pour piano notamment.

- Découpe de la mélodie en phrases très scandées, en périodes qui se ferment par des cadences-repos bien marquées. Plutôt que d'enchaîner ou de tuiler les phrases, il s'agit au contraire de les clore fermement à chaque fois (m. 7, 13, 21). Les ellipses, les sauts dissymétriques (m. 4-5, 5-6, 16-17...) renforcent paradoxalement cet effet d'absence de transition entre périodes.

- Métrique basée sur la pulsation scandée des noires régulières, toujours présentes dans les monnayages (m. 3, m. 8 et suivantes). Cela n'est pas sans évoquer des formes de chorals (piano à 4 parties ou 4 voix) et de mouvement de procession, de marche, de solennité. Il y a là, comme chez Satie, un certain

---

<sup>269</sup> Erik Satie, *Sarabandes n°1, n°2 (dédiée à Maurice Ravel), n°3* pour piano, composées en 1887. Voir aussi, en regard de la pièce d'Eastman : *Sonnerie de la Rose-Croix. Air de l'Ordre*, et *Première Pensée Rose-Croix*, contenant l'association d'une métrique à la noire et de récurrentes figures d'anapestes qui ont quelque rapport avec la pièce étudiée ici.

« mime » d'une écriture compassée, archaïque ou froide, celle de « périodes » séparées par des arrêts ou suspensions.

- Le mélange d'une métrique à la noire régulière et de figures saillantes d'anapestes (2 doubles croches – une croche) et dactyles (m.2-3, m. 5 à 8)...

- La musique semble moins intérieure, expressive, au sens romantique ou sentimental, que contenue, déclamatoire, presque impersonnelle.

- Modalité et temporalités non-directionnelles : nous avons déjà relevé que tout mouvement modulant dynamique était exclu dans cet « espace » modal restreint et homogène. L'impression qui domine est celle d'une prédominance du statisme et de la répétition (m. 8-9 / 10-11 / 12-13 /17-18 / 19-20 : dix mesures (sur vingt-sept au total) sont occupées par la répétition cinq fois du même motif. La réexposition des m. 21-22 puis en partie des m. 24-25, est une variante légère des m.1-3...)

- Harmoniquement : les accords de 9<sup>ème</sup> et de 7<sup>ème</sup>, altérés ou non, parfois avec notes ajoutées (ou en notes de passage dans le contrepoint de voix dont j'ai parlé), frappés sans préparation comme des pures couleurs harmoniques, se réfèrent sans doute à Debussy et à Ravel, et me semblent être des couleurs d'accords frappées prises en soi, comme chez Satie également (m. 3, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> temps). Les cadences « archaïques » (5<sup>te</sup> à vide) m. 13, ou majorée m. 7, évoquent aussi des formules proches de Ravel ou Satie.

- La forme par reprise « en spirale » des mêmes éléments.

### **Hiératisme**

Les pièces « simples » de Satie (*Gymnopédies, Sarabandes*) font souvent partie du répertoire des pianistes dans leurs premières années d'apprentissage. Il paraît certain qu'Eastman a pu jouer, ou du moins qu'il a entendu et lu, certaines de ces pièces qui recèlent un certain rapport avec une forme de danse plutôt hiératique, avec un imaginaire quasi-rituel lié à mouvement processionnel. Cet arrière-plan a pu également concerner Eastman, qui mêle souvent, on l'a vu, la performance dansée à ses concerts. Le « hiératisme » est une catégorie expressive ou esthétique qui semble s'écarter de la subjectivité romantique, cela dès Claude

Debussy. L'emprunt à des figures décoratives (*Deux arabesques*) ou architecturales, à la statuaire (*Danseuses de Delphes*<sup>270</sup>) dans les titres du moins, traduit une esthétique moins subjective ou sentimentale qu'ordonnée, contenue, apollinienne. C'est à cette sphère esthétique que cette pièce d'Eastman me semble appartenir.

## II - 1C. GRAPHIE, ÉCRITURE MUSICALE, SCRIPTIO :

### DES « GIMMICKS » DE LA NOTATION D'EASTMAN ?

Des signes, ajoutés çà et là, sont familiers à celui qui fréquente les manuscrits d'Eastman de toutes époques. Je les appelle « ajouts », car leur présence n'est pas rigoureusement nécessaire à la compréhension du texte musical, ou bien figurent-ils en marge de celui-ci.

#### Notes-lettres rajoutées

Il en va ainsi des ajouts de deux noms de notes en lettres : E (m.6 sous la main droite du piano) et le F bécarre de la m. 23 :



<sup>270</sup> Claude Debussy, *Deux arabesques* pour piano (composées entre 1888 et 1891) et *Préludes*, Premier Livre, n°1 : *Danseuses de Delphes*, créé en 1910.



Dans les deux cas il s'agit de confirmer, par précaution envers le lecteur, ce que la seule graphie musicale pourrait avoir de pas assez lisible. C'est donc par « acquis de conscience » qu'Eastman rajoute ces précisions. Comme si lui-même, en se relisant ou en répétant avec un autre interprète, constatait une insuffisance de clarté dans sa notation, pouvant générer des fausses notes par rapport à son intention. Mais ces rajouts ont quelque chose d'arbitraire dans le cas de E (= Mi) m. 6. Certes, le Mi blanche en question est tracé trop au-dessus de la ligne et peut donc éventuellement se confondre avec un Fa. Mais dans le contexte de cette graphie manuscrite où, par exemple, les croches et doubles croches sont souvent tracées d'un seul trait plat en biais (et non selon une figure d'arrondi, voir par ex. m. 3 voix supérieure de la main gauche), cette soudaine précision semble un peu incongrue.

### **Colonne de chiffres écrite en marge**

Une colonne de chiffres, écrite verticalement à la manière d'une addition : 4, 5, 5, 5, 5, 4, figure, en bas de la page II à droite, au niveau des portées 14 et 15 (et de surcroît, un 5 isolé un peu plus bas à gauche de la colonne).



Le résultat d'une éventuelle addition de ces nombres donnerait 28 (mais ni le signe « + », ni le trait horizontal séparant les chiffres d'un résultat ne sont écrits).

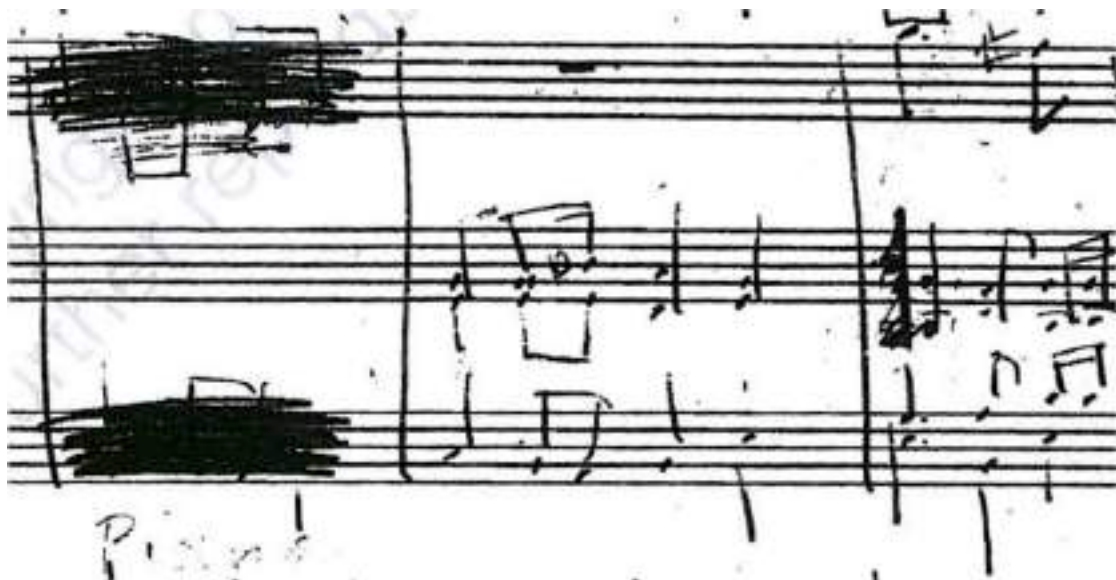
Il est très courant de rencontrer dans les manuscrits d'Eastman de telles annotations marginales, qui à mon sens signalent un calcul de proportions. J'ai rarement trouvé la « clé » de ce genre de notations. Mais je suis persuadé, le ressentant musicalement, qu'Eastman organise ses proportions formelles en fonction de telles spéculations (il effleure le sujet dans quelques propos, j'y

renviendrait), ce qui serait à rattacher à la fascination de beaucoup de musiciens des années 1950-1970 pour le nombre d'or ou la suite de Fibonacci...

Ici, par exemple, 28 correspond bien au nombre de mesures du morceau... à condition de considérer l'anacrouse du début et la dernière mesure comme deux mesures différentes et non une seule, à 3/4, comme Eastman l'a d'ailleurs logiquement écrit. De plus, que signifieraient les 4 ou 5 : des nombres de temps rythmiques ? de mesures ? des unités rythmiques plus vastes ? Rien, dans la musique, ne permet de relier cette succession de nombres avec les carrures réelles. Et pourquoi, d'ailleurs, devrait-on réaliser une simple addition de ces chiffres ? Il subsiste ainsi, même pour un morceau aussi simple, une énigme sur la signification d'une telle suite de nombres portés sur le manuscrit.

### Ratures

Se pose alors la question du statut de ce manuscrit : est-il la mise au propre d'un brouillon préalable, ou bien une rédaction unique et directe ? Des ratures m. 7, 10, 17, une mesure entière biffée entre les m. 8 et 9, font penser à un éventuel recopiage, mais hâtif.



La rature de la m. 7 semble être un repentir portant sur l'écriture de la voix supérieure de la basse à la main droite plutôt qu'à la main gauche, comme écrit initialement. La répartition des accords très larges entre les deux mains est ainsi plus facile à frapper pour éviter le jeu en arpeggiando. La seconde note grave est

cependant difficile à lire, probablement un autre Fa#. La rature a lieu en deux temps : d'abord un cerne autour d'un espace dont les deux notes font partie. Puis une hachure en zigzag continu dans les limites de cet espace. Il eut aussi y avoir d'autres traits en barre horizontales. Le tout forme un « cache » dont la densité en encre a formé un pâté « bavant » vers le bas.

Ces données confirment une écriture à la plume ou au feutre, sans possibilité de gommer. Notons à travers cet exemple que plusieurs indices laissent supposer que le pianiste-compositeur Eastman a des mains très larges, aptes ici à frapper des accords de 11<sup>ème</sup><sup>271</sup>. L'accord m. 3 dernier temps, peut être réparti entre les deux mains (Sol-Fa main gauche / Ré-Fa main droite) dans le même esprit que les corrections de la m. 7.

Avant la m. 9, une mesure est entièrement raturée à l'aide de rayures très denses, qui empêchent toute lecture. Il semblerait qu'Eastman ait par erreur écrit la main droite du piano sur la portée de violon.

m.10, deux ratures de nature différentes, correction rythmique au violon (3<sup>ème</sup>-4<sup>ème</sup> temps), modification d'une note de l'accord au piano (1<sup>er</sup> temps).

### **Autres ajouts**

Deux mentions des instruments : m. 12, « Piano » et m. 14, « Violin », au-dessus des portées, sont d'une utilité énigmatique : ils indiquent peut-être qu'il faut faire ressortir, dans ces passages, l'instrument mentionné ? Musicalement, cela serait une suggestion sensée. Mais « piano » peut aussi être une indication de nuance écrite en toutes lettres (voir ci-dessous).

Enfin, la lettre B tracée m. 8 entre les portées du piano et du violon ne semble pas signifier la note Si mais, peut-être, le début d'une partie B du morceau ?

M. 24, je distingue, au-dessus de la portée du violon, une mention incompréhensible, ou en partie effacée : MIT ?

---

<sup>271</sup> Cette remarque se confirmera au moment d'étudier *Piano 2*, voir ci-dessous, Appendices, 1E. p. 849. Elle a aussi son importance pour cerner le « pianisme » d'Eastman, qui n'est pas seulement une question de technique digitale (doigtés, interprétation) mais surtout de conception eastmanienne du clavier : son, timbre, registrations de l'instrument.

## Plusieurs outils d'écriture ?

À y bien regarder, toutes les lettres écrites, nuances y compris, semblent avoir été tracées avec un outil plus pâle que celui qui a tracé le texte musical (et peut-être le nom J. Eastman et la dédicace en en-tête).

Seraient-ce des ajouts secondaires, après une première photocopie ? La scription est-elle repassée sur certains traits d'une première scription (voir m. 23) ?

Le chiffre de la page II semble d'une autre main que le chiffre I. Cette partition a donc peut-être été annotée en répétition, ou révisée, ou encore remodelée au moment de la photocopie.

## II – 1D.a. EASTMAN ET LA NOTATION MUSICALE CONVENTIONNELLE

### Signes musicaux conventionnels

Comme on l'a déjà souligné, Eastman emploie dans cette pièce un répertoire de signes musicaux conventionnels conforme en tous points au solfège et à la théorie de la musique classique, enseignés dans le cadre des apprentissages scolaires de types conservatoires. On détient ici la preuve qu'Eastman sait maîtriser cet ensemble de signes, que sa création peut s'inscrire dans ce cadre conventionnel. Les inventions multiples qu'il développera par la suite ne pourront donc en aucun cas être considérées comme étant le reflet d'incapacités, d'insuffisances techniques, traces involontaires d'un autodidacte ne maîtrisant pas les savoirs traditionnels. Ce ne seront jamais des compensations d'une impossibilité de s'exprimer à travers des signes conventionnels : elles auront donc des raisons intrinsèquement musicales, seront des choix de création. J'avais formulé cette hypothèse dès mon travail sur *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*<sup>272</sup>. Résumons l'emploi ici de ces signes, qui renvoient au cadre codifié de la théorie de la musique. Cela peut sembler fastidieux, mais n'en est pas moins une base fondamentale pour l'abord ultérieur des manuscrits, y compris dans la

---

<sup>272</sup> Jean-Christophe Marti, Mémoire de Master 2, *op. cit.*, voir par exemple p. 5 et p. 9-11.

proposition méthodologique d'une lecture des calques, formulée ci-dessus (I – 2C.b. p. 234 et suivantes).

### **Hauteurs**

Armure à la clé (un dièse) indiquant une tonalité principale du morceau (mi mineur).

Écriture conventionnelle des notes sur des portées.

Altérations accidentelles et règles d'écriture de leurs effets. Remarquons qu'en plusieurs endroits de la partition on rencontre plutôt une sur-notation des altérations de précaution et en revanche aucune faute ou négligence, sauf peut-être au 3<sup>ème</sup> temps de la m. 3 main gauche (La naturel et La dièse superposés, pouvant faire supposer que les deux La sont dièses.)

### **Exemples de sur-notation :**

Altération à la clé : le # devant Fa est souvent écrit alors qu'il est à la clé : m. 2 (m. droite du piano), m. 3 (main gauche du piano), ou encore m. 10 au violon, etc.

Altération accidentelle : Le Do # main droite du piano m. 3 n'a pas besoin d'être réécrit au 2<sup>ème</sup> temps, puisqu'il figure déjà au 1<sup>er</sup> temps.

### **Rythme**

Mesures binaires à la noire, de métriques variées : 3/4 ; 4/4 ; 5/4 ; 6/4.

Figures rythmiques variées basées sur la subdivision des noires en croches et doubles croches, sur l'ajout de valeurs mesurées (noires pointées, liaisons, blanches).

Figures de syncopes, à la double croche (exemple : m. 3, 1<sup>er</sup> temps) ou à la croche (exemple m. 6, m. 8).

Usage des figures de silence (pauses).

Usage d'une mesure d'anacrouse, à 3/4 : levée en début de morceau (1 temps, m. 1), complétée par les deux temps de la dernière mesure du morceau.

On note quelques oublis de notation de mesure : m. 6, 4/4, m. 20 5/4.

### **Indications de tempi**

Les deux indications figurant en tête du morceau semblent se préciser l'une l'autre, afin d'éviter une interprétation trop univoque du tempo souhaité. De haut en bas : « Lent / Andante ». Le compositeur souhaite donc qu'« Andante », écrit en plus gros et peut-être avant la précision « Lent », ne soit pas compris littéralement comme « allant », mais comme désignant un mouvement relativement lent — au sens où l'on substantive couramment « un andante » par différence avec « un allegro » de sonate : l'andante est alors le mouvement lent *relativement* au mouvement rapide.

M. 26 : indication « Rit. », signifiant « Ritenuto » (retenir le mouvement en ralentissant légèrement la pulsation, indication à la fois agogique et expressive souvent associée à la fin d'une phrase musicale ou d'un morceau).

### **Indications de nuances**

Plusieurs nuances figurent sur la partition, écrites dans les abrégés conventionnels des mots italiens et en majuscules : MP (mezzo piano) / MF (mezzo forte) / P (piano) / Forte (écrit en toutes lettres, m. 22) / MP

Remarquons que ces nuances sont écrites entre les portées du piano et parfois (3 occurrences) sous la portée du violon : dans les deux cas de figure, elles semblent valoir pour les deux instruments à la fois.

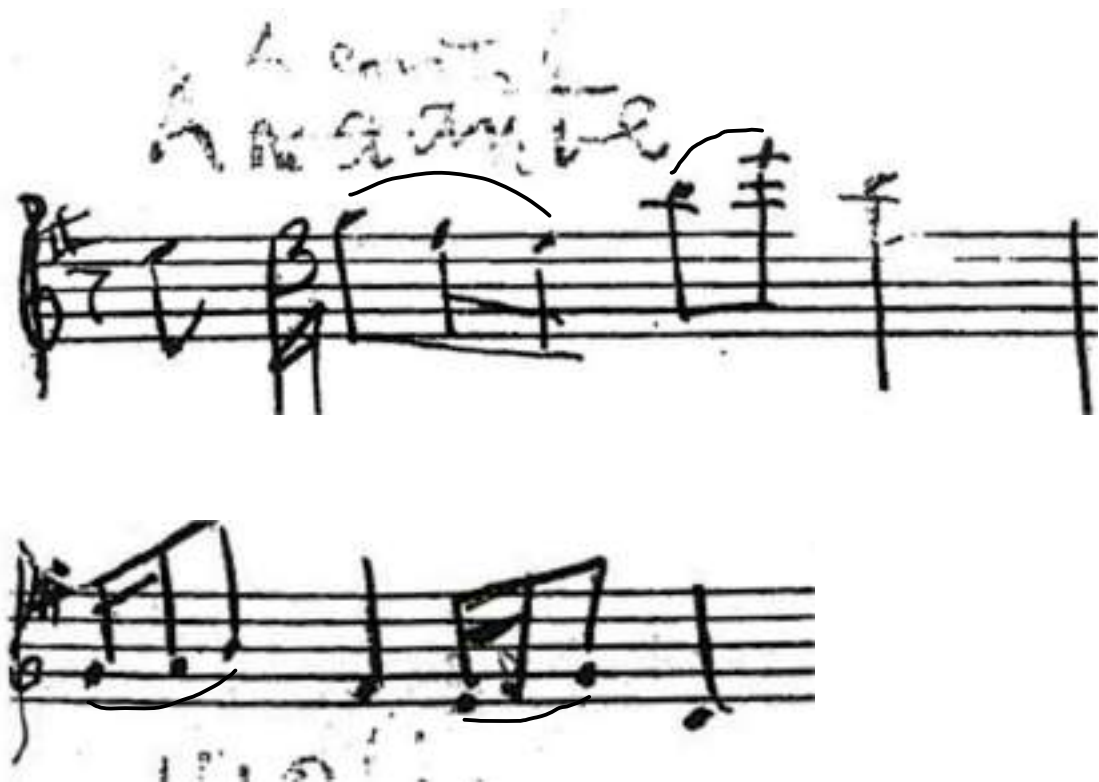
### **Absence de signes de phrasés**

On remarque cependant une absence ou lacune importante dans cette notation par ailleurs si conventionnelle : l'absence des **signes de phrasés** (liaisons englobant des groupes de notes). Ce manque est notable, surtout pour le violon, où ces liaisons n'indiquent pas seulement une exécution qualitative différenciée des groupes de notes (legato, détaché, staccato, etc.), mais aussi la conduite des coups d'archets (une liaison englobant généralement un seul coup d'archet,

poussé ou tiré). L'absence de liaisons pourrait être alors interprétée (à tort probablement) comme une indication de « détaché », chaque note devant être jouée avec un coup d'archet séparé. De plus, le phrasé conditionne l'accentuation, donc la forme des phrases musicales, où l'expressivité ne se dissocie pas des paramètres techniques mis en œuvre.

Cette lacune est certes relativisée par le caractère simple des phrases musicales de ce morceau : les interprètes peuvent déduire le phrasé implicite, « naturel » du caractère des groupements de notes, des unités de rythme, dont la nature même est très conventionnelle.

### Exemples de phrasés, mesures 1 et 2



m. 1-2 au violon : les deux doubles croches du motif pourraient être liées à la croche (un coup d'archet) ainsi que les deux dernières croches, lesquelles pourraient aussi être jouées en détaché.

m. 14-16 au piano et violon : une liaison de legato devrait englober chacune des figures 2 doubles-1 croche.

Le conditionnel indiquant les possibilités diverses de ces deux exemples, montrent que l'absence de signes écrits qui préciseraient les intentions du compositeur, ouvrent durant tout le morceau des questions auxquelles il est nécessaire de répondre. Les choix modifient très sensiblement le caractère des phrases musicales, par conséquent du morceau tout entier. Il est de fait surprenant que dans un contexte de notation aussi conventionnelle et pour une musique aussi simple (ne faisant appel à aucune invention spécifique qui nécessiterait des éclaircissements *ad hoc*), les signes de phrasés soient les seuls à déroger.

## II - 1D.b. UNE ÉCRITURE MUSICALE « SAVANTE »

Il faut maintenant approfondir l'examen de cette écriture, en relevant les caractéristiques qui proviennent d'un bagage plus savant, plus élaboré que celui du simple solfège. Notamment, il faut observer ce qui provient d'une écriture musicale tendant à la pratique spécifique de la composition : harmonie, contrepoint, forme. Ces traits ressortent d'autant mieux que la simplicité de cette pièce n'en rendait pas l'emploi formellement indispensable. Ce sont donc des choix de graphie ou d'enrichissement musical qui reflètent une conception abstraite, un deuxième niveau d'écriture moins directement nécessaire à la traduction du texte musical par les interprètes.

### Écriture à quatre voix au piano

Le principal trait d'écriture de ce type est le choix d'écrire l'accompagnement musical pianistique à quatre voix : une voix supérieure et une voix inférieure à la main droite, de même à la main gauche. Ce choix se lit d'un bout à l'autre du morceau, sauf rares exceptions (m. 25 à 28 notamment) et se traduit par la répartition des hampes vers le haut (voix supérieures) et vers le bas (voix inférieures). Il s'agit en l'occurrence d'une tradition présente dans toute la



littérature pour piano, découlant du contrepoint emblématisé par Jean-Sébastien Bach, entre autres dans les Inventions ou dans les Préludes et Fugues du *Clavier Bien Tempéré*. Ces pièces de Bach sont conçues à plusieurs voix, dans la continuité instrumentale de l'écriture chorale, de même d'ailleurs que la littérature pour orgue qui précède l'époque de Bach. Ce type d'écriture inscrit dans la graphie une pensée contrapuntique transposée ou adaptée aux spécificités des claviers. On le rencontre partout, de Mozart à Beethoven puis de Chopin aux pièces, même les plus simples en apparence, de Schumann, enfin chez Debussy et Ravel.

### Bach, Courante de la Partita en Do mineur, BWV 826



### Ravel, Pavane pour une Infante défunte (extrait)

Dans le fil de cette tradition occidentale, l'apprentissage pédagogique de l'harmonie à 3 sons, basée sur des accords en triades, se fait de préférence (surtout depuis les traités d'harmonie codifiés au XIX<sup>e</sup> siècle) à quatre voix, cela pour apprendre les règles scolastiques de la marche des voix, des « bonnes » et « mauvaises » doublures, des correctes préparations et résolutions des

dissonances, etc. Le modèle académique de cet apprentissage réside dans les chorals à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, puis dans ses pièces contrapuntiques, variations de chorals et fugues.

Dans le cas de cette pièce très simple, l'emploi par Eastman de ce « gimmick » de l'écriture savante a quelque chose d'assez surprenant. Il pourrait presque passer pour une pédanterie, s'il ne se justifiait par une conduite des quatre voix (trois ou cinq voix dans certains passages) qui forme un contrepoint effectif avec la voix principale, soliste, du violon. C'est peut-être grâce à ce raffinement souvent assez discret que la pièce échappe à un simplisme qui, sans cela, prédominerait entièrement. Cet aspect contrapuntique n'est d'ailleurs pas systématisé : il se mêle à la verticalité d'accords frappés qui peuvent contenir plusieurs doublures ou parallélismes, comme on le voit dès les m. 1 et 2.

D'autre part, Eastman ne produit pas ici un pastiche de devoir d'harmonie à quatre voix suivant les règles issues de Bach : les accords frappés (non préparés) de 9<sup>ème</sup> ou de 7<sup>ème</sup> ou les parallélismes dissonants (m. 7 entre main gauche, main droite et violon notamment) abondent, renvoyant clairement au vocabulaire harmonique du 20<sup>ème</sup> siècle (Debussy, Satie, Ravel).

### Exemples de contrepoints : mesure 2



M.2 dès le 2<sup>d</sup> temps de cette mesure, la voix supérieure de la main gauche au piano introduit, en réponse au rythme dactylique (—uu) du violon (1<sup>er</sup> temps), le rythme inversé d'anapeste (uu—) qui donnera au motif B son contour rythmique propre, m. 5 et suivantes.

### Mesures 14 à 16



M. 14, 15, 16 : Ce passage est à trois voix au piano. Les deux marches harmoniques descendantes identiques sont l'occasion d'un petit dialogue contrapuntique entre le violon doublé par la voix supérieure de la main gauche, et la réponse à la voix supérieure de la main droite. Ce bref développement est bienvenu, contrastant avec le parallélisme rythmique et mélodique entre violon et piano des m. 10 à 13, où le piano est la simple doublure du violon.

### Mouvements contraires entre les voix

Un trait frappant de l'écriture harmonique est l'abondance, voire le quasi-systématisme des mouvements contraires entre basse et voix supérieures, ou entre voix supérieures et voix intermédiaires. Ceci est indissociable du type d'écriture à quatre voix, choisi par Eastman, qui suppose une attention marquée au « mouvement » ou à la « marche des voix ». Eastman semble suivre tout du long un précepte pédagogique de base de l'harmonie à quatre voix, qui stipule de rechercher le plus possible les mouvements contraires afin d'éviter les parallélismes « interdits » car générant des successions sonores plus plates, appauvries (8ves et 5tes parallèles successives par exemple). C'est aussi une garantie d'éviter des dissonances ou certaines erreurs en restreignant les mouvements disjoints, plus hasardeux harmoniquement.

On peut donc se demander si Eastman a écrit l'accompagnement harmonique au piano ou « à la table », c'est-à-dire sans instrument pour contrôler l'écriture. Sa prudence harmonique et ces systématismes d'écriture me font pencher pour cette seconde possibilité.

### Exemple de mouvements contraires entre les voix : mesure 3



1) La m. 3 suffit à repérer cette manière d'écrire (motif A2a) : mouvement contraire de la voix supérieure de la main gauche et de la voix supérieure de la main droite. Cette voix supérieure englobe ensuite la voix inférieure, d'où le parallélisme possible des Do# et Si sur le 2<sup>ème</sup> temps. Mais ensuite, à nouveau mouvements contraires. Ce sont des sixtes qui sont parallèles (3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> temps), ce qui est licite.

La systématisation du mouvement contraire pousse même à une dissonance qui pourrait être interprétée comme une faute d'orthographe. Au 3<sup>ème</sup> temps : La naturel et La dièse se superposent à la main gauche. Agréable à l'oreille, cette dissonance provient de la conduite en mouvement contraire de ces deux voix. Preuve qu'il ne s'agit pas d'une faute mais bien d'une conséquence de l'écriture, cette harmonie est réitérée dans l'exposition, m. 22.

2) Du fait de ces mouvements contraires, la plupart des dissonances ou intervalles non harmoniques sont des notes de passages. Exemple m. 5, entre main gauche du piano et violon. Ce passage n'est pas très habile harmoniquement. Cela est dû à l'homorythmie, qui n'est peut-être pas un choix très judicieux ici, avec une certaine lourdeur, contrairement au contrepoint du dernier temps, voix inférieure de la main droite. Mais le mouvement des voix permet de faire des dernières notes, des notes de passage aboutissant au 1<sup>er</sup> temps de la m. suivante.

Un mélange d'unissons et de parallélismes à la 6<sup>xte</sup>-3<sup>ce</sup> sont privilégiés, comme on le voit dans la marche harmonique des m. 14 à 16.

3) La cadence finale du morceau (m. 25-26) est bâtie une fois encore sur un beau mouvement contraire basse-voix supérieure, conventionnel. Il faut souligner que les modes mineurs à sensible abaissée sont particulièrement propices à cette simplicité d'écriture : sans quoi, l'interdiction de doubler la sensible par crainte de dissonances sans préparation, et d'appauvrissement des accords, complique l'harmonisation.

Toutes ces remarques de ma part sont de nature scolaire. Mais je crois que précisément, l'aspect « scolaire » de l'écriture fait partie intégrante de cette pièce, et est en soi un objet de réflexion.

## **II - 1D.c. NÉGLIGENCES, HÂTE, MÉTICULOSITÉ ?**

Sans l'utilisation d'une règle (d'où les barres de mesure assez peu rectilignes), sans la possibilité de gommer malgré une difficulté récurrente d'alignement vertical entre piano et violon comme entre mains gauche et droite du piano, ce manuscrit semble à première vue assez négligemment écrit...

Négligemment ? Pourquoi cet adverbe du registre du jugement se présente-t-il spontanément à moi ? Sans doute parce qu'écrire est une performance, ancrée dans les apprentissages au long cours imposés dès la petite enfance, jugée selon des critères de plus ou moins grande réussite. Cet adverbe « négligemment » sous-entend les notions d'effort, d'application, de réalisation, évaluées scolairement. Pourquoi ne pas dire plutôt : difficilement ? Il est plus intéressant je crois de s'interroger sur la nature des *difficultés* rencontrées par Eastman comme scripteur de ce manuscrit, plutôt que d'évaluer son taux de réussite selon des critères scolaires... Eastman, dès ses débuts, est à la fois un improvisateur et un compositeur-scripteur de musique. Nous voilà donc au cœur du sujet : que peuvent nous apprendre les difficultés dans la pratique de l'écriture, que révèlent ce manuscrit ?

La première impression, comme presque toujours devant les manuscrits d'Eastman, occulte la précision, voire, même, une très réelle minutie, prouvée par

plusieurs points de l'analyse ci-dessus. Reste une gestion assez peu précise, à la fois des superpositions verticales, avec de très nombreux décalages, et des extensions horizontales, avec de nombreux espaces vides entre les dernières notes d'une mesure et les barres de mesure notamment. Ce dernier « défaut » provient pourtant, paradoxalement, d'une volonté de clarté, d'espacement des mesures, comme il est visible à la fin des systèmes où Eastman n'écrit presque jamais les barres de mesure contre les dernières notes (par ex. p. I S. 1, 2, 3 et 5) mais laisse vide tout l'espace restant, afin notamment d'éviter qu'une même mesure enjambe deux systèmes (voir p. I, S. 2 et 4, p. II, S. 1).

**Page II, fin du système 1 :**



Ce trait parmi d'autres prouve la vigilance du scripteur, qui ne cherche pas à transgresser ou contourner les règles. Mais son application ne va pas jusqu'à s'imposer l'usage d'une règle, ni accepter une contrainte, peut-être ressentie comme inutile (lenteur du rythme d'écriture...) pour assurer l'aplomb des alignements verticaux. Est-ce pour un gain de temps ? La partition est parfaitement lisible tout en donnant une impression de brouillon, qui se dissipe en travaillant.

Un seul signe suffit à symboliser la méticulosité qui préside à la notation : la respiration indiquée entre les m. 11 et 12 du violon par une sorte de grande virgule en fin de m. 11. Dans ce contexte dénué de toute indication de phrasé, cette respiration instrumentale écrite a de quoi surprendre. Elle indique que l'enchaînement de ces mesures comporte une césure, marquant le passage de registres de l'aigu au grave et aussi une modification expressive, peut-être encore soulignée par l'indication « Piano » écrite en toutes lettres. Indication dont je conjecturais ci-dessus qu'elle demande éventuellement de faire ressortir

le piano-instrument dans ce passage... On voit ici l'ambiguïté qui naît de la raréfaction des indications. Reste que ce signe unique témoigne d'un souci de l'expression musicale et d'une focalisation soudaine sur un « détail » qui exclut la superficialité.

## II - 1E. OUVERTURES ET QUESTIONS : DES ENJEUX PROJETÉS SUR LES AUTRES MANUSCRITS D'EASTMAN

Ce manuscrit pour piano et violon, je l'ai déjà souligné, place devant une sorte de carrefour de la notation musicale d'Eastman. D'un côté cette pièce, qui relève entièrement de la notation musicale classique ; de l'autre un corpus de manuscrits dont nous allons voir qu'ils instaurent de tout autres rapports, d'ailleurs divers et évolutifs, avec l'écriture et la notation musicales.

### L'opération d'« écrire musique »

Que *se passe-t-il* sur ce manuscrit ? J'avais formulé ci-dessus cette question en recherchant un cadre qui définisse la temporalité propre et la nature de l'acte d'écrire la musique. À l'aide d'analogies avec le temps de la représentation scénique, je tentais d'approcher la notion d'action, de « représentation », dont le manuscrit est le lieu<sup>273</sup>. Cette approche me poussait à affirmer que le manuscrit n'est pas simplement la trace (secondaire) d'un acte, ni celle, secondaire, d'une pensée première « mise en acte ». Le manuscrit comporte l'acte et la pensée de manière immanente, il en est la manifestation<sup>274</sup>.

Pour faire entendre cette immanence, on pourrait proposer la locution « écrire musique », en supprimant la conjonction et l'article (« de la ») qui indiquent une sorte de transitivité d'un objet-musique passant dans le complément de l'écriture — comme si deux objets différents et autonomes se versaient l'un dans l'autre

---

<sup>273</sup> Voir ci-dessus, I-2C.a. : « La « forme-manuscrit » comme représentation », p. 228.

<sup>274</sup> Voir ci-dessus I-2C.b., p. 234, note 252, le propos de Gérard Dessons, sur la notion de « scription » comme action irréductible à une « trans-scription ».

par un lien de médiation ou de traduction implicite. C'est cet implicite que je souhaite commencer à interroger ici, remettre en cause ses catégories.

### **Modèle de l'impression mécanique et manuscrite**

Il faut rappeler que de manière générale, l'écriture manuscrite d'une notation musicale conventionnelle a par-devers elle un modèle auquel se conformer : celui du système de signes et d'agencements réalisés par l'impression mécanique. Un compositeur-scripteur s'engage donc dans une sorte de travail mimétique vis-à-vis de l'imprimé. La plus ou moins grande lisibilité consistera en une adéquation, une ressemblance plus ou moins « parfaite » du manuscrit avec le modèle de clarté stéréotypée produit par l'impression mécanique. Il existe donc une dimension de performance de cette opération, effectuée dans un cadre très contraint, déployant la maîtrise d'un savoir-faire artisanal, appréciable selon des critères d'adéquation au modèle. De ce fait, on peut étudier un manuscrit sous l'angle des écarts entre ce modèle et la réalisation d'un compositeur-scripteur donné. En première analyse, ces écarts peuvent ressortir de deux grandes catégories : le défaut de ressemblance, et la manière personnelle. Ces deux catégories dessinent une sorte de hiérarchie des écarts, qui peut fonder des jugements qualitatifs.

Le défaut de ressemblance peut être jugé comme relevant de maladresses involontaires, d'incompétences ou de lacunes, qu'elles qu'en soient les causes. La manière personnelle peut au contraire être valorisée comme expression de l'invention individuelle, de la signature, de l'élaboration intentionnelle. En ce cas, la manuscrite d'un compositeur, comme l'écriture individuelle étudiée par la graphologie, devient le lieu d'opérations qui expriment un style, une graphie unique, jouant d'écarts (ou d'absence d'écarts) entre la stéréotypie « neutre » de l'impression mécanique et une mise en œuvre dite manuelle<sup>275</sup>. Reste qu'une manuscrite est le plus souvent décrite, appréciée, évaluée en tant que performance plus ou moins réussie (autrement dit, claire, du point de vue du

---

<sup>275</sup> On ne peut réduire l'écriture *manuscrite* à la *main* puisque tout le corps est engagé, à la fois axé et *mobilisé* dans l'opération d'écrire, voir ci-dessus, Avant-Propos : « *Dum scripto* – En écrivant : une photo. », p. 2-3.



lecteur) à l'aune du modèle sous-jacent<sup>276</sup>. Dans ce schéma, la finalité utilitaire orientée vers la réception de l'écriture — consistant à être lue, comprise, voire, dans le cas de la musique, être jouée — prime en principe sur toute autre considération esthétique.

Tentons d'appliquer aux premières mesures (m.1 à m.4) de cette pièce d'Eastman les critères d'observation définis ci-dessus : en quoi consistent les écarts d'Eastman dans sa notation, et de quelle nature sont-ils ? Ces questions peuvent-elles déboucher sur une appréciation du rapport singulier d'Eastman à l'écriture de ce système de signes, qui pourrait avoir en partie orienté ses expériences suivantes ?

### Mesures 1 à 4



### Le traçage des têtes de notes

Le traçage des têtes de noires, croches ou doubles croches, a pour modèle la figure imprimée : une tête ovale, arrondie, d'un volume qui permet de bien distinguer la note de tout ce qui relève des traits : support des portées, hampes des notes, etc. La manuscrite des têtes de notes oscille ici entre des points ovales renforcés et de simples traits (m. 2, mg, 2<sup>ème</sup> temps). Par ailleurs, les têtes de notes écrites dans la partie de violon sont nettement plus grosses que dans celle du piano. Comme si leur multiplication sur une même portée, dans la polyphonie

---

<sup>276</sup> Ces remarques ne valent bien sûr que pour une période circonscrite de l'histoire de la musique. La dialectique entre impression mécanique (ou modèle d'écriture) et manuscrite change du tout au tout selon qu'on étudie Mozart ou Eastman. Il est intéressant aussi d'étudier le rôle de la copie (réalisations et pratiques des copistes) en tant que modèle d'écriture, aux diverses époques où l'impression mécanique n'existe pas encore et dans les débuts de l'imprimerie. Voir ci-dessus, I-2A, p. 204, note 213.

pianistique, entraînant leur réduction. Les têtes de blanches sont bien plus grosses, au point de déborder les interlignes.

Le scripteur se déplace de « point » en « point ». Chaque point est donc pris dans le contexte et le mouvement d'une opération sérielle. De plus, les points superposés (accords) changent de nature par rapport aux points plus isolés d'une monodie (comme ici au violon). Ils sont pris cette fois dans une opération verticale. Si l'on se réfère à l'équivalence : un point = une note = un son, on conçoit les seuils de complexification franchis à chaque fois qu'un point est pris dans une succession et une superposition (dans une phrase musicale et dans un accord). La vitesse d'écriture semble se corrélérer à ces divers niveaux de complexité. On peut tenter de dégager quelques constantes. La « note-trait » est plus rapide à tracer que la « note-ovale ». Aussi l'accélération rythmique se reflète-t-elle sur cette visible accélération graphique :

Par exemple m. 2 au violon, les deux doubles croches Fa-Mi montrent un dégradé de la croche Sol (note-ovale) vers la note-trait. Les croches ou les noires semblent plus propices au tracé d'une note-ovale, mais au piano, les ovales deviennent plus petits (voir m. 2 dernier temps).

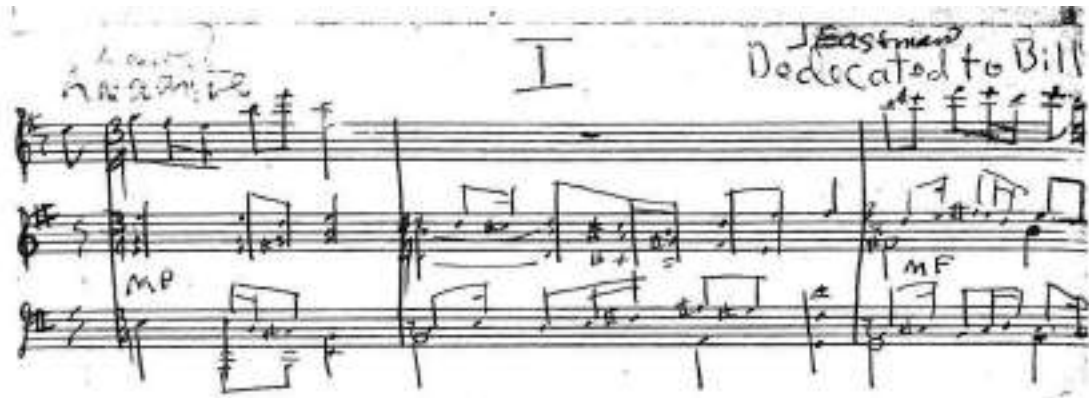
Les gestes de traçages répondent donc, en partie du moins, aux mouvements agogiques de la musique, et les figures manuscrites contiennent des ampleurs diverses, comme pour se rassembler en agrégats ou s'écarter les unes des autres. Cette amplitude reflèterait-elle les diverses qualités de la perception intérieure, de la représentation intérieure des sons ?

### **L'homogénéité du remplissage et la régularité horizontales**

Si l'on se réfère à un modèle imprimé générique, l'isorythmie régulière du temps (= une noire ici) suppose une spatialisation régulière de la « place » accordée à chaque temps, et des espacements relatifs selon les durées. D'autre part, une mesure sera remplie de manière homogène et exacte, de manière à ne pas laisser d'espaces vides « entre » les temps ou après que leur nombre complet se soit déroulé. Le système aussi doit être complet, sans espace vide « inutile » (sans

musique ni silences) au bout des portées. Toute césure ici serait un trou vide, un lieu de non-musique.

### Page I, système 1



### Page I, système 4



Le S4 de la p. I donne un exemple de difficulté de division du système : optant pour éviter tout chevauchement, Eastman laisse un espace très large aux blanches terminant la m.13. À l'inverse, dans le S1, du fait d'une écriture (trop) large de la m. 3 au piano, la m. 4 est comme écrasée en bout de système. Le stress vécu par le scripteur dans cette situation est très visible. Il se traduit par plusieurs symptômes : rupture du code d'un chiffre de la mesure rythmique (3/4 écrit seulement à la md, visiblement rajouté après l'écriture des notes), absence de barre de mesure à la fin de la mesure, resserrement soudain des groupes de rythmes qui sont pourtant identiques à ceux de la mesure précédente...

Je viens d'employer un mot qui peut faire sourire dans un tel contexte, celui de « stress ». Mais justement, à cause de son emploi usuel très large et de sa connotation psychologisante, n'est-il pas parfaitement adapté à une telle situation ? L'espace de la feuille est le lieu d'un drame où se jouent des « micro-

actes » nécessitant de continuelles adaptations spatiales, des estimations de proportions, etc. dont le ratage a des conséquences importantes.

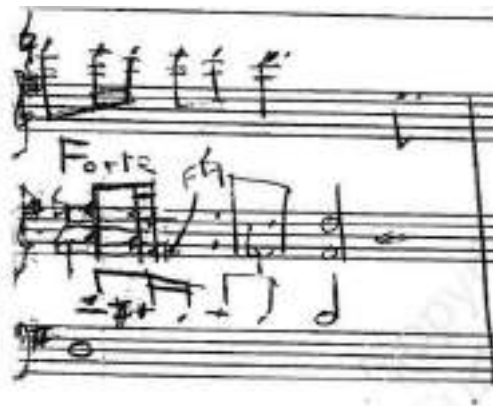
Mettre *au propre* une partition, comme l'on dit, n'est-ce pas vivre une épreuve difficile dont le manuscrit est la scène ?

### Les alignements verticaux

#### Mesure 3



#### Mesure 23



La dimension verticale de l'écriture musicale représente l'axe temporel de la simultanéité, de la synchronicité. Sur ce point, la manuscrite d'Estman est d'évidence un lieu de difficultés vécues, à un tel point que les décalages peuvent poser des problèmes de lecture immédiats (à première vue), comme par exemple m. 3 entre mg et md du piano : le décalage est tel que l'homorythmie entre les voix peut ne pas être comprise immédiatement.

La mg du piano précède assez souvent, dans l'axe vertical, les autres voix. En revanche, la md suit souvent (décalages vers la droite) la partie de violon. M.23,

les décalages du piano par rapport au violon, d'abord vers la gauche (2<sup>ème</sup> temps) puis la droite (frappé des blanches du 3<sup>ème</sup> temps) sont particulièrement marqués et deviennent gênants pour la lecture.

Il existe donc un seuil de difficulté d'écriture qui se répercute sur la difficulté de lecture, seuil qu'effleure plusieurs fois Eastman.

### Hampes, barres de liaison et de mesures (2 à 4)



Le traçage des hampes confronte à une autre difficulté. Dans le modèle imprimé, la hampe est censée naître d'une tête de note et dans le cas d'accords, être accolée au groupe de notes. L'alignement vertical doit donc être très précis. Dans ce manuscrit, des espaces existent presque toujours entre les groupes de notes et les hampes, les hampes sont décollées des têtes de notes

Par exemple m. 2 et m. 3, md : on peut voir que les hampes sont tracées *après* les têtes : les traits verticaux sont décollés des têtes, parfois très nettement.

On remarque aussi que les barres horizontales des rythmes de croches ou de doubles croches sont tracées après les hampes verticales. Leur orientation ascendante ou descendante, censée suivre les mouvements mélodiques, est parfois très nette (m. 2), parfois beaucoup plus plate (m. 4, mg, 2<sup>ème</sup> temps).

Le tracé des barres de mesure enfin, d'un seul trait englobant trois portées (violon et piano), témoigne de la difficulté d'un geste réalisé sans la règle. Le trait est parfois ondulé, parfois oblique comme sur la p. II, notamment vers la fin et pour la double-barre finale.

## CONCLUSION

### **Mouvement, architecture, perception intérieure**

Le scripteur se meut dans un espace très contraint, qu'il cherche à architecturer. Chaque geste s'effectue en fonction d'un modèle. L'acte du scripteur n'est pas statique ni systématique, il s'accomplit dans un certain ordre entre les actes, ordre plus ou moins conscient. L'aventure d'écrire est complexe : elle est orientée vers la lecture qui se déroulera *a posteriori*, mais suppose aussi dans le présent un degré intense de perception intérieure de ce qui est noté.

L'architecture ici est un sens de la proportion non graduée à l'avance. On ne peut mesurer l'écriture des notes par les millimètres, ni calculer l'espace des mesures comme le ferait un géomètre dans l'espace d'une rue, en mesurant angles et distances. Tout se rapporte à une sensation-estimation des proportions relatives. L'espace architecturé est donc en grande partie celui des proportions des durées musicales entre elles. *L'espace dessine un temps à travers un mouvement qui est certes très ralenti par rapport à la perception réelle de la musique jouée.*

Un mot met plus de temps à être écrit que prononcé ; plus encore une note et, surtout, un groupe de notes, simultanées ou successives.

Pour le scripteur, que se passe-t-il au moment de son travail ? Probablement une forme de perception qui n'est ni une anticipation abstraite du « résultat », ni *a fortiori* la perception réelle des sons tels qu'ils naîtront dans l'instant de leur interprétation. Cette forme de perception liée aux gestes, aux actes de la scription, reste à approfondir.

### **Notations et pensée musicale chez Eastman**

À l'issue de l'analyse et des questionnements sur le manuscrit de cette pièce brève, en anticipant sur l'étude d'autres réalisations d'Eastman, on peut se demander, entre autres, si la notation conventionnelle ne « suffisait » pas à Eastman pour exprimer sa pensée propre ? Les sauts stylistiques qu'il va

accomplir doivent-ils nécessairement s'accompagner de sauts aussi marqués dans la notation musicale ?

La formulation de cette question relève d'une théorie du fond et de la forme (alias la pensée et la notation) que ma thèse cherche précisément à interroger, voire à dépasser. Je l'ai déjà noté plus haut, il ne s'agit pas pour moi, dans les manuscrits tels que je les envisage, de rechercher une simple adéquation entre des moyens et des fins, ou entre une conception relevant de l'abstraction et sa mise en œuvre dite concrète. L'étude d'autres manuscrits, et le cadre théorique nouveau qui émerge de cette étude, permettra j'espère d'avancer d'autres types de propositions qui déplacent les concepts ou, pour le moins, les confrontent aux restes, aux scories, aux coins enfoncés par la « manuscrite » entre ces catégories : forme (= signes écrits) / fond (= pensée abstraite).

# **THE MOON'S SILENT MODULATION**



2

(Swing)

(Beat out)

Handwritten musical notation on a staff, including notes and rests. Annotations include "Gallant", "impassioned", and "Beats out".

□ = foot stamping  
 ○ = hand clapping

Handwritten musical notation on a staff, featuring a wavy line representing a vibrato effect. Annotations include "b o w" and "24".

Vib [Handwritten musical notation] guard

improvise on  
 G<sup>tr</sup> with pedal point  
 Clashing notes

Handwritten musical score on ten staves. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The top system includes a treble clef staff with a "7-hand stop" annotation, a bass clef staff with a treble clef, and two blank staves. The bottom system includes a treble clef staff with a "9th" annotation, a bass clef staff with a treble clef, and two blank staves. Various musical notations such as notes, rests, and clefs are present throughout the score.

Handwritten musical score for a piano and voice. The score is written on ten staves. The top two staves are for the piano, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The piano part includes a melodic line with notes and rests, and a bass line with chords and a wavy line. The word "Cresc." is written above the first staff. The word "poco" is written above the second staff. The word "molto" is written below the first staff. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the main musical notation, and the second measure contains a continuation of the piano part. The piano part in the second measure includes a triplet of notes marked with an 'x' and a '3'.

Handwritten musical score for a voice part. The score is written on four staves. The top staff is for the voice, with the lyrics "Where is the light going" written below it. The word "Spoken" is written in parentheses before the first note. The word "The" is written at the end of the line. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the spoken lyrics, and the second measure contains a continuation of the voice part. The voice part in the second measure includes a wavy line and a small musical notation.

4)

Solo Sop Light streams through dark new opening the con  
 light cannot shine where no light is  
 Bass More light more li

Solo Sop light SOFT OW

Truth is light and darkness <sup>phony</sup> More light more

Bass light is, not darkness

Ha Ha Ha  
 Ha Ha Ha

5

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Flute

Clarinet

Saxophone

Trumpet

Trombone

Drum Set

pizz

FS.

sbd

3

4

2

4

2/4

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line at the top with lyrics "Sor" and "row" above it. The vocal line is in 4/4 time, with a large handwritten "4" above the first measure. Below the vocal line are several staves for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a double bass staff. The piano part includes chords and melodic lines. There are large handwritten numbers "4", "2", and "4" above the piano staves in the second, third, and fourth measures respectively. The fourth measure is heavily scribbled over with a large, dark, angular mark.

Handwritten musical score for the second system. It starts with the lyrics "silence" and "Ha" above the vocal line. The vocal line is in 4/4 time. Below it are staves for piano accompaniment, including a grand staff and a double bass staff. The piano part includes chords and melodic lines. There are large handwritten numbers "2", "2", and "2" above the piano staves in the second, third, and fourth measures respectively. The fourth measure has some scribbles and a large handwritten "4" above it. The word "silence" is written above the vocal line in the first measure, and "Ha" is written above it in the second measure.

N  
M  
4/16

2 3

4

Spoken

We have delinquent ourselves from the total

2/4

3 (knocks)

2 4

6

5

V

M

Speaker Who

Handwritten musical score for the first system. It includes a vocal line with lyrics "Speaker Who" and a guitar accompaniment. The guitar part features a sequence of notes:  $\text{b} \cdot \text{a} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot \text{is}$ , and  $\text{a} \cdot \text{b}$ . There are also guitar-specific notations like "K 7 b" and "7 7 7 7". A large handwritten number "5" is at the top right. A bracket labeled "1:2" spans a section of the vocal line. A large handwritten "8" is written over the vocal staff.

2

4

Handwritten musical score for the second system. It includes guitar and bass lines. The guitar part has a sequence of notes:  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ ,  $\text{H} \cdot$ . The bass part has notes:  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ . There are also guitar-specific notations like "4 p b" and "4 p". A large handwritten "3" is written over the guitar staff.

ending

Handwritten musical score for the third system. It includes guitar and bass lines. The guitar part has notes:  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ . The bass part has notes:  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ ,  $\text{b} \cdot$ . There are also guitar-specific notations like "6", "3", "H vida", "Gimmu bon", and "Holla".



Handwritten musical score for guitar, first system. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords and bass lines. A large '3' is written in the center, indicating a triplet. The notation includes various notes, rests, and chord symbols.

Handwritten musical score for guitar, second system. It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The notation includes notes, rests, and chord symbols.

Handwritten musical score for guitar, third system. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The notation includes notes, rests, and chord symbols.

Handwritten musical score for guitar, fourth system. It shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The notation includes notes, rests, and chord symbols.

Handwritten musical score for guitar, fifth system. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The notation includes notes, rests, and chord symbols.

10 I sit watch Her opening

Handwritten musical notation for the first system. It features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a bass clef. The piano part includes a chord marked 'F' and some rhythmic markings. The notation is written in ink on a five-line staff.

Handwritten musical notation for the second system, including parts for Violin I, Violin II, Cello, Horn, and Bass. Each instrument part is written on a five-line staff with its respective clef and key signature. The notation consists of rhythmic markings and some notes.

11) *sf*

leaving her first

Born

Handwritten musical score for vocal and piano parts. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of multiple staves. The first piano staff has a treble clef and contains a circled chord with an arrow pointing to the vocal line. The second piano staff is labeled "Cymbal" and contains a circled chord. The rest of the piano staves are empty.

Handwritten musical score for Violin I and Violin II parts. The Violin I staff is on a treble clef and contains a few notes. The Violin II staff is on a treble clef and contains a few notes.

Handwritten musical score for Cello and Double Bass parts. The Cello staff is on a bass clef and contains a few notes. The Double Bass staff is on a bass clef and contains a few notes.

male

□ = foot tapping  
 ♩ = clap  
 ○ = single snap

ca ca 60

Women

continue for 10 beats

Men

for 17 beats

Solo sop

pf

chords and bass (not clusters)

amp

amp

g: d

solo 2 voices



2

sop 1

sop 2

sol

Match upper tone & flat

W

M

high mubling

M

long

low pitched sounds

faster

PF

ad lib chords



3

Handwritten musical notation for vocal and piano parts. The vocal staves are labeled "solo sop" and "solo male voice". Both have long horizontal lines with a slur and the word "long" written below. The piano part is labeled "W" and "M" and contains a wavy line with the word "mumble" written in blue ink below it.

Handwritten musical notation for two violin parts. The top staff is labeled "solo violin" and the bottom staff is labeled "solo violin". Both contain melodic lines with various notes and rests.

Five sets of empty musical staves, each consisting of two lines.



3

♩ = foot tapping  
 ♩ = clap  
 ♩ = single snap

ca 60

for 17 beats

Women

Men

continue for 10 beats

everything

Solo sop

pt

pt

choical song

chords at bit (not clusters)

amp

amp

W/COINATS

solo 2 voices

musling

*Chorus*

sop 1

sop 2

W

M

Match upper tone + flat

women again? follow... again

light snubling

women

again

again

long

M

low quipped sounds

M

PF

high R

ad lib chords



*grace*

Solo sop

Solo male voice

*long*

*mumble*

*grace*

*grace*

Solo violin

Solo violin

Violin I

No. 4

MOON'S

DANCE

Flagey: b o *held note*  
Open

*to mumble to cutoff*

*as high as it can*

2

2

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings. A vertical line is drawn through the staves, with a double bar line and a sharp sign (#) above it on the first staff.

Key annotations include:

- Staff 1:** A handwritten "F1" on the left margin. The notation shows a sequence of notes with stems. A sharp sign (#) is written above the staff.
- Staff 2:** A red handwritten note "nothing for us" is written above the staff. Below it, the word "beats" is written three times with arrows pointing to the right, indicating a rhythmic pattern.
- Staff 3:** A blue bracket on the left side groups the first two staves. The notation includes notes with stems and arrows.
- Staff 4:** Similar notation to the previous staves, with notes and stems.
- Staff 5:** The notation includes notes with stems and arrows.
- Staff 6:** The notation includes notes with stems and arrows.
- Staff 7:** The notation includes notes with stems and arrows.
- Staff 8:** The notation includes notes with stems and arrows.
- Staff 9:** The notation includes notes with stems and arrows.
- Staff 10:** The notation includes notes with stems and arrows.

Other markings include "improvised attraction" written in a box on the sixth staff, and various arrows and wavy lines indicating dynamics or phrasing throughout the score.

35  
35  
70

3

varieties instead of density

5  
noise

Solo

nyat-bong, whistle - - - ?

off on soloist cue

W  
M  
Flute

[

4

4

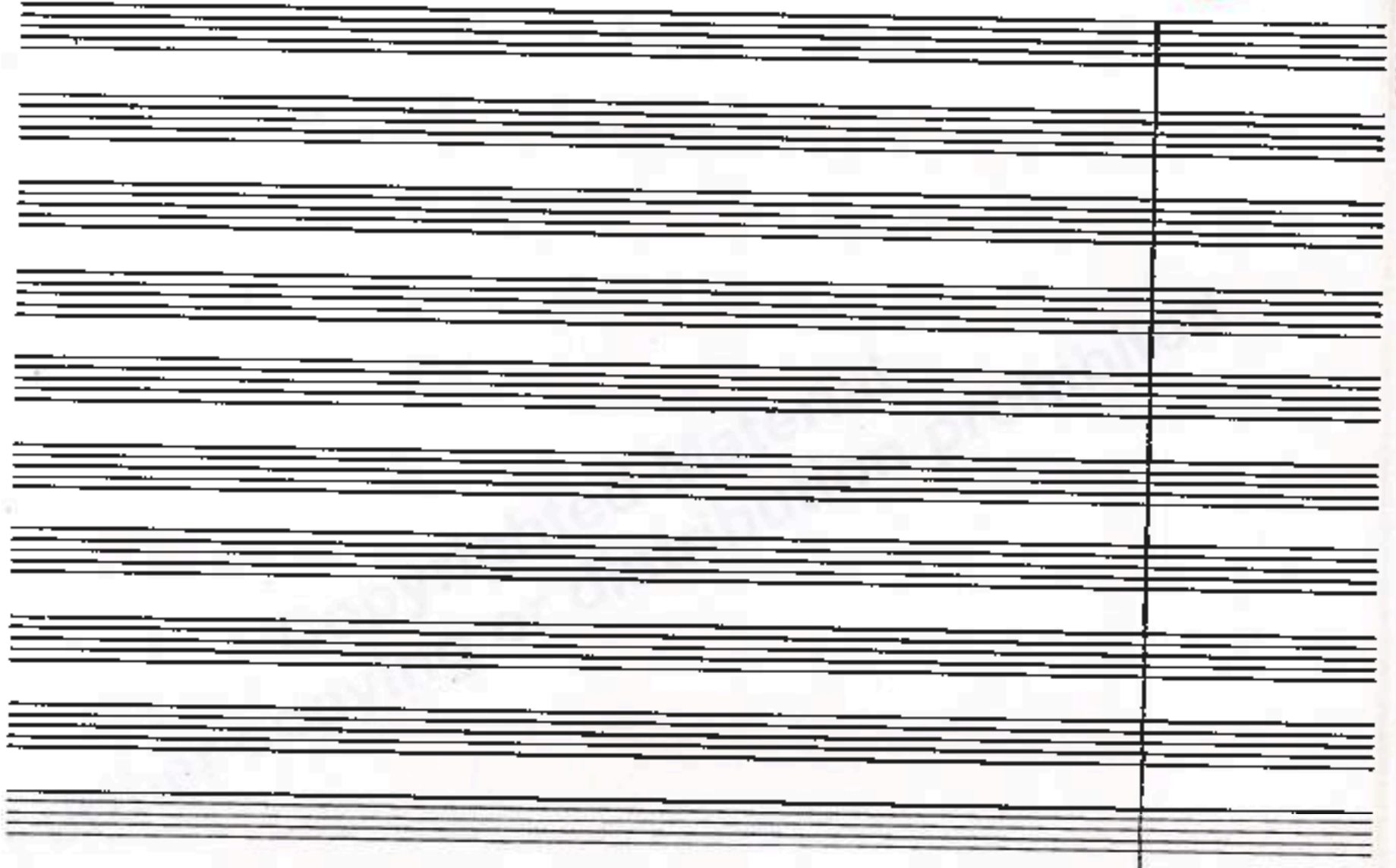
Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations in blue and red ink provide performance instructions and comparisons. Key annotations include:

- women** (written above the staff)
- Solo** (written below the staff)
- men** (written above the staff)
- Low as possible** (written in red below the staff)
- Series of Short Bursts** (written in red below the staff)
- say "oh"** (written in red below the staff)
- low note cluster** (written in red below the staff)
- vs** (written in blue below the staff)

Other markings include a blue bracket on the left side of the lower staves, a blue arrow pointing down from the first staff to the second, and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

5

6



2/4  
 1/8

*Stamp no down*

Handwritten musical notation on three staves. The notation includes notes, rests, and accidentals. A large blue bracket on the left side groups the three staves. The word "Stamp" is written in red above the notation. There are various handwritten annotations in blue and black ink, including numbers like "2", "4", "3", "7", "9", "13", "14", "15", "16", "17", "18", "19", "20", "21", "22", "23", "24", "25", "26", "27", "28", "29", "30", "31", "32", "33", "34", "35", "36", "37", "38", "39", "40", "41", "42", "43", "44", "45", "46", "47", "48", "49", "50", "51", "52", "53", "54", "55", "56", "57", "58", "59", "60", "61", "62", "63", "64", "65", "66", "67", "68", "69", "70", "71", "72", "73", "74", "75", "76", "77", "78", "79", "80", "81", "82", "83", "84", "85", "86", "87", "88", "89", "90", "91", "92", "93", "94", "95", "96", "97", "98", "99", "100".

2  
P

1 2 3  
/ v / y m

2 3 4 5  
| | | |

MEAN

SNAP

Snap finger

↓ accented rumbles

V V G G V V G G

attach and  
improvisate  
the below  
note

improvisate

## PARTIE II

### Chapitre 2

#### *THE MOON'S SILENT MODULATION* et *UNIDENTIFIED WORK*

#### L'INVENTION D'UNE NOTATION SINGULIÈRE,

#### DÉCRITE À TRAVERS DE NOUVEAUX MODES DE LECTURE

### INTRODUCTION

Je souhaite, dans ce chapitre, mener des travaux pratiques en réponse aux propositions méthodologiques formulées ci-dessus, notamment dans I-2B, p. 207 et suivantes (*Pour un dépassement de la fétichisation des manuscrits : vers de nouveaux modes de lecture*) et I-2C, p. 227 et suivantes (*Définitions de la forme-manuscrit : propositions méthodologiques pour un renouvellement des modes de lecture et d'analyse des manuscrits musicaux*). L'enjeu est d'aborder plusieurs manuscrits d'Eastman en expérimentant les modes de lecture dont j'ai exposé les sources d'inspiration méthodologique (I-2B)<sup>277</sup>. Je délaisserai donc les techniques et les principes de l'analyse musicale conventionnelle, qui explicite une partition adéquatement aux notions et au vocabulaire de la théorie musicale auto-référencée (analyse harmonique, thématique, formelle, écriture instrumentale, etc.) J'éviterai, autant que possible, d'ordonner mes lectures à un *telos* qui aborderait l'objet étudié en fonction de notions prédéfinies. C'est à une lecture « anti-pragmatique » que je m'efforcerai, comme j'en exprimais l'intention (voir ci-dessus I-2B.a. p. 213, *Pour une lecture anti-pragmatique des*

---

<sup>277</sup> Pour mémoire, ces sources d'inspiration se situent respectivement : dans l'expérimentation paléontologique face à des objets non prédéfinis (découverte des « spéléofacts » de Bruniquel), l'art de la promenade (référence aux travaux d'Hendrik Sturm notamment), la lecture des archives menée par l'historienne du XVIIIe siècle Arlette Farge, la démarche d'arpentage-lecture-écriture d'un territoire (Thomas Clerc). Il est entendu que ces sources, emblématiques pour ma part sans prétendre à l'exhaustivité, ne fournissent pas des méthodologies à appliquer telles quelles aux manuscrits musicaux ; pour autant elles ne se limitent pas à indiquer un « esprit » ; leur influence, on le verra, se situe au plan de la méthodologie dans le but de construire des objets non-immédiats, non-visibles ou inaccessibles par des moyens conventionnels. Un des points communs des démarches invoquées est de mener un aller-retour entre notations ou données objectivantes et expériences sensibles (voire incertaines), ouvertes dans la recherche.



*manuscripts* et I-2C, note 244). Aussi travaillerai-je sur des extraits isolés des manuscrits considérés (*The Moon's Silent Modulation* et *Unidentified Work*), effectuant ainsi des « coupes » qui évitent le parcours d'une lecture continue-mode d'emploi. Le choix du discontinu fera, je l'espère, émerger l'objet au fur et à mesure de son appréhension par des outils différents. Je vérifierai la pertinence d'une lecture des manuscrits à travers la définition de transects, d'entrelacs, de rotation (voir I-2.B.b., p. 218) ; d'expériences de représentations (voir I-2C.a., p. 228) ; de surfaces sensibles ou calques surimposés (voir I-2C.b., p. 234). J'essaierai de vérifier l'intérêt et les limites de ces essais méthodologiques pour la compréhension de la forme-manuscrit.

NB : les parties rédigées ci-dessous renvoient aux pages des manuscrits ci-jointes.

Abréviations : p. = page(s) / S = système(s). Exemple : « p.1-S1 » : page 1, 1<sup>er</sup> système en partant du haut de la page.

## II - 2A. THE MOON'S SILENT MODULATION

### II - 2A.a. EXPLORATIONS D'UN TRANSECT : pages 1 à 4

#### *The Moon's Silent Modulation*, pages 1 à 4



## **Choix et détermination d'un transect dans l'espace**

Je choisis de définir un transect sur la moitié inférieure des systèmes des pages 1 à 4. Cet espace, dès p.1-S1, correspond à celui de cinq portées. Au début de chacune de ces portées, tout au long du transect, une clé est écrite. Mon transect est donc délimité par un espace de notation relativement conventionnelle. Pourquoi ai-je basculé vers ce choix ? Je constate que cet espace comporte les graphies les plus denses et continues, du moins des pages 1 à 3 (la page 4 est différente sur ce point). De plus, la définition des hauteurs de notes par les clés, aspect familier et rassurant, est certainement pour beaucoup dans ce choix. Si j'avais choisi un autre transect, par exemple la moitié supérieure des systèmes, je me serais trouvé dans un espace traversé de graphies plus rares, flottantes, discontinues. Mon transect se caractérise au contraire par la continuité horizontale de lignes tantôt droites, tantôt ondulées, aux tracés noirs, épais. Le mixte de ces hauteurs précises et de ces graphies horizontales forme un mélange de familiarité et d'étrangeté. Des notes (écrites sous forme de rondes faciles à repérer) découle une représentation de la tenue et de l'onde vibratoire, donc de la dimension physique et temporelle du son.

Tout le long du transect, la co-présence et la superposition de deux types de lignes, droites et ondulées, déploie une trame singulière, d'où une situation bidimensionnelle : horizontalité permanente ; et superposition verticale, strates de lignes évoluant vers une plus grande densité le long des pages 1 et 2, puis se stabilisant pages 3 et 4.

### **Le regard confronté aux lignes**

Mon œil, lisant une partition, est habitué à saisir une portion d'espace et de signes en une fois, globalement : une mesure, un groupe de notes, un accord, etc. Il s'avère particulièrement difficile de rompre avec cette habitude et de suivre, le long du transect, les lignes horizontales de gauche à droite, en continu, comme le ferait un doigt qui suit l'arête d'un objet. Le plan des éventuelles durées relatives, signalé par des barres de mesure, s'impose, même si les portions ainsi délimitées sont inhabituellement grandes (trois barres de mesure seulement, en comptant la barre finale) ; attiré par ces délimitations, l'œil s'y porte comme vers des repères, « laissant tomber » le suivi de la manifestation graphique principale,

linéaire, occupant ce transect. L'œil identifie les événements ponctuels : points de départ, de scansion, d'arrivée. La ligne est alors prise pour une simple convention de représentation de la durée, qu'il est loisible d'enjamber pour aller au « point » suivant. Il y a donc opposition ou différence très nette entre point et ligne, et de ce fait, un écart fondamental entre le geste du scripteur, l'écriture forcément continue des lignes, et mon « coup d'œil » ; une disjonction entre la représentation continue du son par le scripteur et ma capacité, comme lecteur, à rentrer dans le présent de cette représentation. L'œil refuse ou néglige de rentrer dans la durée et le déroulement du signe. La prédominance de cette perception globale fait penser à celle que l'on peut avoir devant un certain type de paysage, limité-illimité par une ligne d'horizon que l'on ne peut ni fixer en un point précis, ni suivre du regard<sup>278</sup>.

Les lignes horizontales impliquent une sorte de vertige, une glissade perpétuelle sur le fil de leur déroulé lisse. En m'efforçant de me concentrer sur elles, je suis surpris par leur dynamique sans résistance (donc paradoxale : une dynamique-statique) des lignes, leur avancée perpétuelle. « Avance ! » face à la musique écrite, est une injonction qui m'est familière : enfant, au piano ou en déchiffrage chanté ou parlé, elle ne portait pas sur le tempo rapide mais sur la nécessité d'avoir une avance oculaire sur l'exécution sonore produite par la voix et les doigts. L'œil, selon cette injonction, doit toujours être en avance, prévoir ce qui va arriver afin que les doigts ou les intonations ne buttent pas sur la coïncidence entre lecture et exécution (il en est de même, je pense, pour l'apprentissage de la lecture des mots, d'où des exercices pédagogiques où l'œil et la prononciation s'exercent à « avancer » de plus en plus vite, pour faire précéder la vue de la prononciation à voix haute). Partagé entre la vision hâtive

---

<sup>278</sup> Le paradoxe d'un horizon sans perspective, sans lignes ni points qui l'organisent, est un thème qu'ont su exprimer certains écrivains notamment argentins, mexicains ou russes, évoquant l'expérience de paysages de plaine « radicale » (pampa, steppe, désert, mer) connus dès leur enfance. La perte sensible ou désorientation affecte le regard, mais s'étend (ce en quoi elle a quelque rapport avec la lecture présente du transect musical) à la sensation du temps et à la signification idéelle, dans un monde d'absence totale de reliefs, de repères spatio-temporels. Voir par exemple, du romancier argentin Juan José Saer (1937-2005) : *Les Nuages* (1996) (trad. Philippe Bataillon), Paris, Le Tripode, 2020, pages 160 à 170. Et de l'auteur mexicain Juan Rulfo (1917-1986) : *On nous a donné la terre* (1945) (in) *Le Llano en flammes*, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, 2001 et *Pedro Parámo*, (1955), trad. Roger Lescot (1959), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, nouvelle édition coll. « Folio », trad. Gabriel Iaculli, 2005. Le nom éponyme de ce roman signifie « terre stérile » et les espaces fantomatiques du récit, le village de Comala et la région de Demi-Lune, sont aussi la métaphore d'une temporalité dénuée de repères stables.

et globale que j'ai décrite d'abord et la sensation de glissement le long du fil des lignes, je dois faire un effort pour freiner, goûter par exemple les variations d'ondulation des lignes<sup>279</sup>.

### **Césures, interruptions, obstacles**

La contradiction entre continuité des lignes et discontinuité de leur perception est en outre inhérente à la matérialité même des pages : les tournes d'une page à l'autre sont des césures, de même que les sauts à la ligne — en l'occurrence aux portées d'un système à l'autre, puisqu'il y a ici deux systèmes par page.

Devant ces césures inévitables, il est frappant de voir comment le scripteur trouve un moyen graphique d'y remédier : il trace, dans les marges gauches des portées, des figures de traits qui signifient la continuité des lignes, affirmant ainsi que la fin d'une portée n'entraîne pas l'interruption du son. Selon ces figures il y a liaison sonore, le son *dure* entre la fin d'une portée et le début de la suivante, ou plus exactement : la fin d'une portée est arbitraire et n'a rien à voir avec la portée du son. Quand, par la suite, il arrive que ces signes ne soient pas là, ils manquent au lecteur, qui peut s'interroger sur le fait de savoir si leur absence signifie une interruption du son ; ou si une « convention » a été établie, qui ne nécessite pas la reproduction du signe.

Quant aux césures spatiales que sont les grandes barres verticales qui délimitent des espaces, parfois elles interrompent une ligne, parfois au contraire elles sont traversées par les lignes. Les lignes, en tous cas, ne sont jamais « indifférentes » à ces barres. Par exemple, les ondulations semblent se resserrer à leur approche

---

<sup>279</sup> Je donne ci-après quelques notes qui résument un parcours dans le transect :

Départ p. 1. Évolution des lignes ondulées, larges S1, de plus en plus resserrées S2, et montantes S2. S2, les reprises des gestes d'écriture se voient et semblent à l'origine des montées ou des descentes sur l'axe horizontal des portées.

La jonction des traits entre S1 et S2 renforce l'idée de continu : pas d'interruption entre les systèmes, le « saut à la ligne » n'interrompt en rien le trait.

La liaison étrange de la ligne en Ut 3 : le trait ondulé est passé au-dessus de la note dans S2.

Un encadré forme un obstacle, qui se dresse sur les portées, comme la paroi d'un cube : « *improvisation G# with feet and clicking mouth noises* »

*Le temps indéterminé de la p.1* : les points d'orgue sur chacune des rondes traduit l'idée d'une durée indéterminée du temps.

*Le temps déterminé des p. 2 à 4* : il en va tout autrement ensuite, des barres verticales qui scindent entièrement la p. 2 en deux moitiés inégales et la moitié supérieure de la p. 3.

Page 2, la barre de mesure interrompt le tracé des lignes continues sur S1, pas sur S2 semble-t-il.

Les pages 3-4 ne comportent plus de durées explicitement mesurées. La dramaturgie de la fin du transect est intimement liée à ce qui se déroule au-dessus, notamment les mots et phonèmes écrits.

(p. 2 S2, p. 3 S2). Leur épaisseur même semble s'altérer, peut-être un effet de la photocopie qui accentue les contrastes des tracés. La barre verticale signifie en tous cas un événement graphique majeur qui influe sur le plan horizontal, forme obstacle, fait office de barrière. L'enjamber, le recouvrir, le dépasser représente le franchissement d'un obstacle ou, au moins, d'un démarquage spatial<sup>280</sup>.

### **Points de départs des lignes : les notes**

Les lignes découlent toutes, dans ce transect, de figures de notes, qui sont donc leur point d'origine. Les lignes sont indissociables de ces points, qu'elles tiennent ou maintiennent. Remarquer les tracés des notes : ici en un geste, là en deux gestes, joignant deux moitiés comme celles de deux coupelles superposées. Les notes ici ont une forme oblongue, en amande, là, sont des ronds plus réguliers. Cette disparité des gestes, des formes, laisse subsister l'impression que ces tracés de notes tendent sans doute à la similitude, à la standardisation, qu'elles manquent en partie.

### **La temporalité, par-delà la métaphore du chemin ?**

J'ai l'impression, depuis le début de cette exploration du transect, d'être enfermé dans la métaphore du temps par le spatial. Les délimitations spatiales *sont* des unités discrètes de durées, les « barrières » verticales *sont* des limites temporelles, etc. La temporalité ne peut-elle donc se signifier qu'à travers l'espace ? Ou existerait-il quelque chose comme un indice, ni objet ni espace, qui renverrait au temps, qui « serait » le temps ? Je fais l'hypothèse qu'il faut chercher cette dimension temporelle en se focalisant sur le rapport triple entre les actions du scripteur, celles du lecteur et la nature proprement sonore du son, cette dernière tautologie ne pouvant se figurer qu'à partir des signes, mais non avec eux. C'est en apercevant ce décalage entre les acteurs et les actions au sein même de la représentation, cette sorte de déficience ou d'inadéquation, ce qui « joue », n'est pas « réglé », que serait donné un accès à la dimension

---

<sup>280</sup> Cette idée de marquage-obstacle fait penser aux délimitations des terrains de sport, arbitraires (réglementaires), concrètes et immatérielles tout ensemble.

spécifiquement temporelle. Le temps n'est pas seulement délimité, mais il appartient à la durée, non réduite à sa notification spatiale<sup>281</sup>.

Ce qui joue, dans ce transect, se décèle à partir des irrégularités des tracés, effectués sans règle, des lignes ; à partir de l'entour vide des portées laissées sans rien, grilles vacantes, inoccupées ; à partir de *l'espace inutile*.

Je ne peux que me méfier pourtant, parvenu à ces formulations, d'une éventuelle poétisation assez vague des vides, des suspens, des ratages. Mais il me semble que c'est dans le geste aperçu comme tel, retrouvé-imaginé par l'observation, que se signale une intentionnalité dans la durée, non rabattue sur sa traduction cartographiée en signes répertoriés. Il faudra pouvoir développer et vérifier ces formulations imprécises ou embryonnaires.

### **La dramaturgie finale**

La fin du transect, avec ses lignes soudainement interrompues puis brutalement ascendantes, impérieuses, qui s'arrachent, se détachent de l'horizontalité ; avec l'épaisseur, la noirceur renforcée des traits, comme reflétant la densification frappante qui a lieu au-dessus du transect où l'on voit apparaître des vagues, des mots, des cris en onomatopées ; cette fin a quelque chose de dramatique, de décisif.

Je ne sais pas si le transect que j'ai choisi « aboutit » réellement. Mais quelque chose en tous cas, s'arrête. Brutalement ? Le mot « *sorrow* » (chagrin, peine, tristesse) enjambe tout, très au-dessus des autres portées. Tous ces signes, associés à la barre verticale qui semble marquer une limite décisive, impose une dramaturgie double, d'une fin et d'un geste lancé vers la suite de l'œuvre.

---

<sup>281</sup> Dans la réflexion de Violaine Anger, en résumant très succinctement cet aspect : une note n'est pas seulement la coordonnée d'une hauteur, un point de référence abstrait, mais une image, qui doit être *retrouvée* (donc ré-atteinte, voire même « revécue »). Ce qui suppose une temporalité irréductible, spécifique, un mouvement et une action qui sollicitent le scripteur comme le lecteur. Il me semble qu'ainsi pensée, la note suppose un jeu qui se pratique dans un écart, dans un certain décalage. Voir Violaine Anger dans la Bibliographie p. 749 et Conclusion générale, p. 733 et suivantes.

## II - 2A.b. ANALYSE DE REPRÉSENTATIONS : N° 1, page 7 et N° 4, page 1

Il s'agit maintenant de répondre à la proposition méthodologique exposée Partie I, Chapitre 2, I-2C.a., p. 228 : La « forme-manuscrit » comme représentation. Je tenterai donc d'analyser les deux extraits choisis en tant qu'ils comportent des actions et des évènements en train de se dérouler, dont j'essaierai de rendre compte comme tels<sup>282</sup>.

### Abréviations :

Scripteur ou Scription(s) : Scr

S = Système / m. = mesure

V. I, V. II := Violons I et II / Vcl = Violoncelle / Ctb = Contrebasse

---

<sup>282</sup> Je renvoie à I-2.C.a., p. 228-233 pour l'exposé de cette proposition méthodologique.



N° 1, PAGE 7 (3 systèmes, 8 mesures)

*The Moon's Silent Modulation*, page 7

### La « bataille » des nombres

Il apparaît que se déroule sur cette page une sorte de lutte, dont l'enjeu est de faire dominer la description des nombres qui spécifient les mesures. On distingue en effet trois acteurs d'écriture (scripteurs et / ou scriptions) qui paraissent se relayer ou se concurrencer pour chercher à préciser ces mesures. L'enjeu peut paraître purement technique, il est en réalité central puisqu'il touche au temps, avec une volonté de clarifier la description principale — quitte à la simplifier, voire à en trahir les subtilités rythmiques (m. 3 et m. 6 : chiffrages contestables).

Il y a donc deux plans : une première action principale (scripteur principal) et une action secondaire, qui semble elle-même se décomposer en trois strates d'évènements parfois contradictoires.

Voir le manuscrit pour la localisation de ces actions d'écriture ou scriptions, numérotées par ordre décroissant de fréquence d'interventions :

### **Les deux plans de l'action**

Action principale : Scription principale

Actions secondaires :

-Scription 2 : sept occurrences, accompagne toute l'action principale, mais changement possible d'outil d'écriture au début de S2 ; cherche à surmonter l'action principale et à occuper une place centrale et de surplomb, mais, dans S2 surtout, n'hésite pas à barrer les lignes de musique.

-Scription 3 : quatre occurrences, entrée au début de S2 ; déroule son action dans l'espace de la portée du violoncelle ; utilise la barre de fractions ; formation graphique toute différente de la scription 2 (voir le « 4 »).

-Scription 4 : une ou deux occurrences, dont début de S1. Semble utiliser une graphie comparable à Scription 3, mais tracé beaucoup plus fin.

Contradictions :

-Entre Scr 1 et Scr 2 : cette mesure comporte très clairement deux temps suivis d'une durée de croche pointée. La chiffrer à  $3/4$ , comme fait Scr 2, paraît donc une simplification, voire une « trahison » des durées de l'action principale.

-Entre Scr 1 et Scr 3, m.6 S2 : cette dernière mesure du système comporte deux temps, la chiffrer à  $3/4$  est une décision arbitraire, assez étrange.

-Entre Scr 1 et Scr 2 et 3 : le chiffrage de cette m. 8 est une clarification non fautive techniquement, mais simplificatrice d'un phrasé rythmique irrégulier (4+2 temps).

## **La tension perceptible envers l'action principale**

Les graphies de Scr 2, 3, 4 d'une part, et les contradictions avec Scr 1 de l'autre, font ressortir une tension, et un désir de simplifier ce qui peut apparaître comme trop complexe à lire immédiatement, tout en suppléant à l'aspect lacunaire dans l'action de Scr 1.

## **L'action principale, entre préméditation et engagements soudains**

L'action principale d'écriture est très précise tout en comportant quelques lacunes (par ex. m. 2 au V. II, m. 6 au Vcl).

Par exemple, la verticalité des m. 1 et m. 2 est très soignée : les valeurs courtes au Xylophone ont été écrites avant les valeurs longues (Vcl, Ctb), ce qui témoigne d'une exécution prévoyante, très précise. Idem m. 2, où le calcul de la décomposition à la triple croche du rythme du 1<sup>er</sup> temps à l'alto, se reflète dans les silences écrits au V.II. L'écriture de la phrase-geste d'alto est engagée, au point de porter un phrasé supplémentaire sur une note liée (phrasé d'ailleurs inutile en pizzicati). La précision verticale trahit une préméditation, voire une application visible dans les belles liaisons rythmiques (entre m. 1 et m. 2, m. 2 ; ou encore m. 7, Ctb).

M. 3 et 4 (Ctb), les lignes aux larges ondulations sont tracées avec un grand engagement, quitte à ressortir comme plus graphiques, visuelles, que techniques. Il y a donc un « format » implicite de la notation, comparable à une diction ou un volume déclamatoire, avec lequel Scr 1 prend de soudaines libertés. Ces libertés proviennent à mon sens d'une sorte de débordement expressif, visible surtout dans les graphies rattachées aux tenues de son (traits de glissandi m. 5 et surtout m. 8).

Le plus frappant est finalement la pluralité des gestes, au sens corporel, sensibles dans cette écriture instrumentale. La m. 6 avec l'indication « *knocks* » (l'altiste doit frapper les rythmes très rapides sur la caisse de l'instrument) est donc en parfaite cohérence avec tout le contexte musical.

L'absence de nuances et de chiffres de mesures peut susciter ce « vide » dont on a vu que les autres scripteurs s'emparent.

### **Un manifeste central**

Les mots écrits entre les S1 et S2, utilisant la portée vide entre les deux systèmes comme une ligne de cahier, ont une remarquable tenue horizontale, notamment la devise-manifeste : « *We have delivered ourselves from the tonal* » (« Nous nous sommes délivrés nous-mêmes du tonal [de la tonalité] ») Noter la double liaison horizontale du V. I qui fonctionne visuellement comme un soulignement de la sentence.

Avant de livrer une conclusion sur les deux essais méthodologiques ci-dessus, je propose de tenter une analyse d'une des pages, très différente, de la même œuvre.

N° 4, PAGE 1 : Moon's Dance

The Moon's Silent Modulation, No. 4, page 1

(15)

Violin I

No 4

MOON'S  
DANCE

flageolet  
- 10 - held out  
- 10 -  
- 10 - as high as it can

PARCHMENT BRAND 8510-24 USA  
MADE IN U.S.A.  
Belwin Inc. New York U.S.A.

Que se *passé-t-il* sur cette page ? Beaucoup de choses ! La décrire comme un lieu où se télescopent une variété d'évènements permet d'emblée de la dégager de ses fonctions purement pratiques, de page-titre et début d'un morceau.

### Le titre

Il y a d'abord un fort geste graphique où éclate l'expressivité des mots écrits. La stylisation et le volume des caractères donne vie à ce titre qui « saute aux yeux », un peu à la manière d'une enseigne lumineuse — de dancing ? En effet, il y a comme un lien métaphorique entre graphies<sup>283</sup> et sens du titre (« *Moon's dance* » : « *La danse de la lune* »). L'écartement des caractères, qui jouent à la fois d'homologie et d'irrégularité<sup>284</sup>, le jeu entre majuscules et minuscules<sup>285</sup> et surtout, les gestes de liberté et d'envolée, s'allient pour suggérer que l'écriture possède ici une musicalité immanente, ou suggère avec légèreté un geste de danse<sup>286</sup>.

---

<sup>283</sup> Pourrait-on aller jusqu'à parler de *calligraphie* ? Il me semble que le scripteur se tient plutôt ici sur une frontière ambiguë entre graphie « banale », relativement utilitaire, et stylisation. Cette frontière est en soi intéressante. Elle renvoie je pense à un autre lien, moins explicite et pourtant évident sur cette page, entre ces lettres et des signes musicaux, ceux par exemple qui sont tracés en haut du dernier tiers de cette page. Le scripteur aurait très bien pu faire contraster au maximum les caractères des lettres et leur contexte ou leur référent musical, en renforçant l'objectivité formelle imitative des caractères d'imprimerie. Il choisit à l'inverse, me semble-t-il, de faire du titre une sorte de « prélude » ou de reflet de « quelque chose » de musical (dansé, rythmique...) ce que j'essaie d'explicitier ci-dessus et note 10 ci-dessous.

<sup>284</sup> De même, le titre joue avec les dimensions et les coordonnées rectilignes de la page : asymétrie du décentrement vers la gauche et impression d'ensemble de « décollage » par rapport à la ligne horizontale des portées, notamment dans les lettres finales « S » et « E ». Le geste de ce « E » est particulièrement éloquent dans sa souplesse, la dissymétrie voulue et comme nonchalante de ses traits, son envolée. C'est l'unique lettre à avoir été tracée en plusieurs (trois) gestes, les autres tracés, y compris les « N », ayant été exécutés d'un seul mouvement, ce qui représente un choix (une contrainte) significatifs.

<sup>285</sup> Par exemple : les majuscules sont de deux sortes, les premières des deux mots étant nettement plus grandes, accomplies en un seul geste d'écriture aventureux, le « M » surtout, qui commence par un tracé de surcroît. Le « a » de « *Dance* » est tracé comme une minuscule, les « N » et « E » comme des majuscules ; les caractères d'imprimerie « O », « S » et « C » étant identiques en capitales ou minuscules, la graphie joue de cette ambiguïté (les deux « O » plus petits que le « E », etc.)

<sup>286</sup> Si les portées étaient le sol d'un plateau et le titre accomplissait un geste, alors celui-ci comporterait plusieurs temps : « *Moon's* » avec un « M » inaugural spectaculaire, triplant sa descente-montée, cédant volontairement à l'attraction, comme une chute maîtrisée ; puis une série de pas allant vers un relevé ; une apostrophe qui sert de d'amarce à l'allégement du « S » final. « *Dance* » en apparence plus sage et droit ; mais la dernière lettre refuse la symétrie rectiligne et la régularité au profit de la souplesse, de l'envol affirmé dans l'ultime tracé (trait supérieur du « E ».)

## **Les différents acteurs**

Plusieurs acteurs jouent sur cette page, que l'on peut envisager comme un plateau scénique. Ces acteurs sont repérables à fois par leur outil spécifique et la qualité singulière de leur action. Voici un relevé de ces acteurs, appelés scripteurs (abréviation : Scr) :

### **Scr 1 et Scr 2 : le noir et le rouge**

-L'acteur au feutre noir épais, qui joue deux actions très différentes, mais certainement reliées : le titre, longuement décrit ci-dessus, et certainescriptions de la musique sur deux portées situées au début du troisième tiers de la page (= Scr 1) Il faut remarquer une étrangeté, peut-être assez comique, dans une action au moins, celle qui consiste à tracer une tenue de Flûte dans une tessiture totalement incongrue, en Clé de Fa.

-Le scripteur au crayon rouge (= Scr 2), qui ne joue que des indications verbales. Ce jeu est un accompagnement de Scr 1 (c'est d'ailleurs peut-être une deuxième action du même scripteur !) qui fonctionne comme un complément, voire une « correction » de l'action de Scr 1 : Scr 2 va jusqu'à compléter l'arrondi de la première note (Sib) ! Il entoure aussi la flèche supérieure vers la fin de la portée.

-Scr 1 / Scr 2 : il y a donc dialogue ou répliques de Scr 2 à Scr 1. C'est l'occasion de remarquer la diversité du jeu de Scr 1 qui loin de n'écrire que des notes, produit surtout des traits variés pour les tenues des sons (le premier manque, d'où l'intervention de Scr 2) : aux ondulations très serrées ou à la brisure nette, ou encore suivies de virgules de respirations soigneuses, précises. Aussi le son est-il à la fois déterminé (Clé de Fa) et indéterminé, mais ramené à des qualités et à des tessitures poussées encore par Scr 2 à partir d'un premier état de Scr 1.

Scr 1 domine cependant Scr 2, en ce sens qu'il est le grand ordonnateur de la page. Il écrit même le numéro « 1 » en haut à gauche, d'un trait presque gras, esquissant un geste de plein-délié. Ce signe attire l'attention maintenant sur la partie élevée de l'espace, les quatre premières portées et la marge supérieure, où surgissent d'autres acteurs, secondaires sans doute à la fois dans le temps et dans l'importance, mais voués à d'autres participations.

## Les deux ou trois acteurs du haut de page

Il y a là trois actions, correspondant à trois scriptions (et soit à deux, soit à trois scripteurs), de droite à gauche :

-L'attribution de cette partition à l'un des instrumentistes, « Violin I ». Scription ronde, déliée et outil très différent des Scr 1 et 2.

-le numéro du mouvement, cerclé (« No. 4 »), qui est étrangement joué de biais : comme si cette mention ne devait pas interférer trop sur le jeu du titre, mais venir en complément, telle une annonce utilitaire. Le cerclage, qui isole l'événement, lui confère pourtant très une forte lisibilité, qui concurrence presque le titre. Cette action est-elle accomplie par un des scripteurs déjà rencontrés ?

-un tracé curieux sur la marge supérieure, tel un graffiti destiné à rester privé (non public) et qui est en tous cas non lisible (un « z » ou un « 2 » au début ?)

-sans doute du même scripteur et du même outil, le tracé d'une accolade droite sur la première portée, suivie d'une Clé de Fa et d'une note, un Mi grave avec lignes supplémentaires. Cette action dénote-t-elle un autre début de musique ? Il est clair en tous cas que ce son ne doit pas être joué, mais pourquoi ? Parce qu'il n'est suivi d'aucun autre ? parce que situé au-dessus du titre et que sa pâleur de tracé, presque tremblotante semble si fragile au regard des autres notes tracées par Scr 1, comme une esquisse aussitôt abandonnée ? Pour toutes ces raisons à la fois. Reste l'émotion de découvrir ces plans divers, dont certains paraissent devoir être négligés, comme le seraient aussi les traces ou les mouchetures visibles sur ce papier, qui témoignent du temps et des objets, des matières et peut-être des mains par lesquelles cette page *est passée*, nous donnant pourtant la possibilité d'y observer le présent de ce qui s'y joue.

## Conclusions critiques provisoires

Il est sans doute trop tôt pour faire une critique générale de ces essais méthodologiques, de pointer leur intérêt comme leurs limites. J'essaierai de prendre quelque recul également à l'issue du travail suivant, ci-dessous, sur



*Unidentified work*. Mais je voudrais souligner à quel point les deux tentatives ci-dessus sont de nature différente.

La première, l'exploration d'un transect, fonctionne comme une loupe sélectionnant une portion d'espace puis se déplaçant dans cette « bande ». La principale difficulté que j'ai rencontrée provient justement de cet abord spatial, qui ramène comme par voie de conséquence les signes à cette dimension (je l'ai noté plusieurs fois). La temporalité menace d'être prise dans la spatialité de la notation. L'intérêt, cependant, est de provoquer la dissociation d'éléments avec un supposé « tout » qui leur donnerait un sens univoque. Il y a là l'occasion d'une observation non seulement inhabituelle, mais plurielle. Des questions nouvelles peuvent alors surgir.

La seconde tentative semble mieux restituer la sensibilité des actes d'écriture, les mettre en relief, leur donner un sens vivant. Cependant, placer la distribution et la perception des actes d'écriture dans le cadre d'une action dramatique, peut forcer l'aspect métaphorique et favoriser une sorte de complaisance descriptive (en plus du côté fastidieux de la rédaction d'un tel exposé, sans aucun doute plus fluide à l'oral). Là encore, le gain est une plongée dans des réalités qui sont négligées autrement. Et le rapport à la structure d'une temporalité, celle d'une représentation, est central, d'où sans doute un abord plus fécond et adéquat de la manuscrite.

Je défendrai malgré leurs limites ces démarches, car elles participent certainement et sans doute maladroitement à un projet plus large, qui est de considérer d'une manière renouvelée, pour le dire très vite, l'écriture de la musique et le fait pour un compositeur, Eastman, de s'emparer de la notation dans un sens singulier.

**Fiche technique** de *The Moon's Silent Modulation* (rarement mentionné sans l'article « The », par ex. sur l'un des deux dossiers de UB ci-dessous)

Dénomination à UB : Julius Eastman : **Moon's silent modulation**

23 leaves

Source : Renée Levine-Packer Papers

Papier musique pré-imprimé à 24 portées : marque « Parchment Brand » N°19  
— 24 lines / Belwin Inc. New York U.S.

Photocopie, d'assez mauvaise qualité.

Pour flûte, percussion, deux pianos, récitant, chœur mixte, quintette à cordes et trois danseurs.

**Création mondiale le 19 avril 1970** au Domus Theater de Buffalo (CA Rec. 280), durée : 30 mns. Il existe deux manuscrits différents de la pièce (voir ci-dessous) et un enregistrement.

Second manuscrit (non étudié ici) :

**The Moon's Silent Modulation**

Julius Eastman

For mixed chorus, two pianos, flute, string quintet, and percussion

Z234

Sage Chapel Choir

Cornell University

[la photocopie de ce manuscrit a été donnée à UB par Mary Jane Leach]

Ce manuscrit correspond très probablement au concert du 19 juillet 1970 : reprise de la pièce à Cornell University, Statler Auditorium, Ithaca (Cornell University Summer Series). Thomas Sokol, direction. Chœur différent de celui d'avril 1970, probablement le chœur d'étudiant.e.s de Cornell University dit « Sage Chapel Choir », du nom de la chapelle non-consacrée de Cornell University.

# **UNIDENTIFIED WORK**

Right  
Contract  
Miles

Contract  
Miles

Contract  
Miles

Contract  
Miles

Pass

Pass

Pass

Pass

155

1555

1000

Violin  
Violoncello

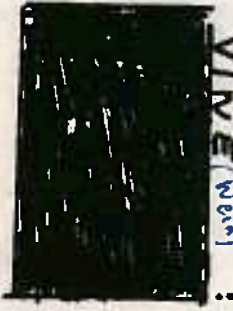
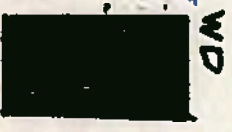
VINE (Viol)

155

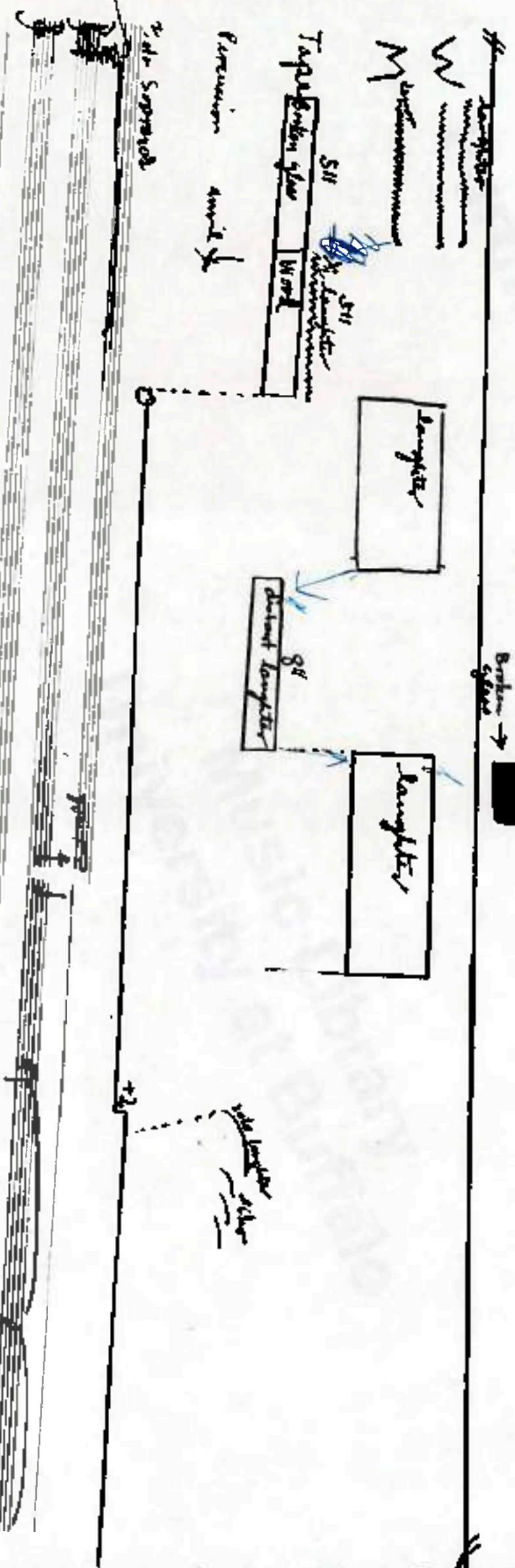
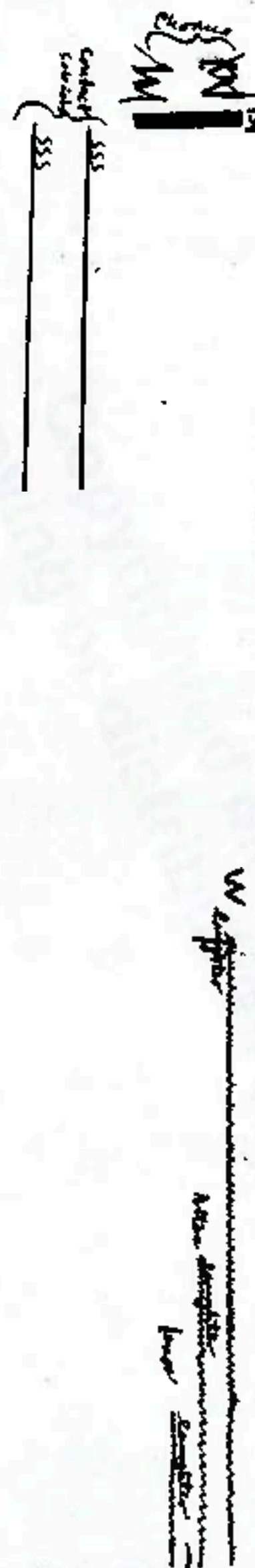
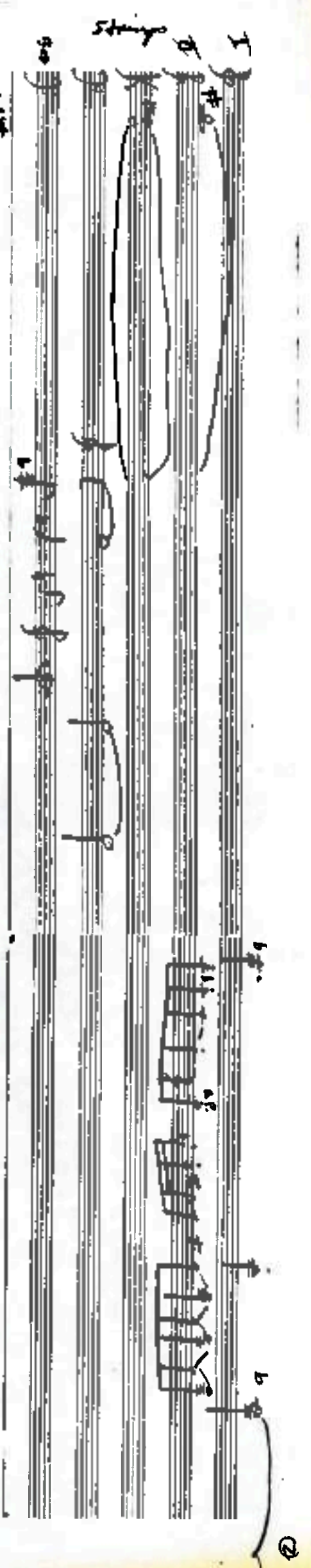
155

Song

Song



Tape





1st  
2nd  
3rd

side wing length

side wing length



1st  
2nd  
3rd

side wing length

side wing length

side wing 7

side wing (contact)

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes a series of notes with stems, some with accidentals, and a measure with a '3' and a 'P' below it. A '1' is written above the staff in the first measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense with notes and stems. Labels 'Sop' and 'Contra' are written above and below the staff respectively. A '3rd time' is written below the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef and a common time signature (C). The notation includes notes with stems and a measure with a '3' and a 'P' below it. Labels 'Sop', 'Tuba', 'Bass', and 'Contra' are written above and below the staff. A thick black bar is drawn across the staff with the text 'Same note' written below it.

Handwritten musical score for five staves labeled S, A, T, B, and Contr.

Staff S: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff A: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff T: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff B: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff Contr: Bass clef, contains several measures of music with notes and rests.

A box labeled "Example" is drawn around a section of the B staff.

Vertical lines connect corresponding notes across the staves.

Handwritten musical score for five staves labeled S, A, T, B, and Contr.

Staff S: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff A: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests. Includes handwritten annotations "10x" and "10th".

Staff T: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff B: Treble clef, contains several measures of music with notes and rests.

Staff Contr: Bass clef, contains several measures of music with notes and rests. Includes the handwritten annotation "your next".

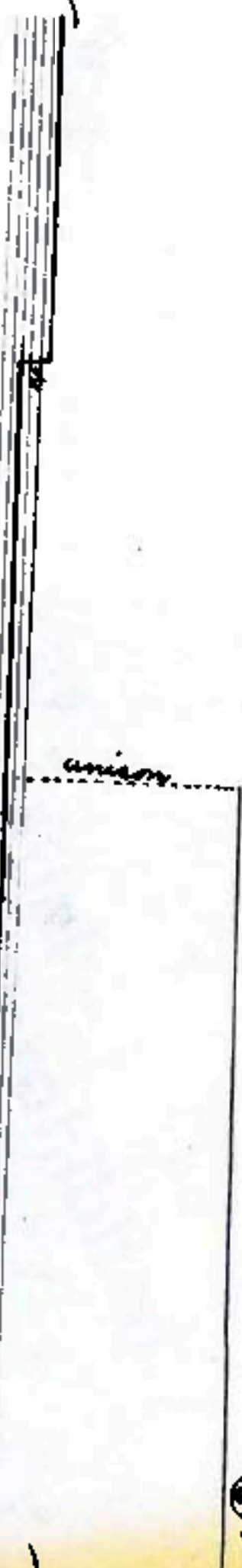
A large diagonal line is drawn across the staves from the bottom left to the top right.

Vertical lines connect corresponding notes across the staves.



Supernova (distant)

V (velocity)



Super (distant)

W (velocity)

M (velocity)

S  
A

W (velocity)

M (velocity)

W (velocity)

M (velocity)

M (velocity)

Silence


W (velocity) order of expansion  
M (velocity) " " " " " "

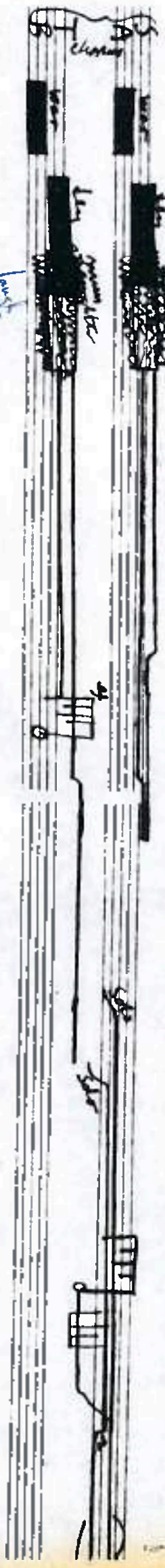
level

TUV  
FASX

Mar. 1951

W (mixed) \_\_\_\_\_  
M (mixed) \_\_\_\_\_

E (mixed)   
M (mixed) Backward Foot



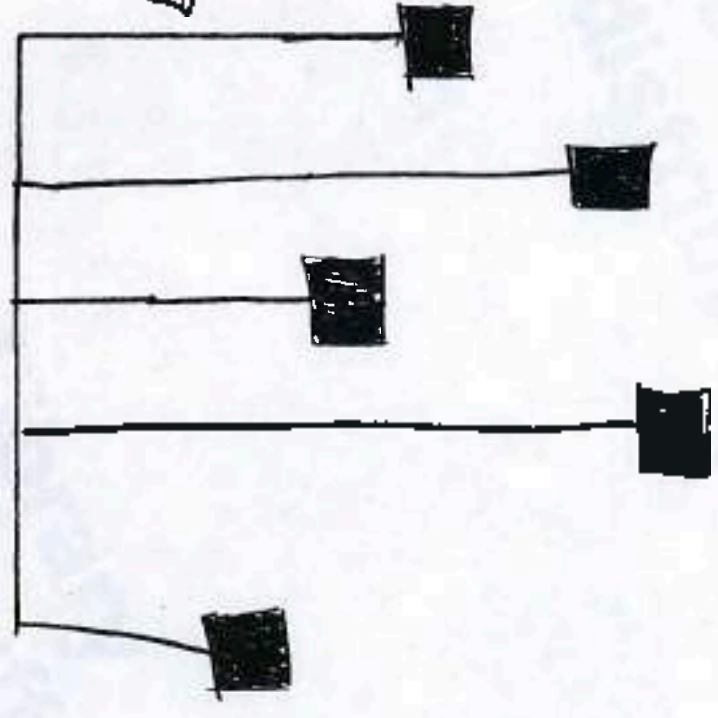
Handwritten musical notation on a staff. It includes notes, rests, and various markings such as 'Clench', 'Lay down', 'Soprano side', and 'low'. There are also some scribbled-out areas.



Handwritten musical notation consisting of several notes on a staff, with markings like 'Soprano side' and 'Alto side'.

W (mixed) \_\_\_\_\_  
M (mixed) \_\_\_\_\_

futti  
Chorus →

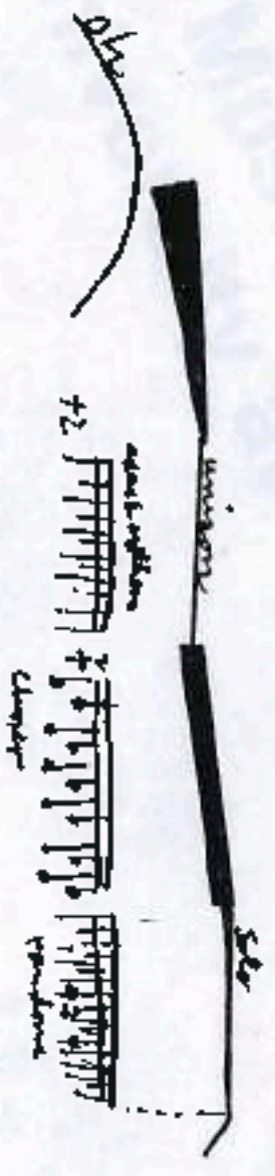


S + A (mixed) \_\_\_\_\_

pic \_\_\_\_\_

T + O (mixed)

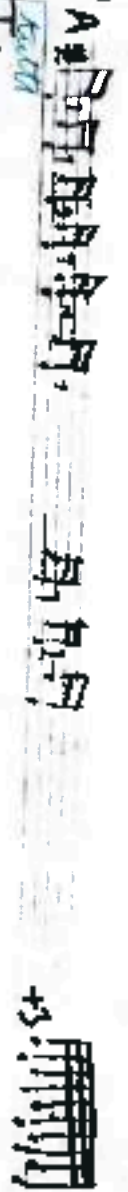
Backward Foot



Handwritten musical notation on a staff. It includes notes, rests, and various markings such as 'pic', 'about system', 'change', and 'S + A'. There are also some scribbled-out areas.

first  
time

5 

A 

B 











Multi-Chorus  $\rightarrow$



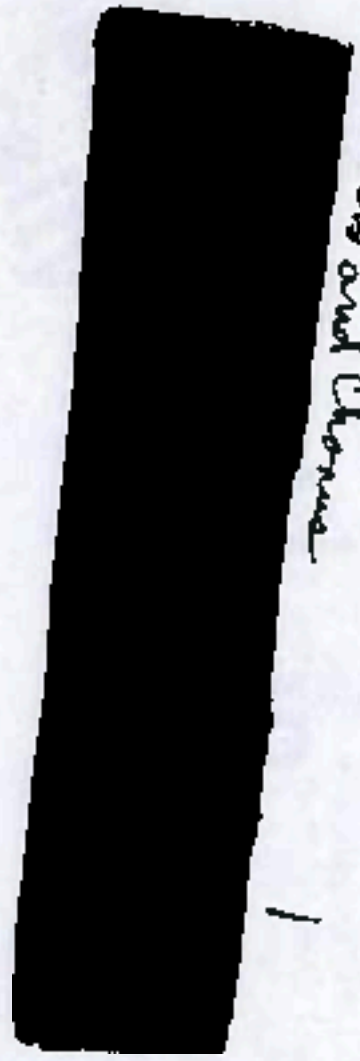
Multi Solists



CA

22

Solists and Chorus



Soprano (marked)

Musical notation for Soprano (marked) featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a series of sixteenth notes. A blacked-out section is present, with the word "CORD" written in blue above it. The word "Soprano" is written below the notation.

Soprano solo

Changing accents

W

Tenore

Musical notation for Soprano solo and Tenore. The Soprano solo part features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The Tenore part features a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. Both parts include a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. A blacked-out section is present in the Tenore part.

Baritone

Allegretto

Musical notation for Baritone featuring a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. A blacked-out section is present.

mf

fatti d'anno

Musical notation for Baritone featuring a bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. A blacked-out section is present.

Sop

Musical notation for Soprano featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. A blacked-out section is present.

Canto

First Chorus



Soprano Solo

Chorus Solo

S

Alto

dr

//

S

Bass

A

T

B

cap. 1. H 3

Mid end 64 m

T side 64 m

7 m

S

A

T

B

S  
R  
B

substrate

sub part

sub part

sub part

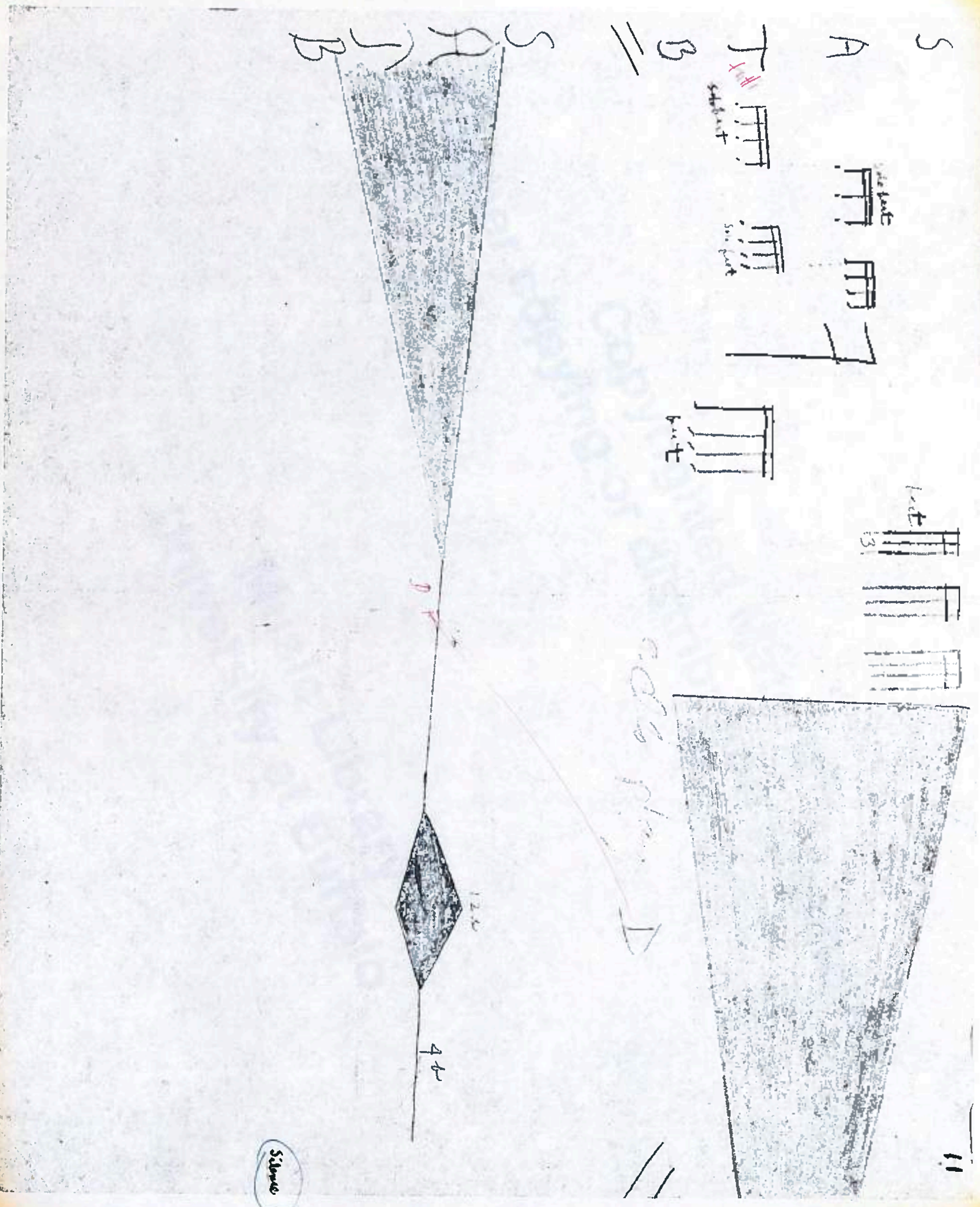
sub part

add part D

12.2

4.2

Silence



S 1" = 19'

A

T

B

S

A

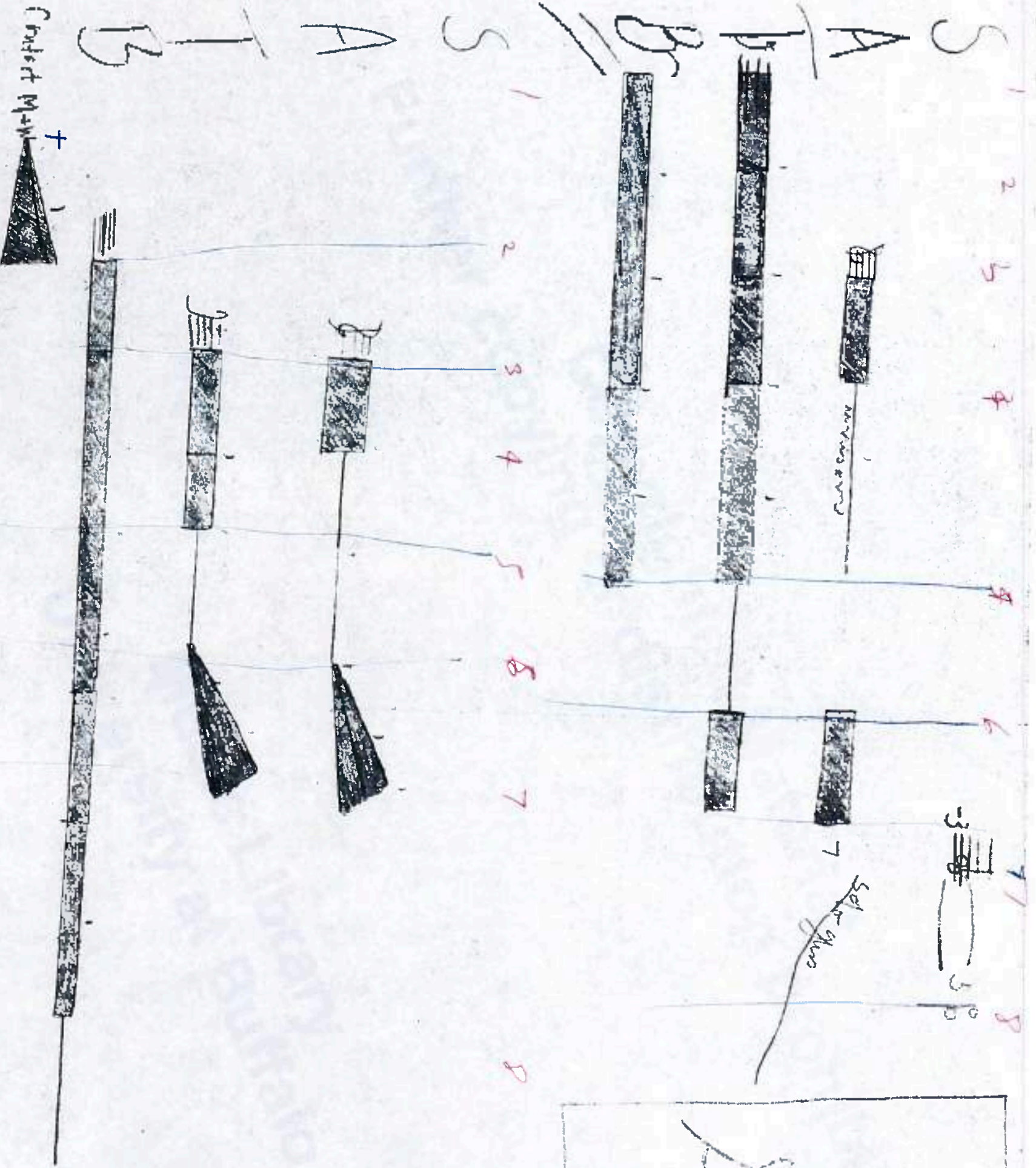
T

B

CW

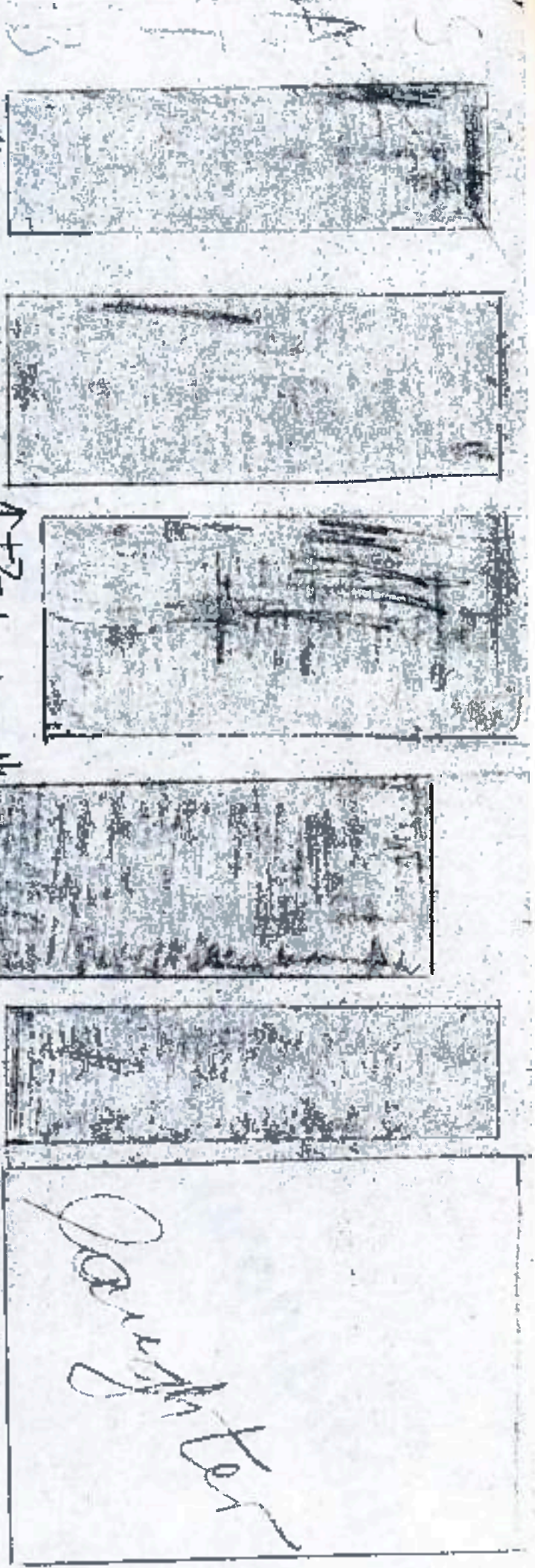
CW

CW



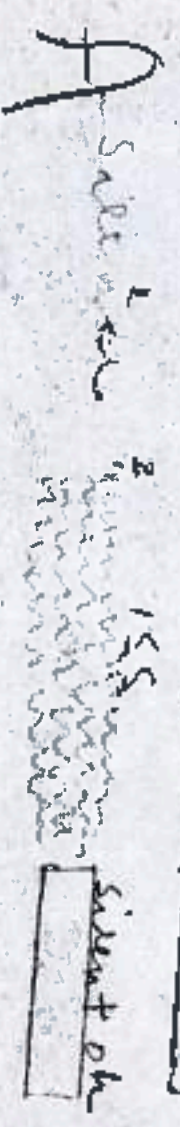
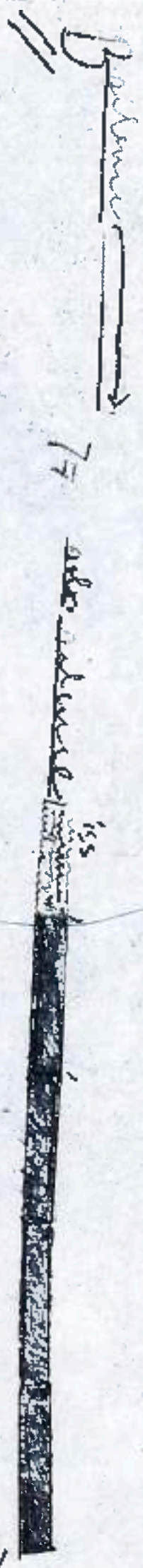
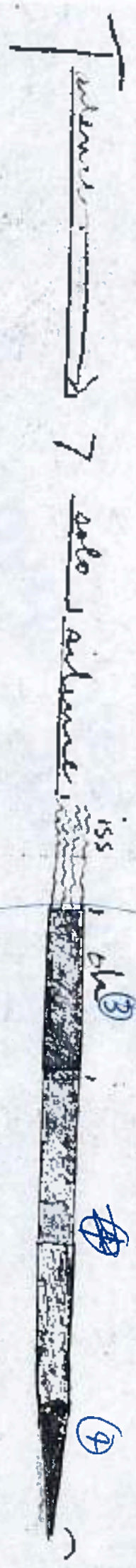
Shallow





M1  
 Pov  
 A+2  
 W  
 +1.5  
 Sob





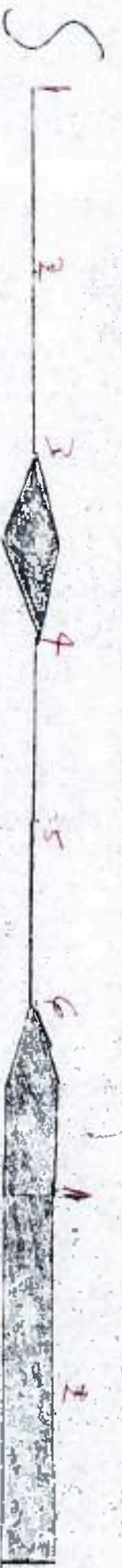
Solo

Ilmenite

Ilmenite

Ilmenite





Silence



S  
A



7



17

Solo



7



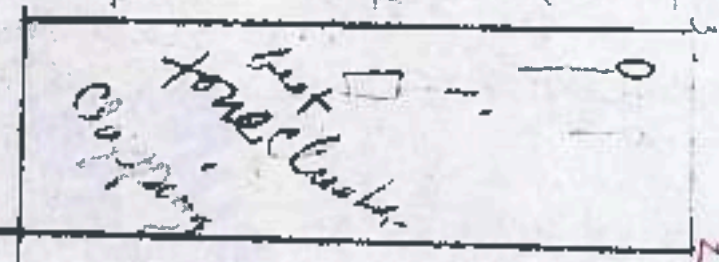
Solo

HA

HA

HA

HA

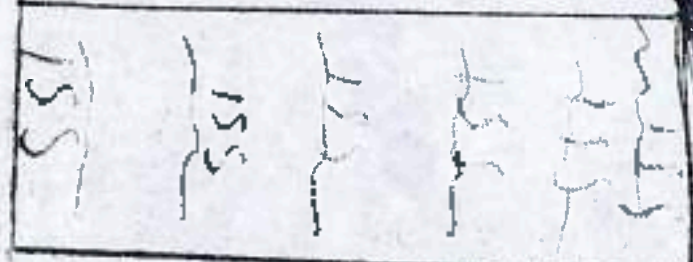


Test 100% Correct Copying

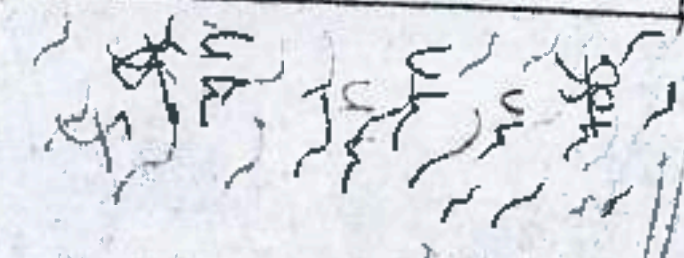
Solo

3

4



155



B

T

A

S

3

HA

Solo

drum  
mp  
pp

drum  
mp  
pp

drum  
pp

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

Handwritten musical notation for a drum part, including notes and rests.

*arr.*

*slow*

W

W

M

W

M.

2 1 5  
first

Proposition: ...

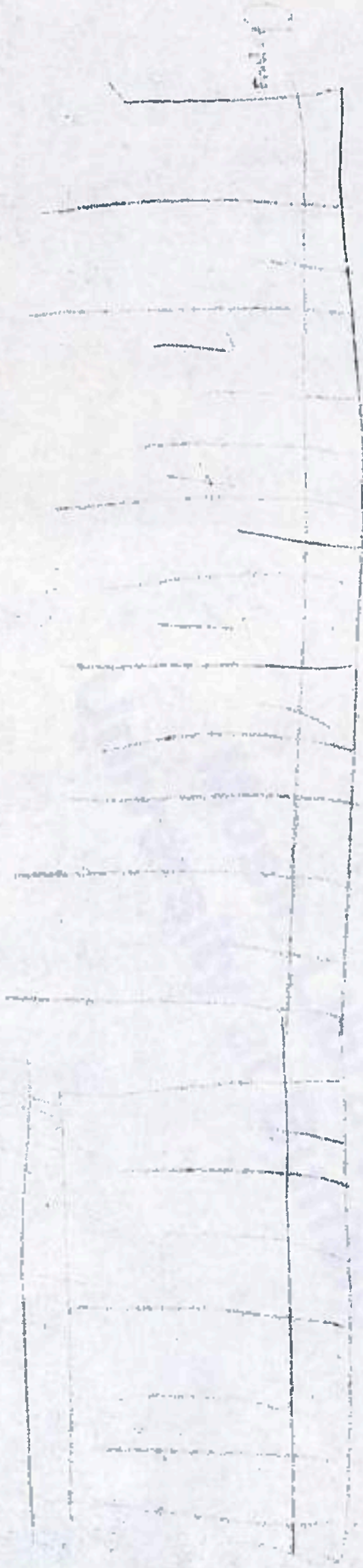
copy



M

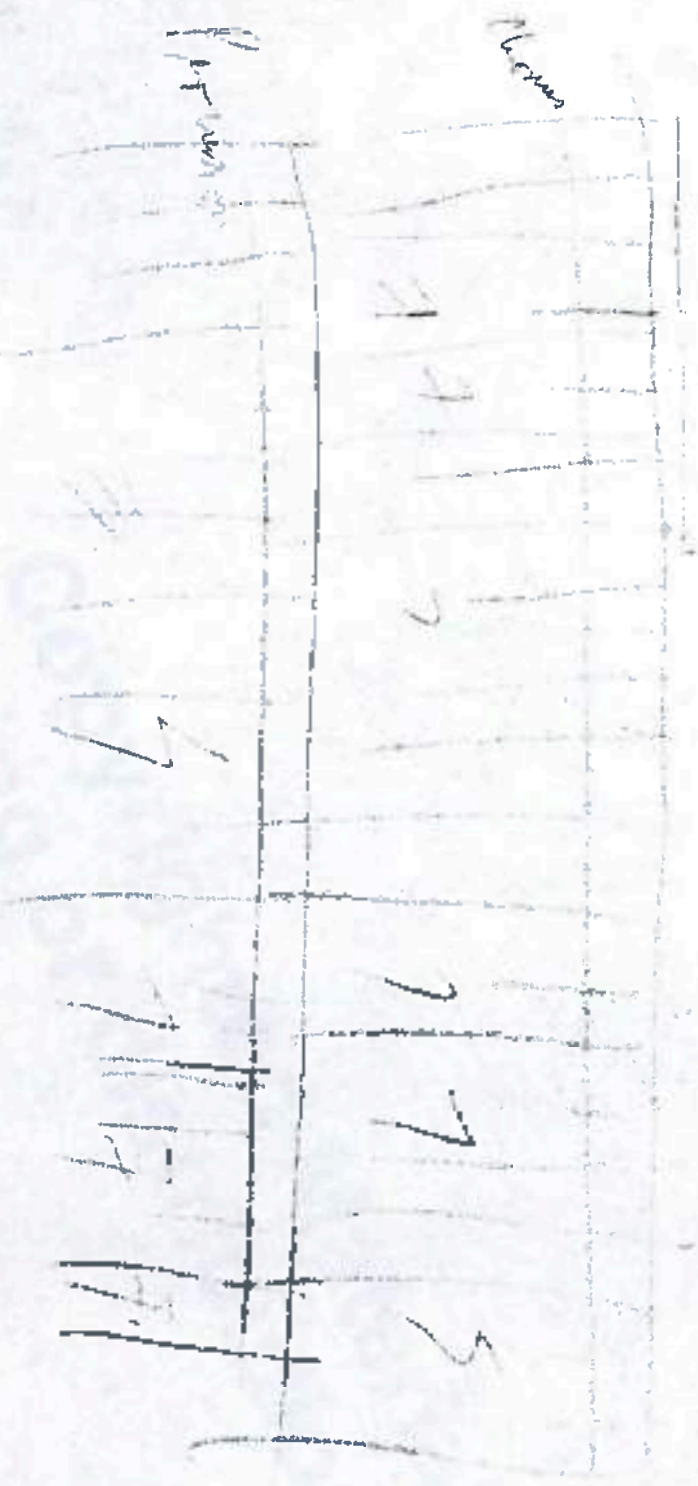


Me (u)



Process





Number 101 3:27<sub>h</sub>

W 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1  
 cost

cost → 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1  
 cost

M 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1  
 cost

Purification

Cons. of Mr Darling's composition for the violin

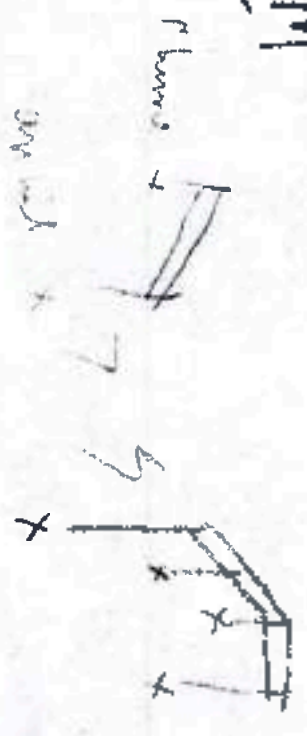
Stamps July

Handwritten musical score for violin and piano. The score is written on five staves. The top staff is the violin part, and the bottom staff is the piano accompaniment. The middle three staves are for the piano, with the right hand on the top two and the left hand on the bottom one. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. There are various notes, rests, and dynamic markings throughout.

get to 19th and 20th and

Solo 4<sup>o</sup>

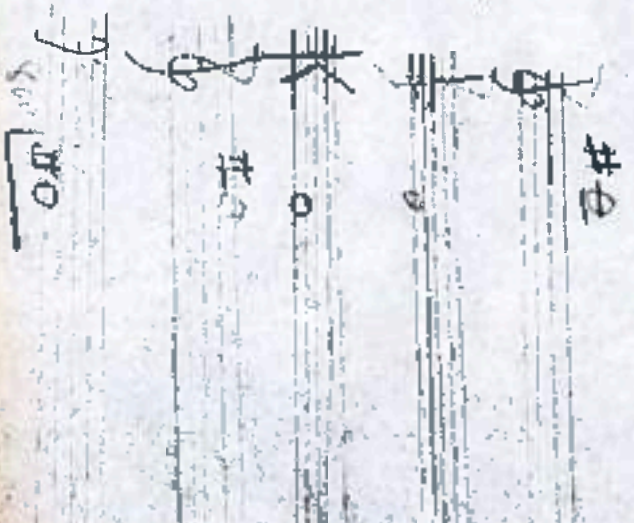
Handwritten musical notation and diagrams. It includes a series of red arrows pointing downwards, a bracketed section of notes, and a series of vertical lines representing a scale or sequence of notes.



Stumpfen



Hammer



Clarinete  
D primo

Violoncello  
Violino

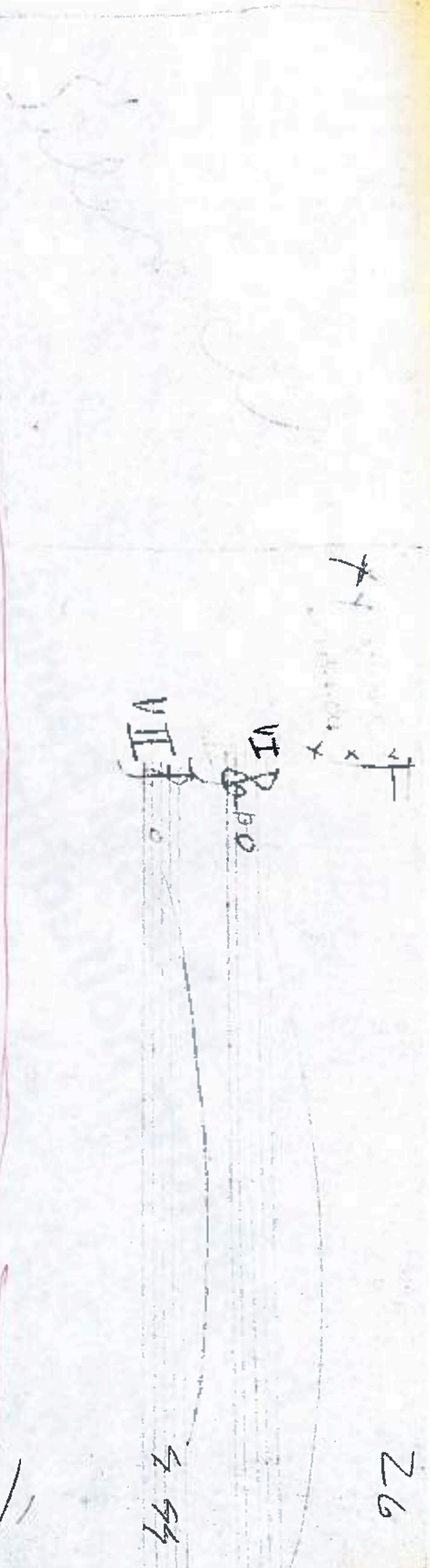
40



VI P  
D  
B  
O

VII P

494



V P

ml  
m

Vib  
P  
a

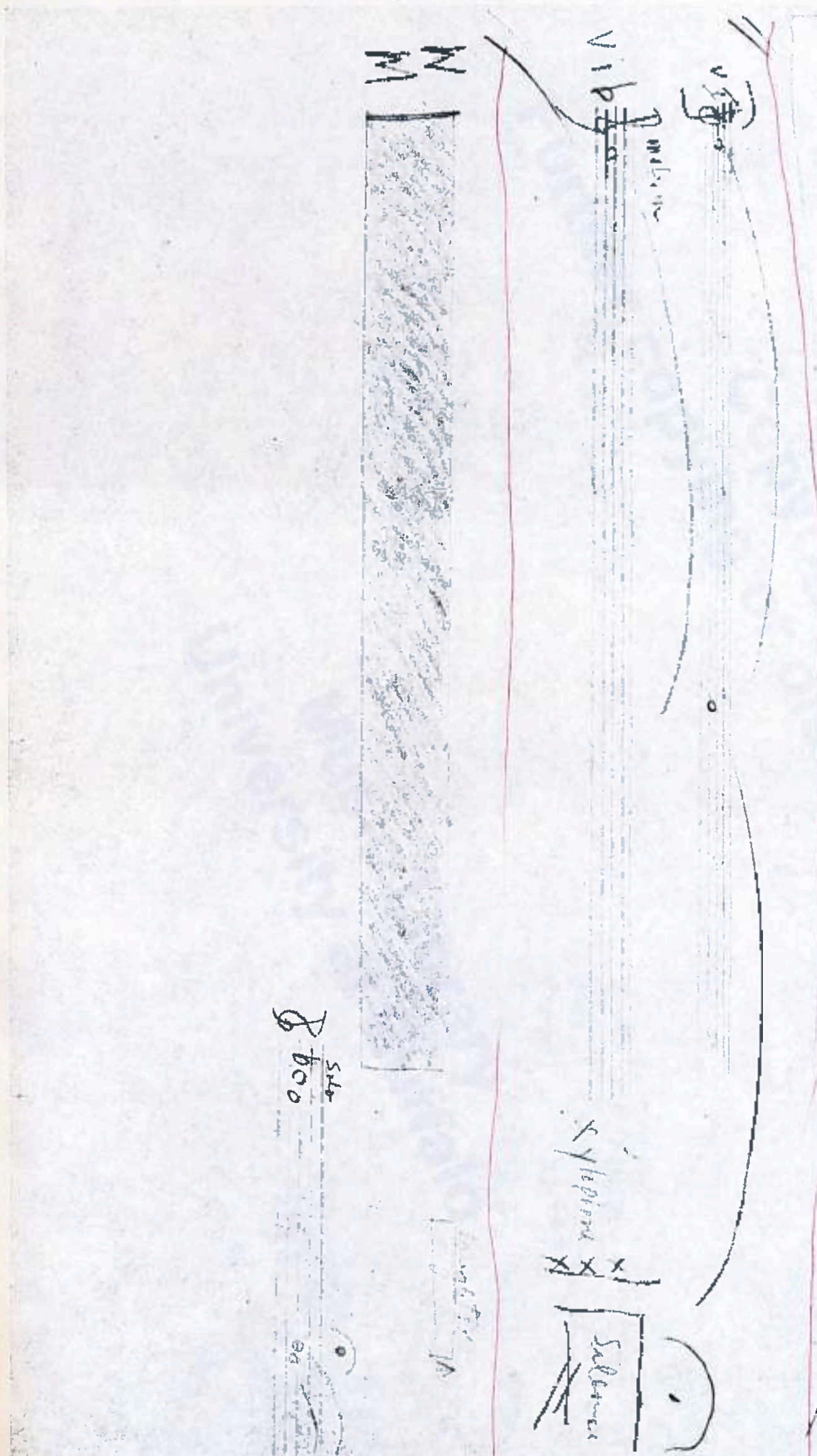
xylepim  
x  
x

Selenes

M  
M



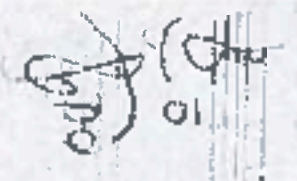
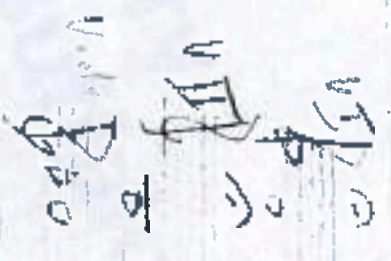
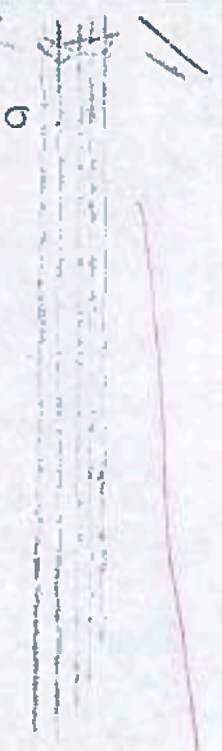
Side  
D  
B  
O





VIB  
fishes on Vibes

auto set  
has sensitivity knob



M  
VIB  
Pao

S+M

S+M

F | at &

Sept 2003  
 4 p.  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

String

Violins  
 1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

S  
 1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

Violas  
 1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

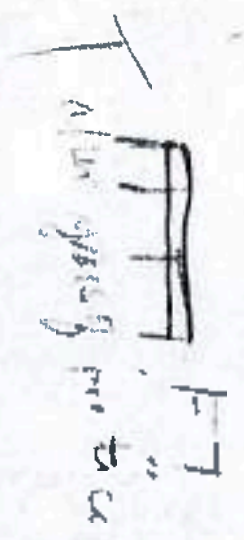
T  
 1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

Celli  
 1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

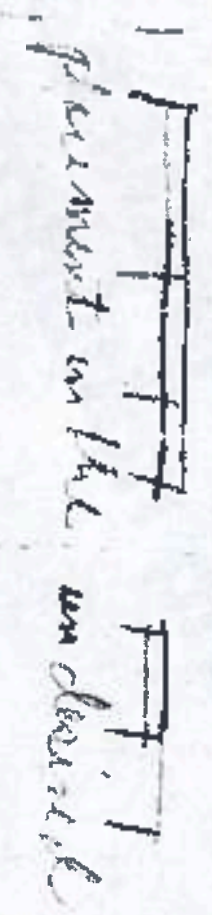
B  
 1  
 2  
 3  
 4  
 5  
 6  
 7  
 8  
 9  
 10  
 11  
 12  
 13  
 14  
 15  
 16  
 17  
 18  
 19  
 20  
 21  
 22  
 23  
 24  
 25  
 26  
 27  
 28  
 29  
 30  
 31  
 32  
 33  
 34  
 35  
 36  
 37  
 38  
 39  
 40

SS 7 Stop after 1000. L by B. H.

A



after getting practice after



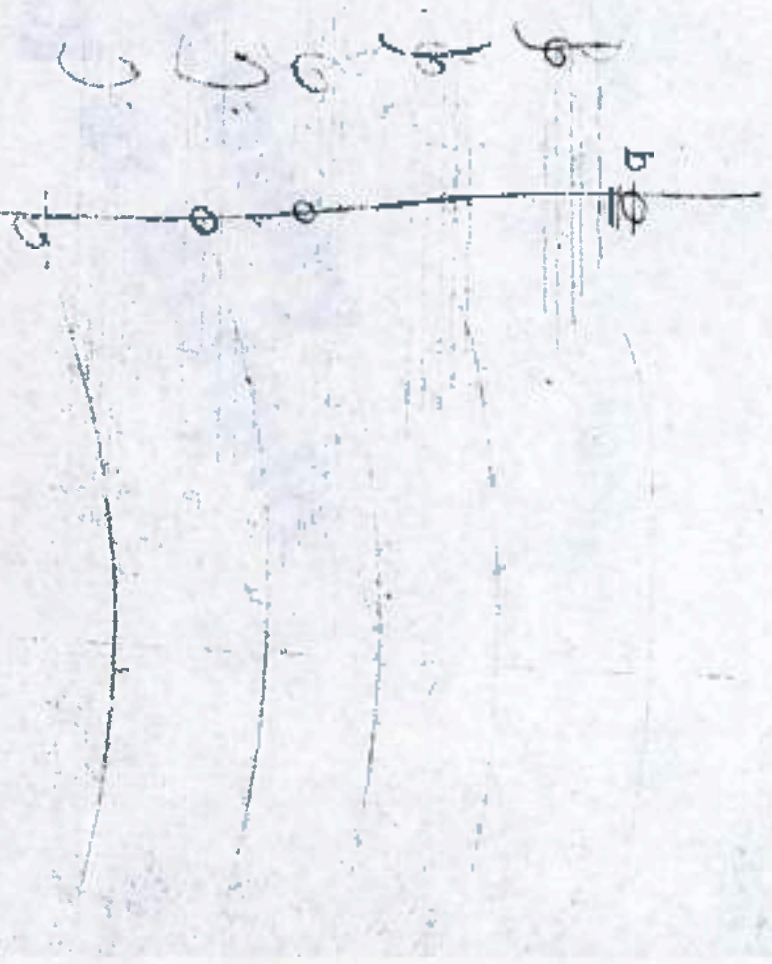
placement in the unobscured

29

B 7 F 1 3  
Came after for the



Swamp



Scale 2 4 8 16 32 64 128 256 512 1024



Place





S  
right ell. front and now it

A  
me w/o

T  
similar part

B  
diving

Flute

Chamber  
diving

take notes including on

on 4-5-6-7

vid icon - tracking



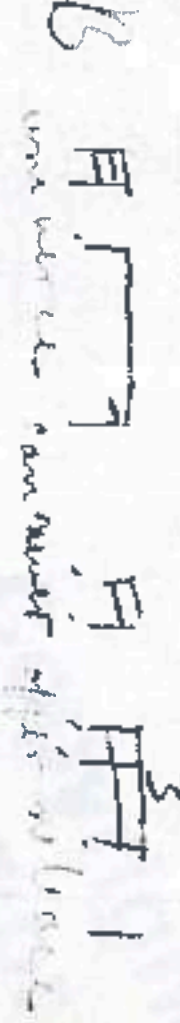
S 

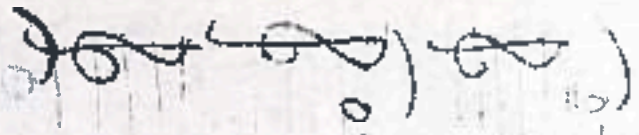


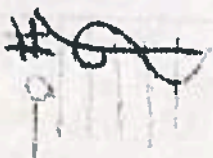
A 

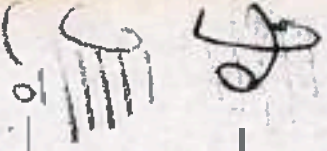
agreements

T   
Hilf mir die richtigen Zeichen zu schreiben  
(Wichtig ist die Reihenfolge der Zeichen)

B   
was ist die Reihenfolge der Zeichen







alla  
Basso  
M. 1112 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

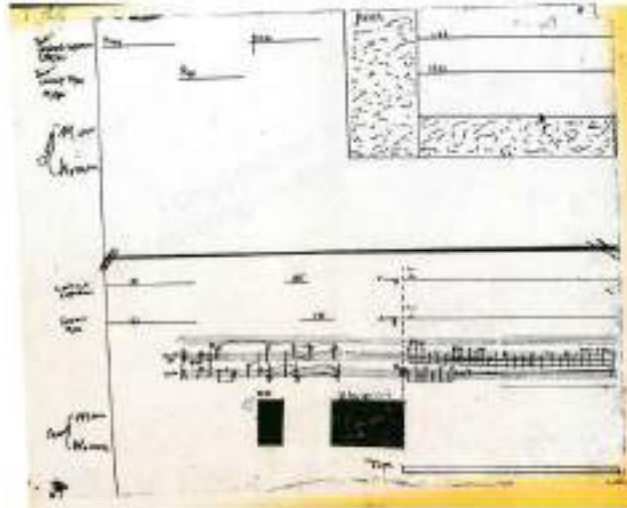
8va F# 33

8va

## II - 2B. UNIDENTIFIED WORK

### II - 2B.a. CALQUES<sup>287</sup> : pages 1 à 3

#### Unidentified work, page 1



<sup>287</sup> Afin de rendre immédiatement compréhensible l'analyse des calques, je rappelle ma proposition les concernant, Partie I, Chapitre 2 : I - 2C.b., p. 234, La « forme-manuscrit » comme rencontre de surfaces sensibles surimposées, ou calques :

*Premier calque.* Le premier calque est la « notation conventionnelle ». C'est la première surface sensible. On pourrait l'appeler « toile de fond ». Elle se voit sans cesse, y compris en creux, dans son absence. Mot-clé : *notation conventionnelle*.

*Deuxième calque :* sur ce calque émerge aussi ce qui relève plus particulièrement de la notation conventionnelle, mais en relief cette fois. Sur lui s'écrivent les signes dont la présence dialogue avec les absences ou lacunes du premier calque. Mot-clé : *anomalies*.

*Troisième calque :* c'est un plan gradué ou ordonné, constitué de délimitations horizontales et verticales, définissant un intérieur et un extérieur (marges) où s'échelonnent d'autres éléments. C'est un calque spatialement structurant, fait surtout de lignes déterminant un cadrage. Mot-clé : *rectilignes* (organisation horizontale et verticale de la page et de la notation).

*Quatrième calque :* un plan flottant. Comme une bannière, un tissu flottant sur les calques précédents. Un plan où les signes font des échappées, ouvrent un point de fuite. Un *espace d'ondulation* où les coordonnées d'autres calques ont tendance à s'estomper, à se déliter sans disparaître totalement. J'aurais tendance à appeler ce calque, un drapé. Mot-clé : *drapé*.

*Cinquième calque :* il concerne des blancs, des espaces de « vide ». Il peut s'étaler sur une surface prédominant sur les autres, imposer dans une page sa qualité propre. Il accueille aussi parfois d'autres signes : gommages, mouchetures, tracés involontaires, accidentels. Mot-clé : *plan de neige*.

*Autres calques :* les ajouts, les repentirs, les actions de crayons secondaires par rapport à l'outil d'écriture principal, par exemple, les annotations postérieures à une première stabilisation. Ce calque est défini par le fait qu'il se *rajoute* visiblement à des calques antérieurs. Il est un plan d'action postérieure, dans le temps et l'espace de la notation. Il est issu de relectures, d'insatisfactions, de corrections, de reculs, etc. Il est certainement issu ou dépendant d'un temps de répétitions avec des interprètes. Mot-clé : *répétitions*.

Le nombre et la qualité des calques ne sont pas fermés. Aussi importantes que la définition des calques sont leurs interactions, puisque, sur le manuscrit, les uns ne peuvent être perçus sans les autres, et qu'ils ne prennent sens que dans leur superposition. Un signe, un groupe de signes, une « famille » de signes, appartiennent plus ou moins à l'un de ces calques, à l'un de ces espaces de scription.

## PAGE 1

### Premier calque (ou « notation conventionnelle »)

Le premier calque émerge ici soudain du fond blanc de S2. Ce calque est aussi matériel, c'est une épaisseur papier qui a été rajoutée sur le fond blanc de la feuille principale : on voit le contour de ce calque, surtout le bord inférieur et l'angle postérieur. De plus, un petit trait oblique en haut à gauche, semble signaler l'angle de ce calque, comme un « sous-système » dans le système général et / ou un signe de jonction (sorte d'agrafe purement graphique) entre le calque et le fond.

Un second morceau de papier (ou paperole<sup>288</sup>) a été rajouté dans le dernier quart du calque. Visible nettement, le décrochage matériel *et* la jointure graphique entre les deux calques

Ce calque de signes musicaux conventionnels, consiste en trois portées : deux destinées à des cordes (*Violin II* avec Clé de Sol, *Viola* avec Clé D'ut 3), la troisième étant vide, ses lignes supérieures effacées sur son segment central. Pas de chiffrage de rythme : une levée, deux mesures à 2/4 puis une mesure à 3/4.

Ce calque se divise en deux sections : une section avec les mesures rythmiques notées, une autre, sans mesure, consistant en des groupes de notes notées « *Pizz.* » (jouées en pizzicati).

Voir traits à la règle : 1<sup>ère</sup> section : barres de mesure / délimitation en pointillé entre les deux sections.

2<sup>ème</sup> section : hampes ainsi que barres horizontales des groupes de notes, doubles croches et croches.

---

<sup>288</sup> Le terme de paperole est surtout employé à propos des manuscrits de Marcel Proust, mais par extension, il désigne les divers morceaux de papier collés sur une page manuscrite afin de surimposer des corrections ou des ajouts à une précédente version. Voir : *Marcel Proust. Fragments d'œuvres et correspondance. Feuilletts de cahiers et paperoles provenant de cahiers conservés dans le fonds Proust et entrés postérieurement*, [Bibliothèque nationale de France](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60006831/f1.item), Département des manuscrits. Consultés en novembre 2020 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60006831/f1.item>

## **Deuxième calque (ou « anomies »)**

Les signes qui dialoguent avec la notation du premier calque. Ce dialogue est fait de lacunes et d'ajouts qui se voient (relief).

La flèche de prolongation marquée « *con't* », qui part remarquablement de la barre du « t ».

Les phrasés piqués, non poursuivis sur les notes de la ligne d'alto (après quatre notes).

Cette dernière, beaucoup plus minimale sur le plan des hauteurs que celle du violon (deux hauteurs seulement), semble avoir été abandonnée à sa répétition, alors que la première a été remplie entièrement.

Il y a donc une forte différence entre les deux lignes.

Sensible la différence entre les têtes de notes des deux sections : celles inscrites dans des mesures, donc signifiant des durées précises, plus fermes et d'une grosseur plus standardisée, ordonnée aux rapports de durées (blanches) ; celles de la 2<sup>ème</sup> section plus petites, comme reflétant la nature de « points » sonores en rapport avec leur nombre, indéterminé, leur phrasé piqué, et leur nature de trame sonore, de *continuum*.

Sensibles les fragilités des hampes d'alto : mes. 1, 1<sup>er</sup> temps, le rythme croche pointée-double croche n'est pas complet : absence du point, fracture graphique sur la barre horizontale. Difficulté des traçages à la règle *et / ou* à la main des hampes.

## **Troisième calque (ou « rectilignes »)**

Espace : Le troisième calque, qui structure les cadres de l'espace, est ici prépondérant, définissant un second espace sensible sur le premier, neutre.

La marge gauche comporte les indications attributives des voix.

La division des deux systèmes est renforcée, compartimentation. En outre, signe conventionnel de séparation des systèmes.

Temps : les empiècements ou cadrages d'espace signifient des propositions temporelles relatives.

Son : cadrage de durées et de trames sonores : espaces noircis, autres piquetés de traits non orientés, discontinus.

#### **Quatrième calque (ou « drapé ») et Cinquième calque (ou « plan de neige »)**

Aperçu sur les espaces blancs entre les sons (S1, début, premiers sons). Ces espaces sont les lignes imaginaires où le silence précède ou succède à la ligne sonore. Le trait de la ligne sonore définit un espace en amont et en aval d'elle.

De même, les espaces avant et entre les blocs noirs. Le contraste entre l'espace blanc et la masse noire forme une sorte de damier, ou une persistance rétinienne du noir sur le blanc. L'espace sans son (S2, 2<sup>ème</sup> section) n'est pas débarrassé du bloc noir du son qui termine la 1<sup>ère</sup> section.

#### **Sixième calque (ou « rajouts »)**

Les éléments formant ce calque sont clairs, et appartiennent à un acteur nouveau, un stylo bleu au trait fin : tout en haut à gauche, des initiales d'appartenance à quelqu'un (un ténor désigné par les initiales « B J » ?). Puis, précise les phonèmes du S2 : « *sing pitch* », « *Wein* » indiquant l'équivalent phonétique de « *Vine* ».

Demi-lisible l'inscription portée au verso, qui a été prise en transparence par la photocopie (« Page 1-9 » ?)

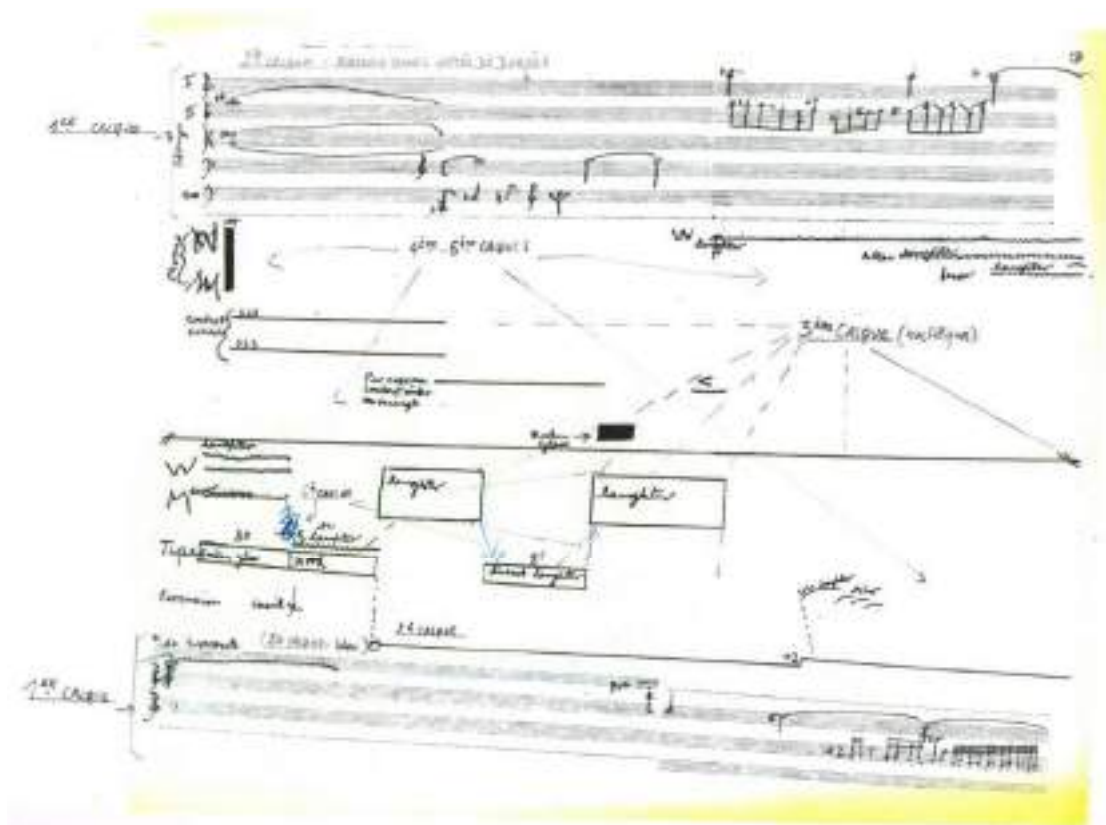
#### **Critique : l'indécision persistante entre certains calques**

Le rapport entre le premier et le second calque ne me semble pas très clair, ce qui signifie que leur définition respective n'est pas suffisamment précise.

Les quatrième et cinquième calques me semblent se recouvrir en partie. C'est un peu normal étant donné leur définition (drapés, flottements, plans de neige), mais il peut s'agir aussi d'une alerte sur l'imprécision de leur définition.



**Unidentified work, page 2**



**PAGE 2** : voir manuscrit. J'ai noté directement sur le manuscrit des localisations et des exemples des différents calques.

Je rappelle que les calques sont considérés non comme des couches statiques, mais comme des surfaces sensibles qui se rencontrent et interagissent.

Rappel des attributions des calques :

Premier calque (ou « notation conventionnelle »)

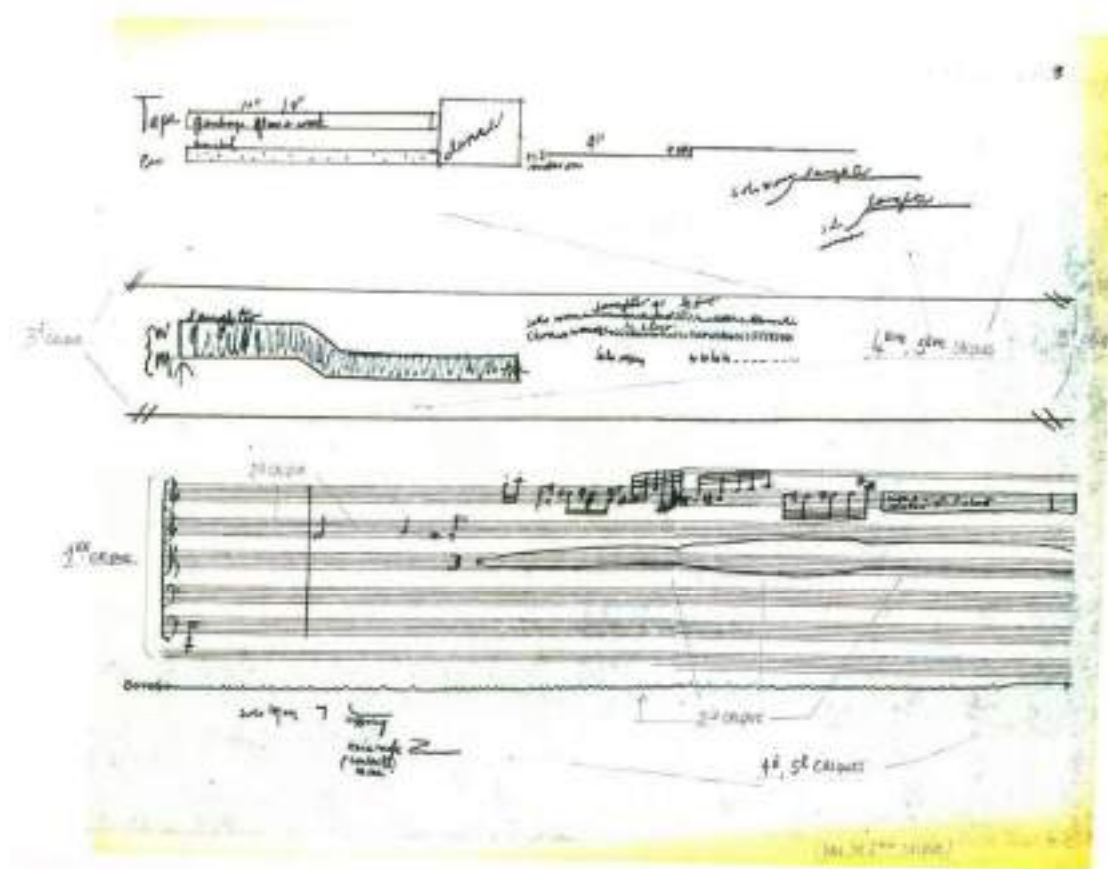
Deuxième calque (ou « anomies »)

Troisième calque (ou « rectilignes »)

Quatrième calque (ou « drapé ») et Cinquième calque (ou « plan de neige »)

Sixième calque (ou « rajouts »)

### Unidentified work, page 3



**PAGE 3** : voir ci-dessus, manuscrit.

### Conclusion critique : faut-il maintenir la notion de « calques » ?

Si l'on cherche à traduire le « domaine » de chacun des calques en le rattachant à une « famille » de signes (ou d'absence de signes), on peut établir le rapport suivant :

Premier calque, ou signes relevant de la notation conventionnelle, représentant donc les durées, les hauteurs, les phrasés, etc. de manière conforme au solfège conventionnel.

Deuxième calque, ou signes qui sont rattachés à cette notation, mais qui proposent des représentations anormales ou anomiques des sons.

Troisième calque, ou cadres, contours extérieurs à l'intérieur desquels les calques précédents s'inscrivent.

Quatrième et cinquième calques : espaces vides avant, après ou entre les espaces remplis.

Sixième calque : modifications ultérieures.

La notion de calque me semble cependant intéressante, car elle situe la notation dans une perspective différente de celle de la réduction, exposée ci-dessus, des familles de signes classées de manière pragmatique. Intéressante aussi, en ce qu'elle cherche une relation sensible, une éventuelle dynamique entre les divers éléments, plutôt que d'en faire un classement.

Elle se justifie entièrement pour une raison au moins : elle permet d'approcher la singularité de la notation, qui se démontre par le simple fait que le scripteur Eastman aurait pu noter cette musique, cette succession d'événements sonores, de manière toute différente. Il y a donc une subjectivité à l'œuvre dans le moindre des événements d'écriture des pages que je viens d'examiner, dans la disposition des notations, dans chaque choix de scription.

Les calques sont un outil parmi d'autres pour aborder cette subjectivité comme telle (au lieu de la faire rentrer dans une grille extérieure à elle).

On sait que je situe, dans cette thèse, l'enjeu principal de la singularité en lien avec la temporalité, ce que l'examen d'autres manuscrits permettra de développer.

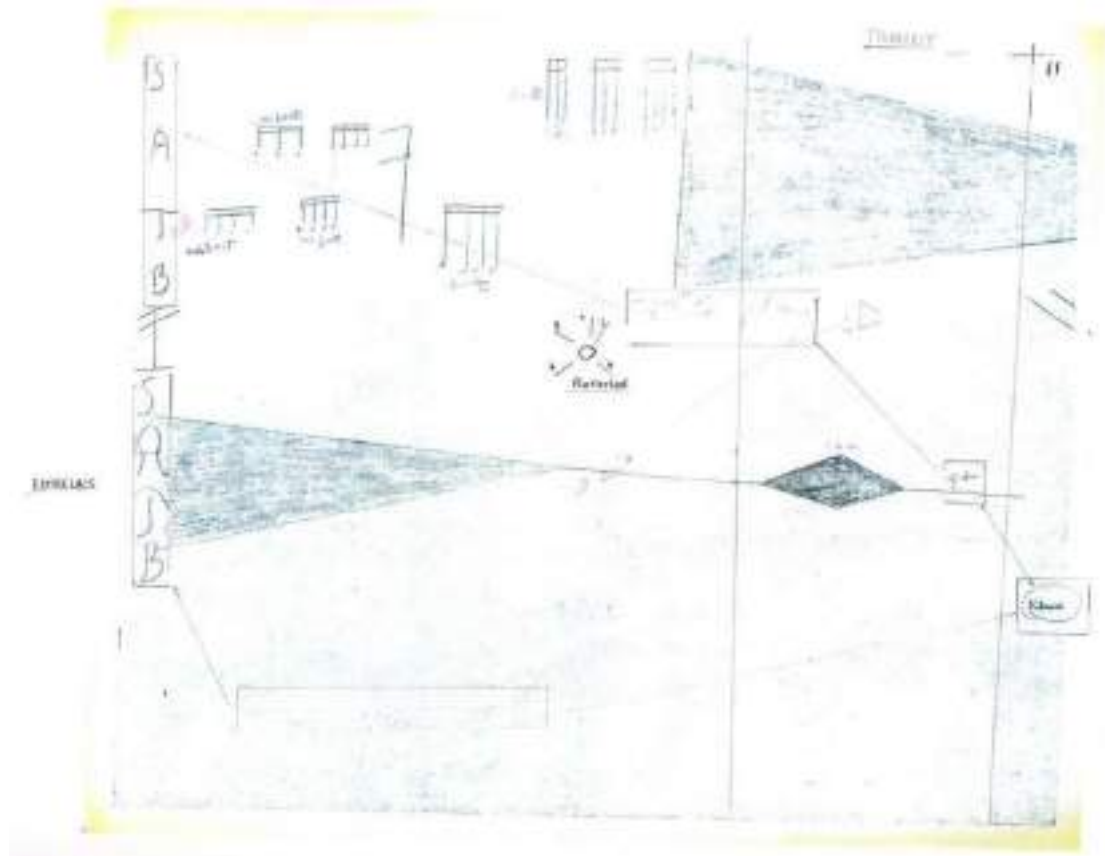
## **II - 2B.b. Transect, entrelacs, rotation, pages 11 et 8**

### **Choix des espaces**

Il y a un certain arbitraire dans mon choix des espaces à explorer. J'ai été attiré par la singularité de certaines pages, mais il est évident qu'il ne s'agit ici que d'exemples, de « coupes » pour réaliser des travaux pratiques qui pourraient viser d'autres passages du manuscrit. Il y a un autre arbitraire dans le fait d'élire « la page » comme espace de travail. On pourrait ordonner le travail sur une

échelle de plusieurs pages, sur toute l'œuvre ou encore un beaucoup plus petit fragment. On pourrait aussi déstructurer davantage encore l'ordre originel, en faisant des allers-retours dans l'œuvre. J'essaie en tous cas de vérifier la pertinence de ces propositions de modes de lecture différents des manuscrits. Je me contente ci-dessous de prises de notes, l'essentiel étant pour moi de mesurer la pertinence de ces abords.

### **Unidentified work, page 11**



### **PAGE 11**

#### **ROTATION**

Les angles de vue pourraient se multiplier. L'idée est de focaliser la perception sur une portion bien délimitée de l'espace. Je numérote les 5 axes choisis.

**Axe 1**, fait apercevoir la pliure de la feuille parallèle à l'axe de vision. Mesure prise, cette pliure se situe en effet au centre de la page, avec 16 cms environ de

chaque côté (je rappelle que le système propre aux mesures anglo-saxonnes ne donnerait pas le même chiffre).

Aboutit sur trois doubles qui sont dessinées comme trois « pattes » d'animal géant, la règle est intervenue pour les barres horizontales, d'une couleur différente ?

**Axe 2**, la vue rencontre le mur légèrement oblique qui délimite la surface granuleuse, grisée, sablée d'un vaste cône, qu'elle traverse en biais pour ressortir par sa limite supérieure.

**Axe 3**, dans la surface blanche, l'axe croise la pointe antérieure, en angle fermé, d'un losange tenu à une droite, un fil horizontal. Le départ de l'angle semble être la scission de cette droite en deux droites. Puis l'axe descend vers le bord gauche de la page, dont la texture grisée (ronéotype, carbone, photocopie ?) est notable.

**Axe 4**, qui coupe en biseaux une nouvelle délimitation de zone géométrique foncée, au beau grain étalé. Noter la nature triangulaire des géométries rencontrées. On pense aussi à des crescendos-decrescendos démesurément grossis. L'axe se termine à l'opposé du 3 mais sur des surfaces identiques.

**Axe 5**, longue, puis coupe un groupe de notes flottant dans l'espace (mais une ligne verticale tracée en pointillés relie ce groupe à un autre situé plus haut). L'indication « *solo feet* » informe qu'il s'agit de rythmes frappés par le pied. Puis l'axe croise le « A » graphique de la marge gauche, stylisé en forme de cloche, peu avant de rencontrer le double bord de la page : la bande de surface plus foncée d'abord, ensuite la bande plus claire (voir axes 3 et 4, où je n'avais pas noté ces deux bordures).

La rotation me fait ressentir le flottement (sur la surface ou le fond « vide ») dans lequel tentent de s'arrimer les géométries très denses. Par contre, les têtes de notes groupées semblent suspendues, sans « sol » sur lequel reposer (absence de portées, de fond conventionnel relevant du calque 1).

## ENTRELACS

Premier site ou première station : indications S-A-T-B verticales dans la marge gauche inférieure. Sensible leur stylisation en traits ondulés (orientalisante ?) supposant plusieurs gestes (barre horizontale du « T », sommet du « A », décomposition du « B »). Similitudes et différences avec l'indication supérieure.

Puis, descente vers le bas à droite, arrivée sur une toute autre graphie, ronde, au tracé moins appuyé, volontairement non stylisé, qui révèle un tout autre statut de l'indication (« *cello play* »), probablement une précision pratique postérieure (6<sup>ème</sup> calque).

Graphie suivante, énigmatique (indiquant peut-être un nombre de chanteurs), qui fait penser à une notation d'algèbre, avec petit « b » comme une puissance affectant un nombre ou une lettre en algèbre. Élégance rectiligne de cette notation.

Ensuite, plus bas, « *silence* » en minuscules (sauf le « S ») très contenues, maîtrisées, qui semblent clore la page comme un cadenas. Mais un acteur nouveau (stylo bleu, 6<sup>ème</sup> calque) a entouré le mot pour le rendre plus visible.

Repartant vers la gauche, désert de la page, aboutissant à une sorte de trace bleutée, d'ailleurs brisée à un endroit : pliure de paperole ? trace de reproduction mécanique ? esquisse d'une délimitation ?

En remontant vers la gauche, boucle avec le premier site.

## TRANSECT

L'intérêt de ce transect est de faire croiser cinq sites très divers. Certains sont déjà connus dans les lectures précédentes, mais un cheminement nouveau leur confère une autre existence :

- Le cône déjà rencontré (rotation, axe 2).
- La mention écrite « *play* » croisée dans l'entrelacs.

-Une lettre semble-t-il isolée, « D », dont le tracé est différent de celui des lettres rencontrées au début de l'entrelacs. De la lettre part un trait rouge très fin, qui sort du transect par le côté gauche descendant.

-Un losange entrevu rotation axe 3, cette fois pris pleinement dans le transect, surmonté d'une notation « 12b ».

-Enfin, l'espace de fond, vide de signes, qui s'étend plus bas et renforce la sensation de suspension du losange, dont l'axe horizontal est légèrement descendant.

La combinaison d'éléments géométriques — surfaces, droites tracées à la règle — de densités diverses, de contrastes des surfaces, avec des notations éparses de mots ou de lettres, dessine à elle seule plusieurs strates de graphies. La nature manuscrite ressort dans la relative irrégularité des géométries visant pourtant une forme de rigueur. Les dissymétries, les légers biais des axes, révèlent à la fois une précision radicale, une présentation graphique autonome (à tel point qu'on pense spontanément devant ces pages à des tableaux abstraits, comme ceux de Paul Klee) et un arrangement, une négociation permanente de la manuscrite avec ce projet d'organisation rigoureuse.

Si l'on rappelle la dimension des signes musicaux, on ne peut qu'être frappé par l'écart, celui de l'imaginaire, entre ces signes et les faisceaux sonores qui sont par eux représentés. Le mouvement qui se porte des figures visuelles à la prescience des sons, puis à leur interprétation éventuelle, ne peut consister que dans des « transferts » imaginaires, qui renouvellent profondément le rapport à la notation conventionnelle. En ce sens, ces formes de notations ré-ouvrent le procès que François Nicolas et Violaine Anger ont théorisé à propos de la note de musique<sup>289</sup>. La nécessité de lettres, de nombres ou de précisions verbales (prises dans une systématique, par exemple celle de l'équivalence entre lettres et notes, ou du chiffre comme désignant un nombre de voix...) viennent comme des repères complémentaires, mais ouvre aussi de nouvelles interrogations.

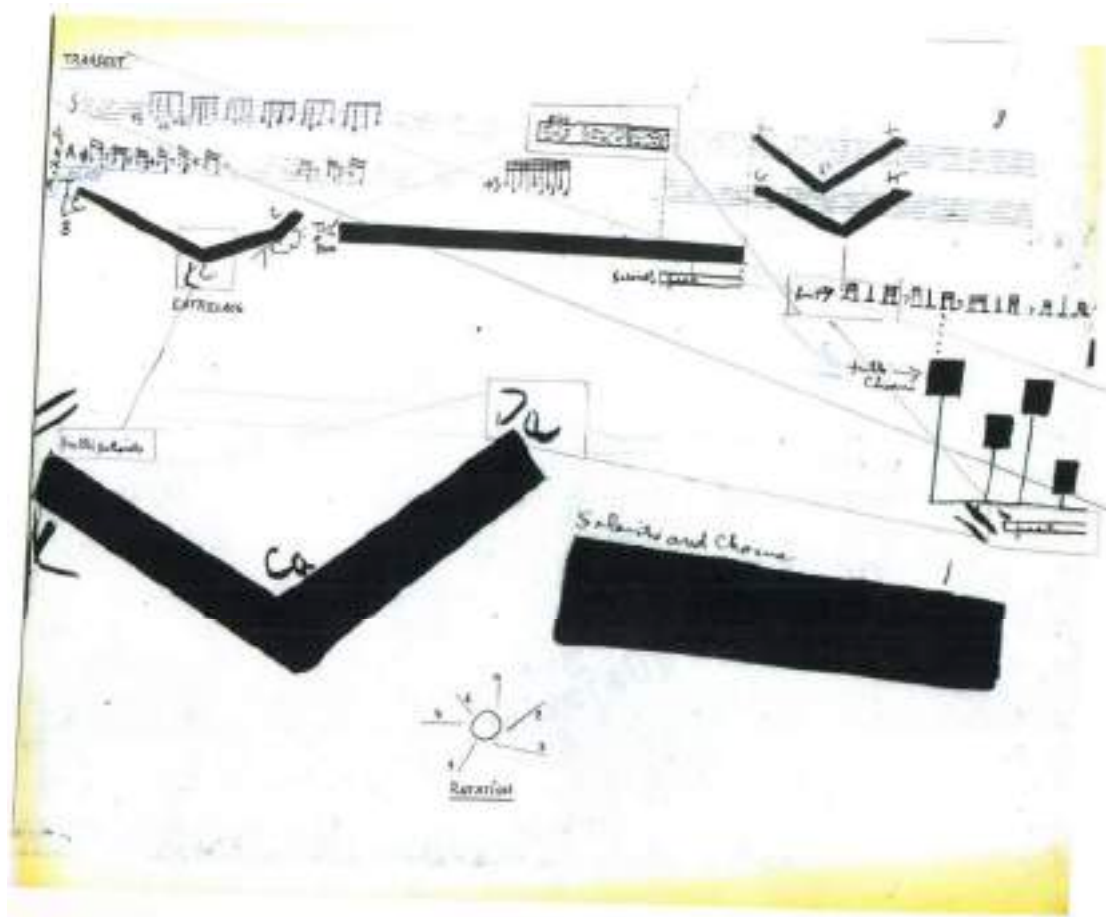
---

<sup>289</sup> Voir Annexes, Bibliographie, p. 749-752.

## Conclusion critique : limites et intérêt de ces modes de lecture

J'ai essayé ci-dessus de déterminer ces parcours arbitraires comme appuis à des expériences de lecture. On pourrait critiquer la limite de cette méthodologie, qui est d'envisager la page (ou le segment de manuscrit étudié) comme espace, ou plus précisément, comme paysage. Mais il me semble que le déplacement est tout aussi important que les éléments dénotés<sup>290</sup>. Il ne s'agit pas de faire un inventaire mais de renouveler la perception, grâce à la dynamique d'un cheminement, d'éléments surgissant comme événements. La définition de ces chemins permet de faire surgir la définition de ces événements.

### Unidentified work, page 8



<sup>290</sup> D'où le rapprochement nécessaire avec la promenade telle qu'envisagée par certains artistes, voir ci-dessus, Partie I, Chapitre 2 : I-2B.b., p. 216 : *L'art de la promenade, mode de lecture d'un espace*.



## **PAGE 8**

Je revérifie ci-dessous ces modes de lecture dans un nouvel espace. Je me contente de notes partielles, pour accentuer la diversité des événements.

### **ROTATION**

**Axe 1**, coupe en remontée verticale de bas en haut. Les violents contrastes dénotent des outils d'écriture différents : peut-être pinceau avec peinture ou encre noirs, utilisés dans un cadre tracé à la règle, puis dans le traçage de lettres (« *Da* »), de nouveau dans un tracé rectiligne. Puis, un stylo ou feutre « ordinaire » pour le traçage des notes en triples croches (1<sup>er</sup> calque, notation conventionnelle).

**L'Axe 2** (diagonale gauche droite) fait traverser des surfaces semblables, comparables, mais plus irrégulières. Voir le groupe de deux « notes-traits » sur une ligne horizontale non tracée.

**Axes 3, 4, 5** : horizon du fond de la feuille vide de signes. Voir les bords des plans de papier, la texture, les dégradés de couleurs des bords.

**Axe 6** : comparable à Axe 1, mais plus riche d'événements (par exemple, vers le haut gauche, notations verticales et stylo bleu dessinant un espace pour écrire « *tutti* »)

### **ENTRELACS**

On pourrait l'appeler « entrelacs des sonorités », car il passe d'une notation verbale à l'autre indiquant des qualités sonores : phonèmes vocaux, émission sonore (« *feet* », rythmes produits par le martèlement des pieds), nombre de voix (« *tutti chorus* », « *tutti soloists* »).

### **TRANSECT**

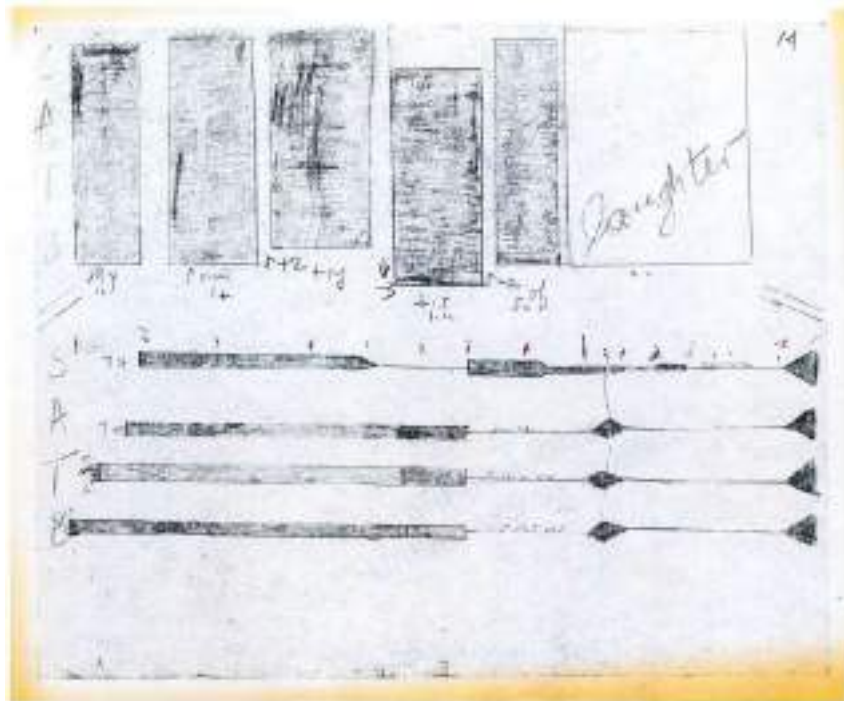
Il englobe ou fait traverser plusieurs calques, dans l'ordre : le 1<sup>er</sup> (notations conventionnelles, voir les chiffres désignant des intervalles : tierces et secondes),

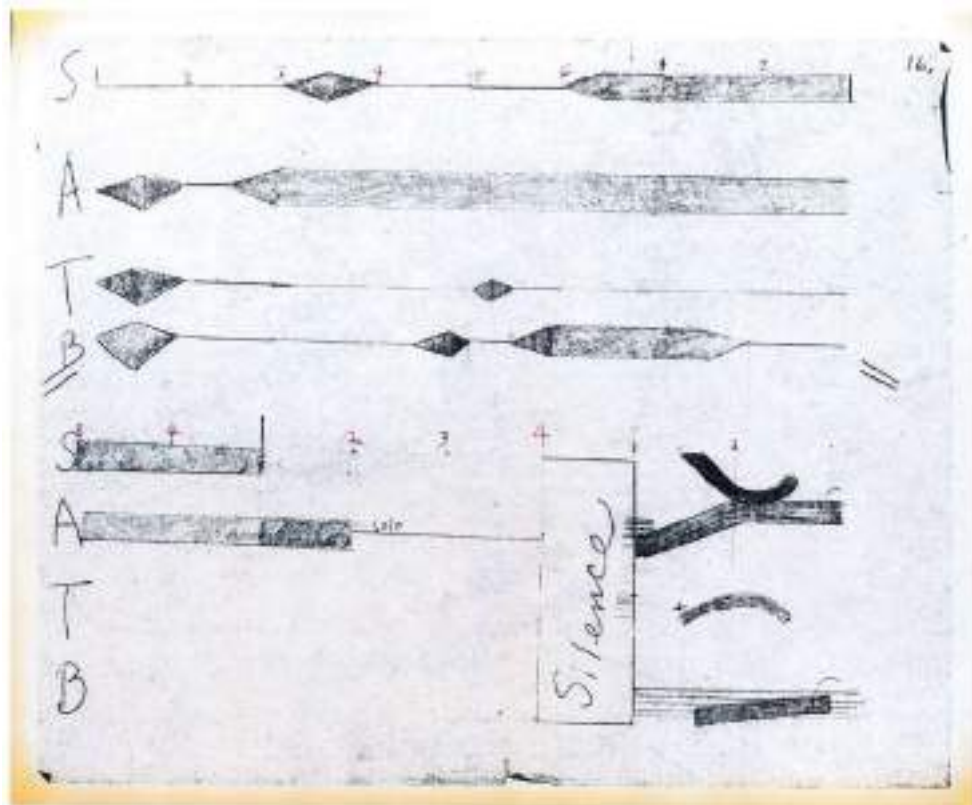
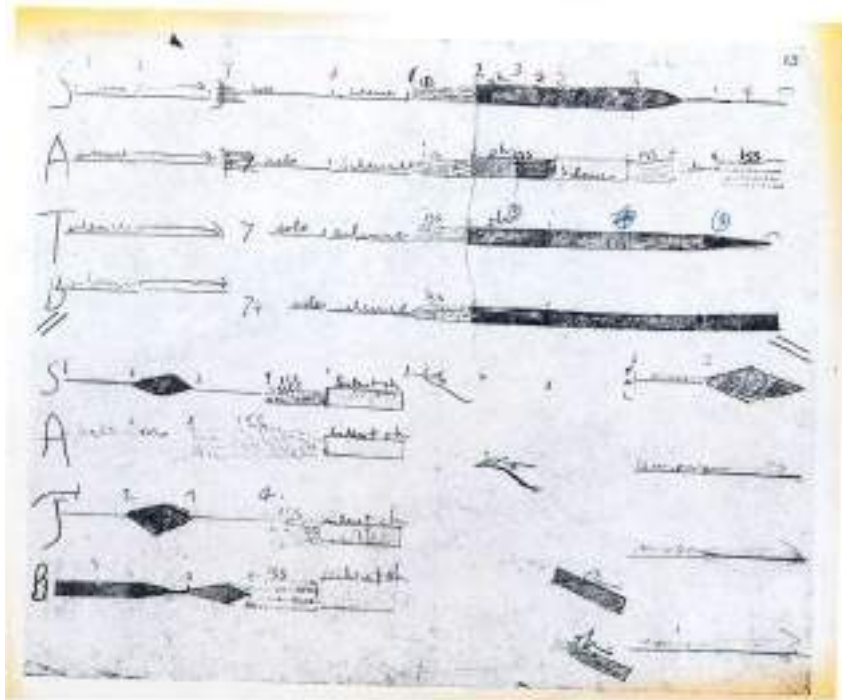
le 2<sup>ème</sup> (notation vocale de sons tenus, fixes, formant un accord, mais sans portées aux ténors et basses), les 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> (drapés, plans de neige sur le fond du papier) et même le 6<sup>ème</sup> (flèches au stylo bleu).

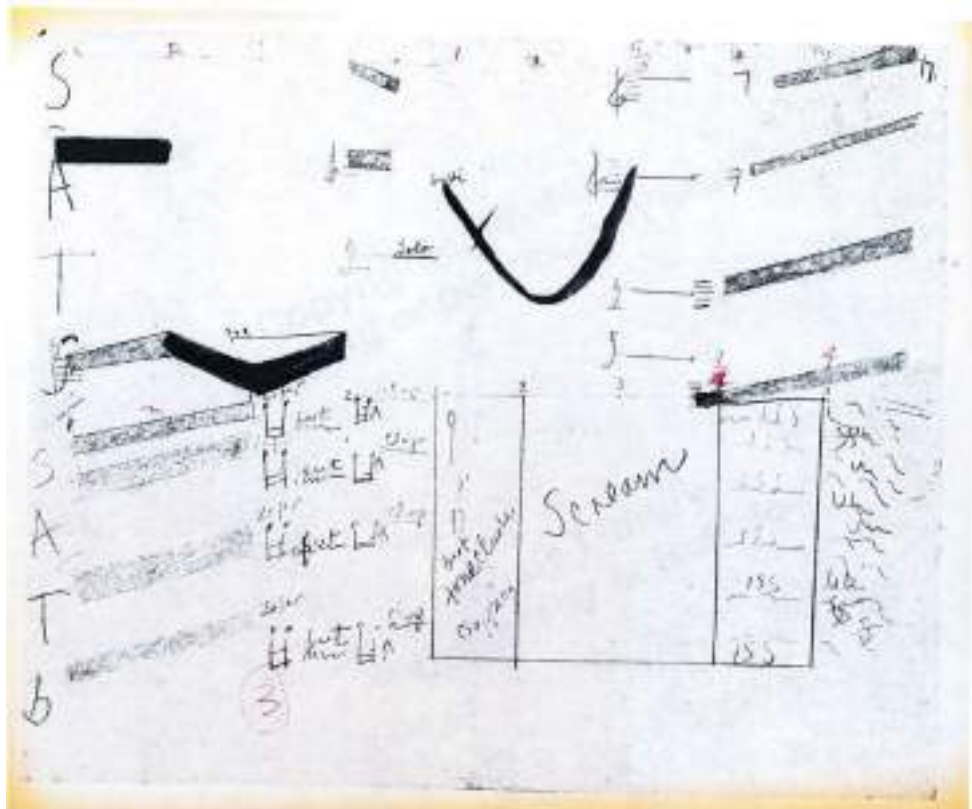
Le transect valorise aussi les figures carrées, légèrement inégales mais formant un ensemble compact, remplies avec un pinceau et perchées au sommet de hampes de diverses hauteurs.

## II-2.B.c. REPRÉSENTATION (« Que se passe-t-il ? ») : pages 14 à 17

*Unidentified work, pages 14 à 17*







Je réduirai la description de cette représentation à quelques faits saillants.

J'appelle indifféremment « acteur » ou « scripteur » un auteur de graphies spécifiques, généralement repéré à son outil d'écriture (couleur ou épaisseur des traits).

### **Un espace de jeu installé, puis bouleversé de l'intérieur**

L'espace de jeu, durant trois pages (14-15-16), est bien cadré et homogène : le système (deux sur chaque page) déroule une scène régulière et facile à percevoir.

La situation change, comme bouleversée, page 17. Les espaces semblent s'entrechoquer ou déborder les uns sur les autres, du fait d'acteurs dont les mouvements s'incurvent, se soulèvent, comme pour outrepasser la place assignée. Ce bouleversement était annoncé à la fin de la page 16. La page 17 reste le lieu de climax de ce bouleversement, presque un champ de bataille d'événements qui jusque-là avaient pu se contenir sur une horizontalité assez

disciplinée (hormis un certain délitement p. 15 S2, lié à une raréfaction soudaine).

Mais auparavant, p. 14, une mise en place horizontale a lieu (S2), de manière très ordonnée (départs successifs étagés de bas en haut, sur une unité rythmique, voir figures de silences gradués avant les attaques), ceci après un moment (S1) où la verticalité semble s'imposer massivement comme principe d'occupation et d'événement.

### **L'acteur qui cherche à chiffrer le temps et son partenaire**

Tout au long de cette scène, un acteur (scripteur au stylo fin rouge) semble lutter, se battre dans l'espace, pour forcer les événements horizontaux à rentrer dans une graduation verticale chiffrée. La volonté obstinée de cet acteur est de compter. Il n'y parvient pas toujours (biffures, erreurs, hésitations, par ex. p. 15 S1, ou p. 17 S2). Mais il est relayé soudain par un partenaire (scripteur au stylo fin bleu), aide et contradicteur à la fois, qui partage la même volonté, mais aboutit à des propositions différentes (p. 14 S2 déjà, puis p. 15 S1, stylo bleu contredisant le stylo rouge ou tentant le report sur la ligne de Ténors).

Surtout, l'on s'aperçoit que ces interventions surlignent ou redoublent une précédente action de l'acteur principal, qui lui aussi a cherché à graduer *sans le chiffrer* quelque chose comme une scansion du déroulement temporel : voir p.14, S2.

L'acteur qui veut chiffrer et son suiveur, désirent faire rentrer les événements horizontaux, qui menaceraient de « glisser » les uns sur les autres dans une certaine indétermination, dans une mesure, dont l'unité est le chiffre régulier (1-2-3-4 = mesure à 4 temps par exemple). D'où le renvoi à un système de battue, de mesure conventionnelle que le chef pourrait battre pour les interprètes.

### **Les coups de théâtre**

Un certain nombre d'événements massifs ont lieu, qui remplacent, interrompent tout ce qui les précédait. La dimension massive se signale par une graphie

soudain très large, barrant de biais des unités spatiales rectangulaires, consacrées à ces actes massifs : « *laughter* » p. 14, « *Silence* » p. 16, « *Scream* » p. 17 — et rectangle soudain presque vide p. 15 S2. À chaque fois, la situation dans laquelle ces faits interviennent diffère, mais le système d'interruptions soudaines et impérieuses, s'imposant à tout, est identique.

### **L'acteur principal : le système des lignes continues et leurs altérations**

Ce qui se passe de manière continue, c'est l'imposition d'un système structurant par l'acteur ou scripteur, qu'il semble alors prendre plaisir à varier, raffiner, culbuter même. Le summum du trouble a lieu p. 15. Les événements collectifs se succèdent d'abord très rapidement, puis se différencient de plus en plus (fin de S1) ; se synchronisent à nouveau (début S2) et se redifférencient (p. 16 S1).

### **Polyphonie de l'action principale (reliefs, actions-graphies successives)**

On voit clairement que la scription principale comporte en réalité des actions continues, alors que d'autres sont de nature ponctuelle. Dès les rectangles foncés de p. 14 S1, on repère des actions graphiques verticales et en zigzags descendants sur le fond grisé plus homogène : gestes en « gribouillis », mais confinant à une écriture raturée, peut-être même à *un texte caché* sur les quatrième et cinquième rectangles, collé contre leurs bords gauches. Puis les mots de S1 (texte à chanter, mentions et flèches d'intervalles) et ceux de S2 « *unison* » ou la mention verticale « b-m-h » (abréviations des registres « *bass-medium-high* ») en début de ligne des Ténors, ou « m » (= « *medium* ») devant celle des Altos, semblent appartenir à des gestes différents dans le temps. Leur consistance n'est pas la même, non plus que certaines écritures p. 15. Les plans d'actions les plus visibles arrivent p. 17, voir par ex. S2, où « *feet* » et « *clap* » appartiennent à deux plans, rendant encore plus étonnant le plan si ferme et solitaire de « *solo* » au-dessus, dans le S1. Sur ce système (S1), les esquisses de portées munies de clés de Fa ou Sol, entrecoupées du « monstrueux » crochet noté « *tutti* », forment un événement global très étrange qui semble déborder le calque 3 (rectilignes) d'intentions supplémentaire, complexes. Le pinceau noir

déjà repéré a favorisé un geste graphique (avec débord possible de la peinture sur le trait de descente) en hameçon, dont la représentation déborde ou outrepassé les autres lignes. Le geste « jumeau » ou annonciateur serait à la fin du S2 p. 16, mais bien plus sage et maîtrisé, d'un tracé homogène. Il semble en fait que le pinceau, annoncé dans les bandes remplies précédemment, n'entre vraiment en scène que p. 17 S1, d'où sa redoutable force.

### **Conclusion critique : qu'apprend cette analyse de l'écriture en tant qu'action- représentation ?**

Cette analyse met l'accent sur les événements d'écriture, les recevant en tant qu'actions. Ici, j'oserai parler d'action dramatique, dont l'enjeu se dégage, selon moi, de ces quelques pages : cet enjeu central est celui de la temporalité. En effet, j'ai pu décrire les actions du scripteur principal et ses effets sur l'action de deux autres acteurs, repérables par leurs outils d'écriture, mais surtout par leur souci de fixer et de quadriller le déroulement temporel. Il y a donc une sorte de combat, de lutte, et l'on ne peut savoir de quel côté le dénouement doit se jouer : du côté d'une remise en forme conventionnelle ou d'une scripture pour laquelle une certaine ouverture de la temporalité semble se représenter ?

Il y a donc un intérêt à suivre ces actions, qui du reste comportent plusieurs plans : à côté de l'action majeure, on a pu déceler (notamment dans les actions du scripteur principal) des reliefs assez fins d'autres actions, qui certainement ne doivent pas être négligés pour aboutir à la description complète et critique de ce qui se passe tout au long de cette manuscrite.

La référence aux calques a d'autre part été utile pour décrire les plans où se déroulent les actions. Il est en tous cas confirmé, en conclusion, que la notation se travaille ici en rapport avec une certaine conception temporelle et que la puissance de singularité, sa beauté propre, est en partie rattachée à cet enjeu fondamental qu'Eastman aborde, nous allons le voir, de manuscrit en manuscrit.

### **Fiche technique**

Dénomination à UB : Julius Eastman : **Unidentified work**

33 leaves

Source : Renée Levine-Packer Papers

Marque du papier : non identifiée

Cette pièce, comparée notamment à la précédente (*The Moon's Silent Modulation*, voir *supra* p. 287-303), met en œuvre une technique nouvelle et particulière de mise en forme des pages : il ne s'agit pas de papier à musique pré-imprimé. Sur des surfaces « libres », Eastman combine des éléments pré-imprimés (portées) et en trace lui-même d'autres, selon des combinaisons variées. Il faut souligner que cette technique, peut-être rapportable à l'usage de feuilles d'architecte (papier calques ou dimensions) suppose une pré-conception très précise des dispositions, donc de la conduite de la pièce. Ce conducteur est une mise au propre très soignée, destinée aux interprètes.

Lors de notre entretien à New York en septembre 2018, Gerry Eastman, qui possède le manuscrit original de cette pièce, m'a affirmé tout ignorer de sa destination et de son origine, d'un commanditaire et d'une date de création éventuels.

Pour ma part, au vu des éléments techniques, stylistiques et musicaux, je penche pour une datation postérieure à *The Moon's Silent Modulation* et *Thruway*, pièces avec laquelle *Unidentified work* possède maints éléments de parenté (effectif instrumental de chambre et effectif choral, ajout d'une bande-son, techniques vocales telles que rapport aux phonèmes dits ou chantés, forme proche d'une sorte d'oratorio dramatique, type de notation musicale). *Unidentified work* a donc probablement été composé avant ou juste après *Macle*, entre fin 1970 et début 1972<sup>291</sup>. Si elle est postérieure (1973 ou 1974) cela montrerait que le tournant stylistique remarquable de *Stay on It* n'a pas fait abandonner à Eastman sa manière des années 1969-72.

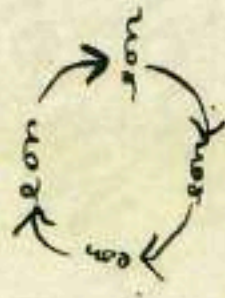
---

<sup>291</sup> Voir ci-dessus, Chapitre 1, Saison 1969-1970 (1970/A, p. 122-125) pour les créations et reprises de *The Moon's Silent Modulation* et de *Thruway*, et Saison 1971-1972 (1972/A, p. 135) pour la création de *Macle*. À la date de mars 1972 (p. 136), je signale aussi une source (article de presse conservé à UB) qui mentionne sans précision une création d'Eastman, avec une participation du Buffalo Philharmonic Orchestra et d'un chœur. Cette œuvre, en l'absence d'une partition correspondant explicitement à cette création, pourrait être *Unidentified work*. Ce n'est qu'une hypothèse.



**THRUWAY**

# Thruway



A Jazz Combo plays in the distance through out

I like the combination Violin, Piano, Percussion

The players must play only the essence of Jazz

Not popular tunes or ~~soft~~ but ~~a~~ jagged and

improvisatory in nature



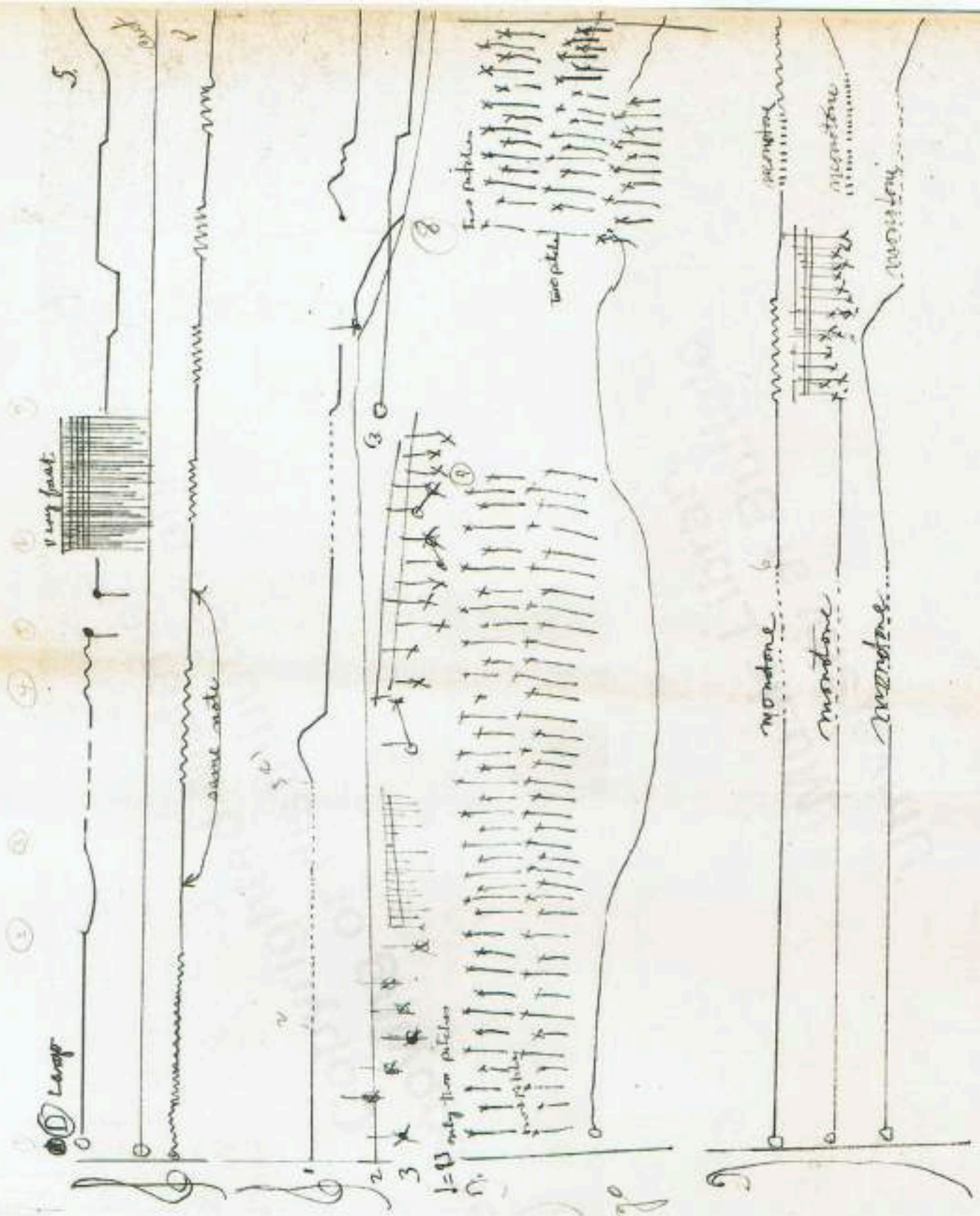
J. Eastman









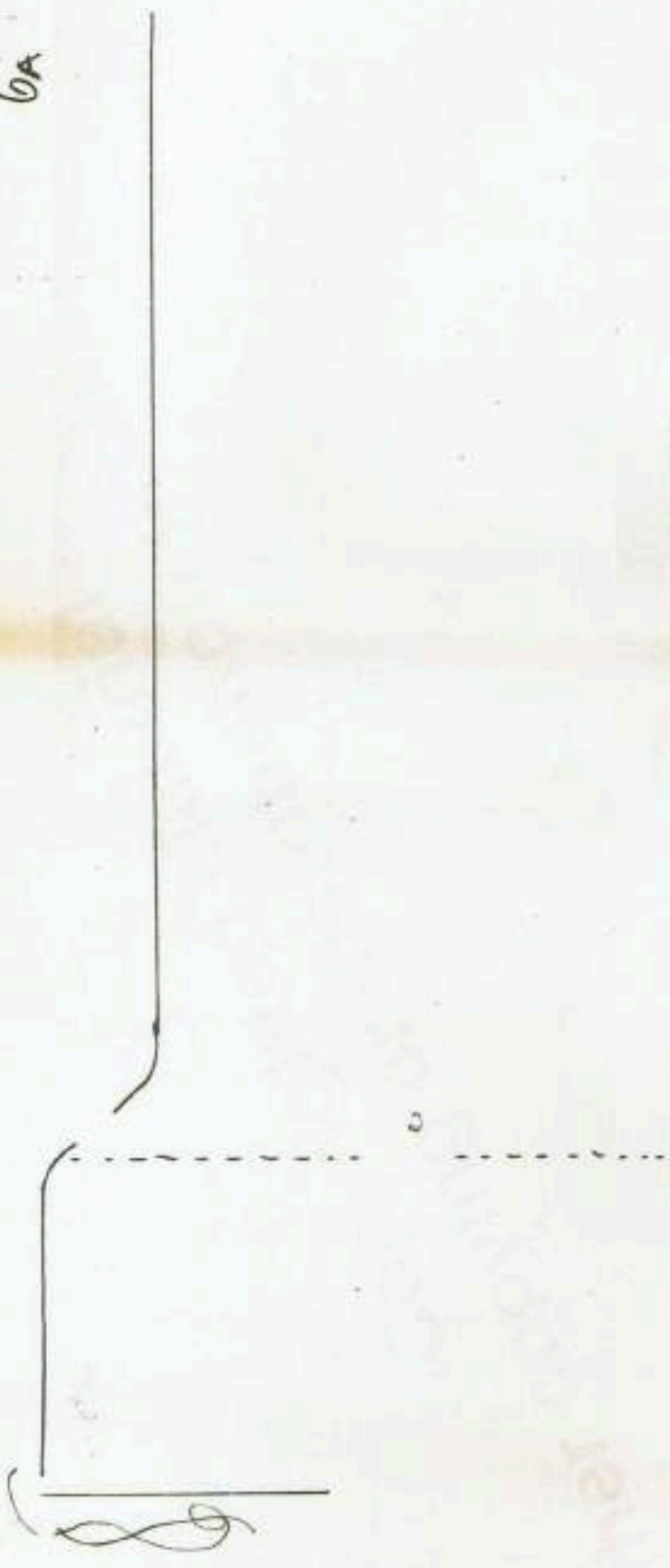


T

Large

B

6A



tape ②

Chorus softly touches audience  
 softly touching each walking among flowers  
 like one who is blind; softly I say, moving  
 tip being through, tip is silently saying

Wagner



6B

Handwritten musical notation on a staff. Annotations include "F", "W", "C", "A", "Tom", "Sn", "7/4th", "A", "Star", "to hand B4", and "10". There are several rhythmic patterns and notes drawn on the staff.

Chorus goes back to start as if forgotten

Handwritten musical notation consisting of several rhythmic patterns. The word "Silence" is written above the notation in a large, stylized font.

slow as possible  
the basic pattern gets faster

repeat to page 11 everyone who has a repeat

softer + faster to faster possible then begin again, but faster  
whole note gets smaller

Handwritten musical notation with several annotations. A circled note is labeled "very long". Another circled note is labeled "some note". A section of the notation is labeled "silence get shorter". There are arrows indicating directions and a "70" mark.

sometimes together sometimes not

Handwritten musical notation with notes and a wavy line below it. The notes are arranged in a sequence that appears to be a scale or a specific rhythmic pattern.

This sequence becomes smaller  
will normally speed up

Tape record after 3 min play back. 35% from actual speed by end footer

FTI instruments  
B4 with variations on B4



Cont from previous page

Cont from previous page

Cont from previous page



Cont from previous page

tape cont to page 12

8)

BB4

14

Cont

Conty

Cont

13

Cont

~~Cont~~

9.

BB. Amur

Count

Count



Count

12" smaller pitch



Silence

small high fast changing pitches



↓ silence

04 10.

0011  
(1001)



(1001)

F  
V  
C  
CD  
T  
S

Variations to G

beginning with pattern on 3rd  
F  
with notes

10 F d d d d d d

cont

cont

gradual

gradual

gradual

gradual

Mix line of half notes and previous octave

Same note  
long scale range mostly  
3 note range

like a tone row  
half note similar  
not to a tone row

engaging range + special  
middle range  
very creative  
large range

dynamic pitch  
small range  
some of the bits  
accent



13

B

tutti Chopus





Soprano ~~Ac~~ If ~~the~~ keep ~~and~~ 3 through out ~~the~~ ~~end~~ ~~of~~ ~~the~~ ~~piece~~

The Chorus twice (PPPPP)

To match the pitches of the above instrumentalists

PPPP  
PPPP

→



16.

These are those who keep a constant pitch. Those that don't seem to fall away from their pitch and give back to one of the singers that has a constant pitch this is done P P P P P P P P P P

she does also

Www # # # # 30 III 3 # # # d d d d d r r r r r

to be

The Chorus fainting to the floor

The Chorus fainting to the floor

M.

of apt one.

18

some sewing some dont

Friday

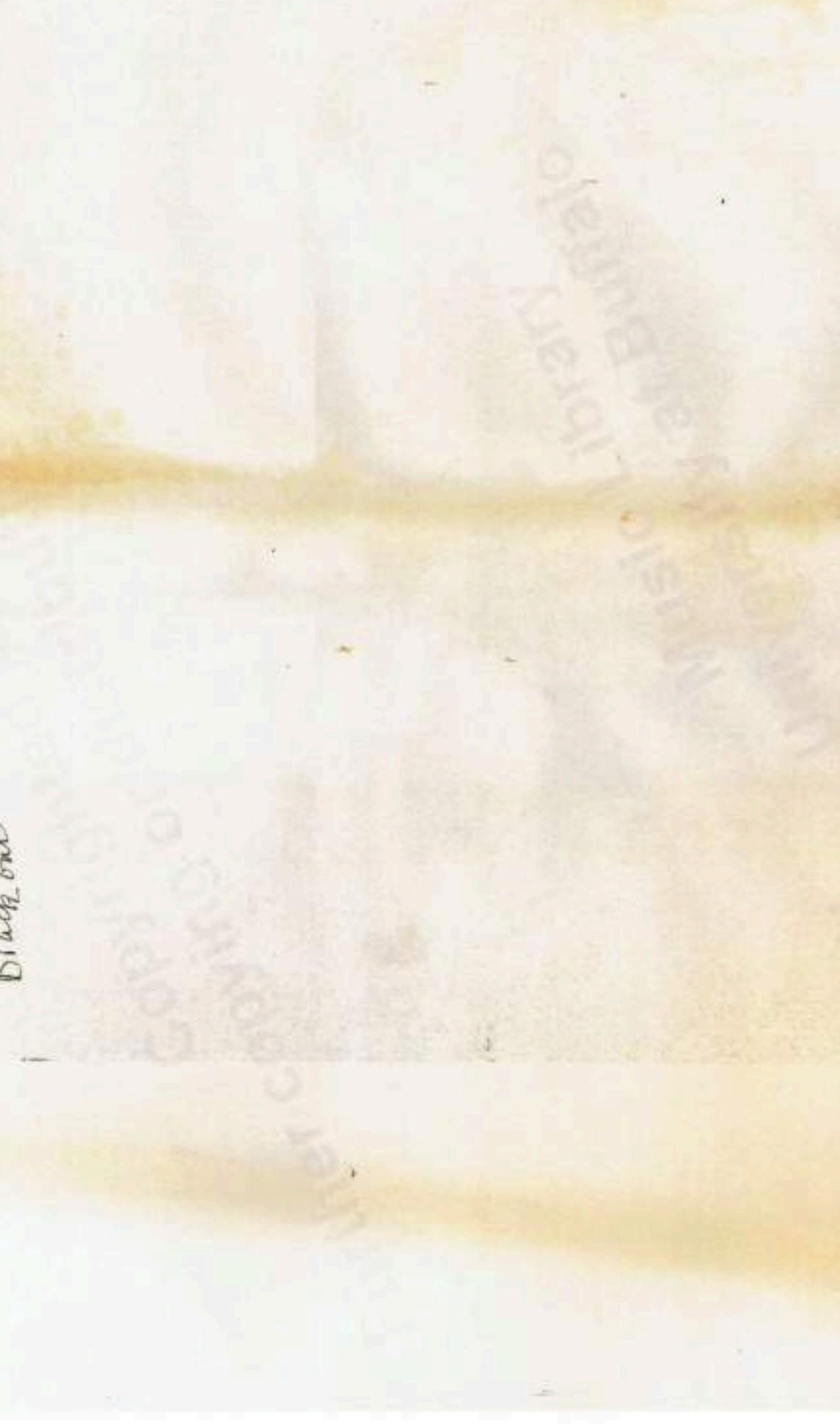
Friday

Friday

Friday

one hears the Jags Comto very faintly in the distance for 30<sup>th</sup>  
Black out

III  
B



Copy of  
Library of  
Buffalo  
Music  
Buffalo

## Partie II

### Chapitre 3

#### *THRUWAY*

#### LA NOTATION HÉTÉROGÈNE DU MONDE SONORE ET TEMPOREL D'EASTMAN

#### Introduction

Après les essais méthodologiques du chapitre précédent sur des passages de *The Moon's Silent Modulation* et *Unidentified work*, je propose l'étude exhaustive, si j'ose dire, de plusieurs extraits du manuscrit de *Thruway*. Il s'agira d'aborder plusieurs de ses pages avec la plus grande minutie et de faire servir cette étude à une première vue d'ensemble des liens entre la notation singulière, la représentation du sonore et celle du temps dans cette partie de l'œuvre eastmannienne. Je reprendrai pour une part les démarches théoriques affirmées dans un chapitre précédent (Partie I, Chapitre 2, p. 228, p. 234 et suivantes), notamment celles du manuscrit comme rencontre de surfaces sensibles ou calques et du manuscrit comme représentation. À l'opposé d'une conception du manuscrit comme étant la « forme » d'un discours musical premier, je cherche à fortifier une conception de la scription comme lieu et action où se met en œuvre, au sens propre, l'invention d'une notation musicale du sonore et de la temporalité.

#### II, 3.A. CONTEXTES :

#### NAISSANCE ET CONTOURS D'UN « ORATORIO » INSOLITE

Aux États-Unis, le mot « *Thruway* » désigne couramment les autoroutes, comme la *New York State Thruway* qui relie Buffalo, au Nord de l'État de New York, aux

villes de Syracuse et Albany vers l'Est. C'est sûrement cette route qui inspira le titre de sa pièce à Eastman, lors de ses vacances de l'été 1969 avec son amoureux Donald Burkhardt<sup>292</sup>. La composition se situe donc entre l'été 1969 et le début de 1970. Par sa conception et son style, elle forme un pendant avec *The Moon's Silent Modulation*, composée à la même époque<sup>293</sup> et créée une quinzaine de jours auparavant. Les deux pièces sont ambitieuses en termes d'effectif, de pluridisciplinarité artistique et de durée (une trentaine de minutes chacune). Elles représentent l'entrée en scène très personnelle d'Eastman comme compositeur « Creative Associate » au Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo, qu'il a intégré le 1<sup>er</sup> septembre 1969. *Thruway* est créée sous sa direction dans le cadre des Evenings for New Music (ENM) fin avril à la Rutgers University (New Jersey), puis redonnée au Carnegie Hall Recital de New York (où les pièces des ENM étaient souvent reprises), enfin le 3 mai 1970 à l'Albright-Knox Gallery de Buffalo. *The Moon's Silent modulation* et *Thruway* sont reprises lors d'un même concert au Statler Auditorium de la Cornell University à Ithaca le 19 juillet 1970, dirigées par un fidèle soutien d'Eastman, Thomas Sokol<sup>294</sup>.

### **La réception critique d'une œuvre inclassable**

Le concert new-yorkais est mentionné par le critique Raymond Ericson dans le *New York Times* qui décrit, un peu dubitatif, « un inquiétant mélange de jazz, de bande magnétique et de sons vocaux émis en direct, brillamment chantés par un chœur de lycéens et d'étudiants noirs<sup>295</sup>. » Quelques articles de critiques présents le 3 mai 1970 à Buffalo laissent entrevoir leur surprise d'une prépondérance inattendue de l'aspect visuel et théâtral dans *Thruway*. Thomas

---

<sup>292</sup> Renée Levine Packer, *Julius Eastman. A Biography*, in Renée Levine Packer et Mary Jane Leach, *Gay Guerrilla. Julius Eastman And His Music*, University of Rochester Press, Rochester (NY), 2015, pages 25-26. Donald Burkhardt se souvient : « Voici comment le titre *Thruway* lui est venu. J'avais un van avec une table à l'intérieur, un vieux combi Volkswagen. Ainsi il [Eastman] pouvait facilement s'asseoir à l'arrière pendant nos voyages et il écrivait sa musique. C'était toujours sa musique qui le préoccupait. » Voir aussi ci-dessus, Avant-Propos p. 2-7, et Partie I, Chapitre 1, Saison 1968-1969, 1969/A, p. 119-120.

<sup>293</sup> *The Moon's Silent Modulation* pour flûte, percussion, 2 pianos, quatuor à cordes, récitant, chœur et danseurs, créée le 19 avril 1970 au Domus Theater de Buffalo. Voir ci-dessus Partie II, Chapitre 2, p. 285 et suivantes.

<sup>294</sup> Concernant Thomas Sokol, chef de chœur à Cornell University, précoce et fidèle soutien musical d'Eastman à Ithaca, voir ci-dessus, Partie I, Chapitre 1, p. 67 et encadré p. 68.

<sup>295</sup> Sur ce chœur d'étudiants africains-américains, probablement issu de la « East High School », école d'un quartier plus spécifiquement africain-américain de Buffalo, voir ci-dessus, Partie I, Chapitre 1, note 141.



Putnam écrit : « Le mouvement [au sens des déplacements des interprètes sur la scène] semble avoir été construit avec plus de soin que l'aspect sonore, dont le caractère aléatoire était renforcé par l'éloignement spatial des instrumentistes. Il y eut de beaux accords dissonants chantés par les choristes du East High Choir, qui superposèrent savamment les notes les unes aux autres jusqu'à former un riche cluster<sup>296</sup>. » Et Hermann Trotter : « Un prologue de jazz dans une pièce adjacente et des projections « amibiennes » (« *amoebic projections* ») sur le mur du fond servirent de prologue à une scène emplie de corps allongés, de silhouettes, de chants religieux, de bruits vocaux abstraits et agités (« *abstract busy vocal noises* »), le chœur marchant ensuite comme le feraient des aveugles dans le public ... suivis par les instruments, avec un mur d'images de films... les choristes chantent et s'évanouissent au sol un par un, puis davantage de jazz, et fin. Tout cela est d'un effet dramatique saisissant, mais ne me demandez pas ce que cela peut signifier. »

#### **Ajouts d'Eastman pour la reprise à Cornell University**

Eastman saisit l'occasion de la reprise à Ithaca pour renchérir encore sur ce foisonnement d'éléments. Le 19 juillet 1970<sup>297</sup> il accueille le public de la Cornell University dans le hall de l'auditorium où trois des instrumentistes (le violoniste, le violoncelliste et le tromboniste) jouent « leur propre sonate favorite », d'où résulte une cacophonie dans laquelle Eastman martèle énergiquement un Do sur une cloche de carillon. Puis il s'adjoint à la pièce depuis un micro en produisant « des phrases et divers sons vocaux... Aucun instrument n'était amplifié. Sokol [le chef] se souvient que pendant *Thruway*, une phrase que Julius criait était : « Regardez les U.S.A. depuis votre Chevrolet ! » (« *See USA in your Chevrolet !* ») C'était une surprise totale pour les interprètes, Sokol compris, car pendant les répétitions rien de tel n'avait été mentionné. »

---

<sup>296</sup> Renée Levine Packer, *Julius Eastman. A Biography*, in Renée Levine Packer et Mary Jane Leach, *Gay Guerrilla. Julius Eastman And His Music*, University of Rochester Press, Rochester (NY), 2015, pages 25 à 27. Voir aussi le témoignage de David Borden, p. 77.

<sup>297</sup> *Ibid.*, *op. cit.* p. 77, pour le témoignage de David Borden, de qui est aussi la citation sur la production vocale d'Eastman durant le concert.

## **Les échos de *Thruway* dans *Geologic Moments***

Pour être complet sur *Thruway*, il faut préciser qu'une des sections de *Geologic Moments*, pièce de 1985-86 pour deux pianos créée à New York pour la chorégraphe Molissa Fenley et jouée en *live* par Eastman et Joyce Solomon, serait tirée de *Thruway*<sup>298</sup>. La nature dramaturgique de la pièce a pu faire naître cet ultime avatar scénique.

### **Nomenclature de *Thruway***

- Jazz Combo, avec un effectif d'au moins trois instrumentistes (piano, violon et percussion sont suggérés par le compositeur sur la page 0 du manuscrit, mais d'autres combinaisons paraissent possibles).
- Chœur mixte à 4 voix divisées en trois pupitres d'une voix chacune, éventuellement de plusieurs : Sopranos 1, 2, 3 / Altos 1, 2, 3 / Ténors 1, 2, 3 / Basses 1, 2, 3. L'effectif choral minimum est donc de 12 voix réelles.
- Deux voix solistes (extraites du chœur ou indépendantes) : Soprano et Ténor
- Cinq instruments : flûte jouant aussi piccolo, clarinette (en Do ou en Sib, écrite en notes réelles), violon, violoncelle, trombone.
- Bande magnétique

Des critiques (voir ci-dessus p. 120-125) mentionnent une projection d'images de films et, pour la reprise à Ithaca, une improvisation de phrases et sons vocaux produits en direct par la voix amplifiée d'Eastman. Aucune mention sur ces projections ou les interventions d'Eastman n'est visible sur le conducteur.

### **Découpage formel**

Avant d'aborder l'étude du manuscrit proprement dit et pour donner des repères aux analyses qui suivront, je propose un découpage formel de l'œuvre, en quatre parties et douze séquences, précédées d'un Prélude et suivies d'un Postlude.

#### Abréviations :

S = Système, numéroté de haut en bas / S., A., T., B. = Sopranos, Altos, Ténors, Basse

---

<sup>298</sup> *Geologic Moments* (durée : 25'51) a étonnamment resurgi sur Youtube le 13 février 2017, dans un enregistrement pirate, *live* : <https://www.youtube.com/watch?v=1tc-IYZMEQk>

**Prélude** : un Jazz Combo de trois musiciens au moins (voir ci-dessus la nomenclature suggérée par le compositeur page 0) joue depuis un espace situé en-dehors de la salle de concert, par exemple dans le hall. Lorsque le Jazz Combo cesse de jouer (durée non précisée), la p. 1 commence.

### **Partie I**

**Séquence 1** : du début (p. 1) à la p. 2, S2. Séquences vocales successives des pupitres divisés en trois voix réelles : Basses, Sopranos, Altos, puis Ténors (avec Basses et Soprano solo) p. 2, S3.

**Séquence 2** : séquence instrumentale. Un accord tenu (Sol#1-Mi#2-La2-Ré#3-Si5), à la registration très étendue depuis le grave du trombone jusqu'à l'aigu du piccolo, avec des variations sonores successives (modes de jeu divers des instruments). Les Altos et les Ténors descendent dans la salle.

**Séquence 3** (transition), p. 4, S2 : « *cajate* », *speech song*, et accords. S. et B. sont sur scène, A. et T. sont dans la salle.

**Séquence 4**, p. 5, réservoirs vocaux superposés, à douze voix réelles.

**Séquence 5**, p. 6A, transition des Sopranos seules, et bande-son.

**Séquence 6**, séquence gestuelle d'action théâtrale (sans musique) : le chœur, descendu dans la salle, touche des personnes du public. Voir la didascalie p. 6A.

### **Partie II**

**Séquence 7**, instrumentale. Traits piqués partagés entre pupitres, puis gestes harmoniques de type « clusters ».

**Séquence 8**, réservoirs évolutifs de la p. 6B, S2. Ces réservoirs sont destinés à évoluer en voix individuelles durant toute la séquence suivante.

**Séquence 9**, p. 7 à p. 10 : Solo de Ténor (noté sur la partie de ténor 3). Instruments : note tenue et broderies ad libitum autour de Si.

### **Partie III**

**Séquence 10**, p. 11-12 : Solo de Soprano, débutant avec les instruments, superposé à l'évolution des réservoirs du chœur / p. 12 : fin des réservoirs du chœur, attaque d'un accord des instruments (Fa#1-Do#2-Fa nat.3-Mib4-La5), silence du chœur suivi d'un grand cri.

**Séquence 11**, p. 13 à 16 : suite du solo de Soprano, sur la tenue instrumentale du même accord. Quatre grands accords au Tutti du chœur (p. 13). Relais de la tenue d'accords par le chœur, puis variantes autour des notes tenues. Enfin, extinction progressive des harmonies tenues, voix par voix.

#### Partie IV

**Séquence 12 finale**, p. 17 : une seule voix reste (une note tenue), puis quatre voix la rejoignent.

**Postlude** : Le Jazz Combo joue pendant trente secondes environ.

### II, 3.B. LE MANUSCRIT : ASPECTS TECHNIQUES GÉNÉRAUX

#### Le manuscrit de *Thruway* : un conducteur

Le manuscrit de *Thruway* est un conducteur, partition où sont figurés tous les éléments de l'œuvre, de telle manière que le chef qui dirige la pièce puisse lire la totalité des événements musicaux dans leur déroulement. Le conducteur représente donc l'écriture exhaustive de la pièce telle que conçue sous sa forme notée par le compositeur. Ce manuscrit, on le verra, est indubitablement une mise au propre — ni esquisse, ni brouillon. Il est destiné à être lu et interprété tel quel par des musiciens, quelles que soient les difficultés éventuelles de lecture et d'interprétation.

Dénomination de la photocopie du manuscrit dans les archives de University at Buffalo, Music Library :

Julius Eastman : *Thruway*

21 leaves

Source : Renée Levine-Packer Papers

Les vingt-et-une pages de *Thruway* m'ont été communiquées en août 2018 aux archives de la Music Library de University at Buffalo sous la forme d'un facsimilé du manuscrit, photocopié en couleur, avec un format réduit par rapport à l'original (pourcentage de la réduction inconnu). La disposition des feuilles, dont le papier présente une gamme de couleurs brunes-jaunes plus ou moins foncées, ressortent visiblement de plusieurs techniques de mise en forme par le scripteur, comme de reproduction mécanique.

#### Les différents formats des feuilles et des photocopies

Le travail de photocopie s'est composé de plusieurs opérations difficiles à démêler, qui englobent les formats originaux. Des photocopies ont certainement

été réalisées au moment de la première mise en forme, donc en 1970 ; une autre est probablement très récente, destinée à produire le facsimilé. On repère deux formats généraux, à l'intérieur desquels existent plusieurs variantes :

-Format global ou externe : Feuille blanche (marges blanches), support de la photocopie actuelle (2018), de 42,4 cms de longueur, 27, 8 cms<sup>299</sup> de largeur.

-Format interne 1 : Feuille jaune-brun clair, cadre probable d'une photocopie ancienne, éventuellement effectuée par Eastman en 1970.

-Formats internes 2 : Feuilles plus foncées, scotchées ou accolées, puis photocopiées, agencement probablement monté par Eastman en 1970.

Les formats internes 1 et 2 sont les photocopies des feuilles de la partition manuscrite originale. On note bien plusieurs variations des formats internes au cours des vingt-et-une pages. On remarque aussi sur chaque feuille la trace d'une pliure médiane, presque toujours décentrée (cette pliure est encore plus visible page 2 et sur les pages 4 à 19, où elle prend une teinte de plus en plus foncée).

La question de la mise en forme des supports papier par Eastman mériterait un approfondissement. Utilise-t-il des feuilles d'architecte de grand format auxquelles il adjoint, par collage, des feuilles de papier de musique imprimé, ce que les pages 2 et 4 notamment semblent montrer (trace des bordures de feuilles de papier à musique, visible au centre de la p. 2) ? Efface-t-il certaines portées, peut-être grattées sur du papier calque, voir par exemple p. 1 ? Ou est-ce un système de découpage-collage des portées souhaitées sur une page blanche (voir p. 3, p. 6A et p. 6B) ?

Toujours est-il que l'élaboration de la mise en page musicale est soigneusement préméditée et réalisée, avec des formats horizontaux qui prédominent, d'autres plus verticaux (p. 4, ou p. 2 entre les deux moitiés de la page). Sur l'ensemble de la pièce les feuilles blanches, sans portées musicales, sont le support qui domine largement et sur lequel, quand nécessaire, des portées imprimées se juxtaposent.

---

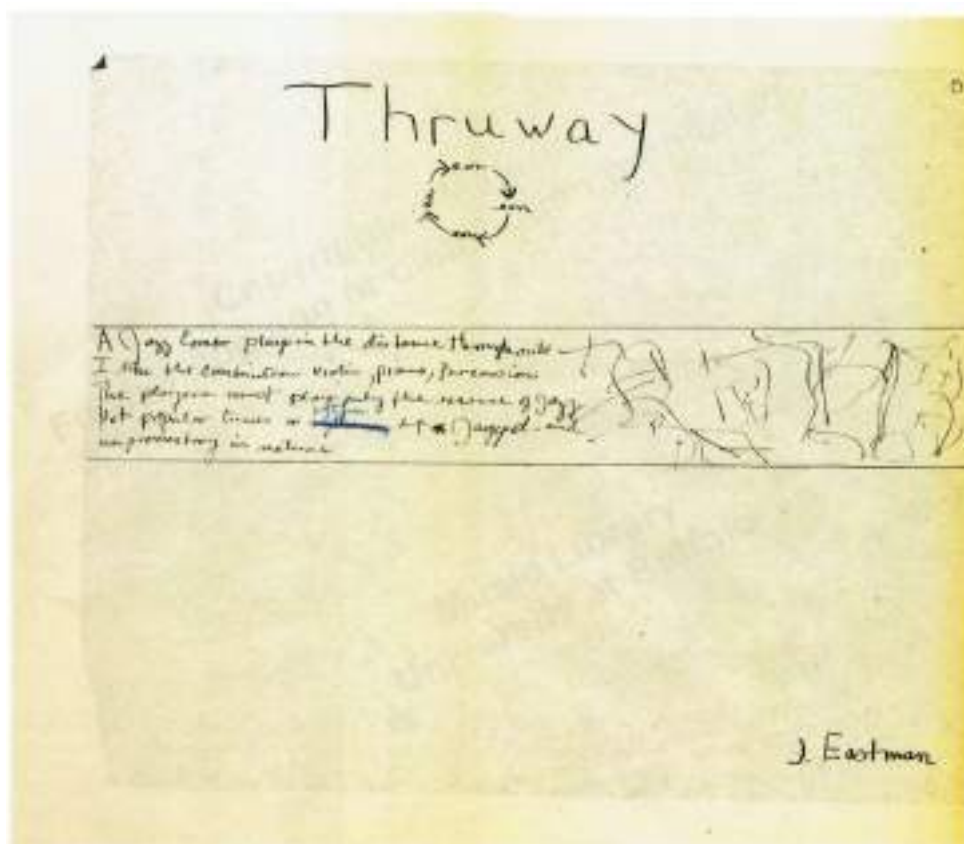
<sup>299</sup> Mesures selon le système international d'unités (SI, ou système métrique). On rappelle que les unités de mesures anglo-saxonnes diffèrent, d'où les chiffres avec décimales ci-dessus.

## Espace bidimensionnel et volumes sonores

Cette organisation de l'espace sur papier n'a évidemment rien d'extra- ni de para-musical. Elle concerne et englobe au contraire toute la conception de la notation musicale, par rapport à la temporalité musicale notamment, indissociable de cet ensemble d'opérations. Ces « mises à-plat » de la musique font paradoxalement ressortir le fait que la musique est faite de « volumes » sonores. Faire « entrer » ces volumes dans la surface bidimensionnelle des pages, surtout en l'absence du cadre conventionnel des portées, semble être la difficulté qui sous-tend les opérations que je viens d'évoquer.

### II, 3.C. LA PAGE 0

Je vais procéder à un examen minutieux de la page 0, dont les enjeux sont selon moi importants, sur au moins deux points : le rapport entre manuscrite et « modèle » implicite d'une page imprimée ; et les représentations des sons par des graphies situées hors de tout notation conventionnelle.



### Relevé des éléments présents

La page 0 de *Thruway* comporte sept éléments distincts, relevés de haut en bas :

**-en haut à droite** : (a) le numéro de la page.

**-centré en haut de la page** : (b) le titre de la pièce

**-centré** juste en-dessous du titre : (c) une figure graphique et verbale circulaire, que je dénommerai « figure symbolique *eon* ».

**-au milieu de la page** : (d) une bande horizontale de 4 centimètres de largeur<sup>300</sup>, dont les bords supérieurs et inférieurs sont tracés à la règle.

Au-dedans, des inscriptions divisent l'espace de la bande en deux moitiés :

(d1) la moitié gauche, remplie par un texte écrit ;

(d2) la moitié droite, remplie de tracés dessinés et discontinus, ne formant aucune figure ni lettre précises, qu'on pourrait appeler « gribouillis ».

**-en bas à droite** : (e) le nom du compositeur, libellé « J. Eastman ».

### Disposition manuscrite et conventions d'une page imprimée

Au premier regard général sur cette page 0, on ne peut qu'être frappé par la convergence entre son exécution graphique effectuée à la main et les conventions de disposition d'une page imprimée. La manuscrite obéit ici à la spatialisation conventionnelle d'une partition éditée : espace de la page organisé en parties bien distinctes, éléments disposés selon une ordonnance hiérarchisée. On dirait que cette disposition évoque ou invoque, reproduit ou appelle, une impression mécanique. La page manuscrite réelle semble reposer sur l'idée sous-jacente d'une page imprimée virtuelle. Ainsi, les centrages et les symétries instituent la feuille rectangulaire en plan géométrique gradué et cadré :

- Centrages de b et c, puis de d.

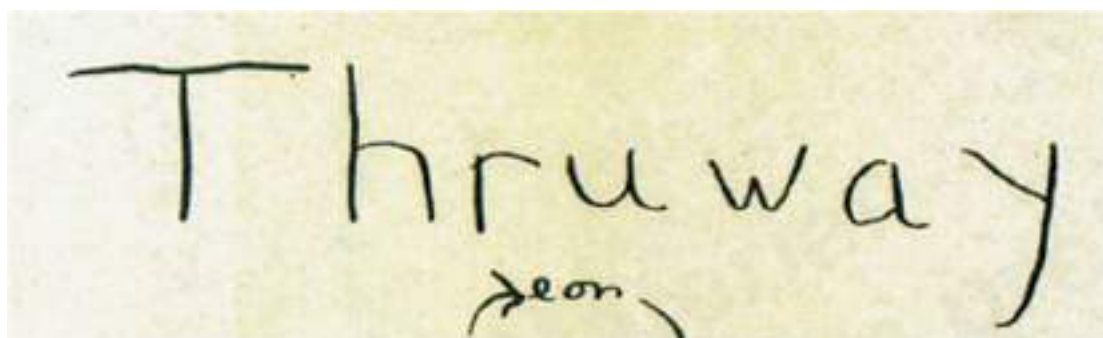
- Symétries de d1 et d2 ; de a et e.

---

<sup>300</sup> Ou en unités anglo-saxonnes, de 1 pouce 2/3 de large environ.

Cependant, la nature manuscrite entraîne une *approximation* des centrages et des symétries. Le scripteur les réalise « à l'œil », pas en les calculant avec un décimètre. Légers décentrages et légères dissymétries en découlent.

### Écarts entre la manuscrite et son « modèle » : exemple du titre



Une fois repérée cette tension envers un modèle graphique, l'examen attentif permet de déceler des *écarts* significatifs, au-delà des approximations et irrégularités géométriques déjà constatées. Par exemple, les sept lettres de b (titre) s'apparentent partiellement aux conventions d'exécution des « caractères d'imprimerie » (écriture en lettres détachées). Elles sont toutes exécutées en deux temps distincts, c'est-à-dire en deux gestes graphiques, à l'exception du « w » exécuté d'un seul geste. Le « a » n'est cependant pas surmonté de la boucle supérieure qui définirait le caractère d'imprimerie. Malgré le soin d'exécution, évident dans le choix et la maîtrise des deux gestes graphiques réalisés pour le traçage de chaque lettre (choix qui produit un effet léger de pleins et déliés, bien visibles sur le « y »), on remarque plusieurs irrégularités : des espacements entre les lettres ; de leur verticalité, individuelle et respective ; de la ligne horizontale d'écriture (« r » plus bas que « u » par exemple).

### Les trois familles de minuscules

Sur l'ensemble de la page, les minuscules s'apparentent à pas moins de trois familles graphiques différentes, traduisant une volonté du scripteur de bien distinguer les fonctions respectives des différents textes :



Famille 1 : b. Minuscules détachées en caractères d'imprimerie<sup>301</sup>. Fonction : titrage de toute l'œuvre.

Famille 2 : c et e. Minuscules attachées se rapprochant de l'écriture imprimée ; a se rattache à cette famille. Fonction : information brute, ou figuration de nature objective.

Famille 3 : d1. Minuscules et majuscules attachées d'écriture « courante », dite aussi cursive. Fonction : texte explicatif, destiné à expliciter un résultat musical escompté.

### **Formats hiérarchisés des groupes de lettres**

Notons que les trois formats des lettres, de la plus grande taille (b) à la plus petite (c, d1) en passant par l'intermédiaire (e), ne recouvrent pas exactement les trois familles graphiques de minuscules décrites ci-dessus. Les formats des lettres forment un code visuel immédiat, rattaché lui aussi aux conventions de l'imprimerie, d'où s'infère une hiérarchie de trois plans décroissants : Titre (1<sup>er</sup> plan) / Nom du compositeur / Figure symbolique *eon* et texte explicatif.

Mais la proximité de la figure symbolique *eon* avec le titre (elle est située juste en-dessous et centrée de même) l'englobe dans le premier plan, où lui est conférée une fonction symbolique satellite ou complémentaire du titre.

### **Une dramaturgie graphique et spatiale : comparaisons avec un générique de film**

L'ensemble des éléments relevés me paraît créer une dramaturgie, au sens d'un déroulement et d'une mise en présence d'éléments destinés à *fonctionner* les uns par rapport aux autres. Car aucun de ces choix de présentation (disposition sur la page, formats, familles typographiques) n'est destiné à être compris isolément. Au contraire, ces choix créent un système dynamique, les éléments graphiques se renvoyant les uns aux autres pour former une toile de significations que le lecteur interprète. On pourrait certes pointer la *banalité* de ces choix du fait de la proximité, déjà soulignée, avec les conventions de l'impression mécanique et de l'édition. Pourtant, la coprésence d'informations objectives telles que le titre

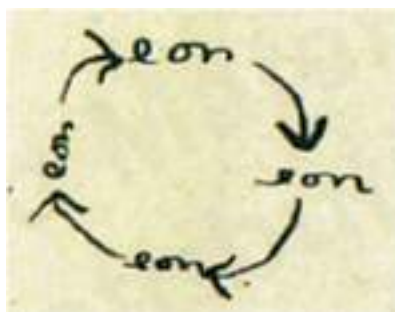
---

<sup>301</sup> On pourrait parler ici (pour b, le titre de l'œuvre) d'écriture en script, par opposition à l'écriture cursive de c et, plus encore, de d1.

(dont le signifiant est cependant mystérieux, et porte comme tel des questionnements sur ses significations possibles) et d'une figure symbolique non immédiatement compréhensible, suffit à complexifier la fonctionnalité de cette page.

Je propose, pour définir la nature de cette dramaturgie, de la rapprocher de celle d'un générique de film. Au cinéma, les génériques visuels usent de conventions éditoriales bien connues. La taille des lettres, l'ordre d'apparition des données informatives (la distribution), induisent des hiérarchisations parfaitement comprises par le spectateur. Mais dans d'innombrables cas, les génériques jouent avec des écarts avec ces conventions. Les spectateur est ainsi alerté d'emblée sur la singularité, la tonalité générale, parfois le genre de l'œuvre qui va suivre. La dramaturgie s'étend de la stylisation des lettres jusqu'aux inventions esthétiques touchant la musique, le son, le rythme et le mode d'apparition-disparition des informations. Le générique, s'il est inventif, peut même avoir une consistance d'œuvre en soi, apéritive, telle un « lever de rideau » au théâtre, une ouverture d'opéra. Il peut aussi créer un suspense, faire attendre et désirer le développement des énigmes qu'il expose. Beaucoup de génériques se déroulent aussi *pendant* une action filmée ou parallèlement à elle : le générique « défile » durant le prologue de la narration, l'intervention d'un récitant-conteur, la mise en abyme du cinéma à travers les pages d'un livre, ou encore pendant un début d'intrigue, de prises de vue de décors, de photogrammes, etc. Est-ce le cas pour cette page 0 de *Thruway*, dont la numérotation seule semble vouloir signaler son extériorité à la musique qui va suivre ? L'analyse d'autres éléments, notamment de c, d1 et d2, démontrent en tous cas qu'elle est loin d'une page-titre ordinaire.

### La figure symbolique *eon* (c)



*Description de c* : Le mot *eon* suivi d'une flèche incurvée se reproduit quatre fois, de façon que l'ensemble dessine la figure d'un cercle fermé sur lui-même. Il y a donc trois éléments dans cette figure :

- le mot « *eon* », quatre fois
- des flèches unidirectionnelles recourbées, quatre fois
- une figure de cercle où s'ordonnent, ou dont résultent, les éléments précités.

Remarques : « *eon* » est écrit horizontalement trois fois sur quatre. La disposition symétrique haut-bas / gauche-droite des quatre « *eon* » figurent des sortes de points cardinaux du cercle, posés à équidistance, sans hiérarchie marquée entre eux.

*Interprétation de la figure de c, et trajet oculaire* : la succession des quatre flèches et mots forment une figure de cercle. Cela suggère ou signifie un trajet circulaire sans début ni fin ; une boucle, un mouvement continu de roue, sans dehors : « *eon* » mène à « *eon* » et ainsi de suite.

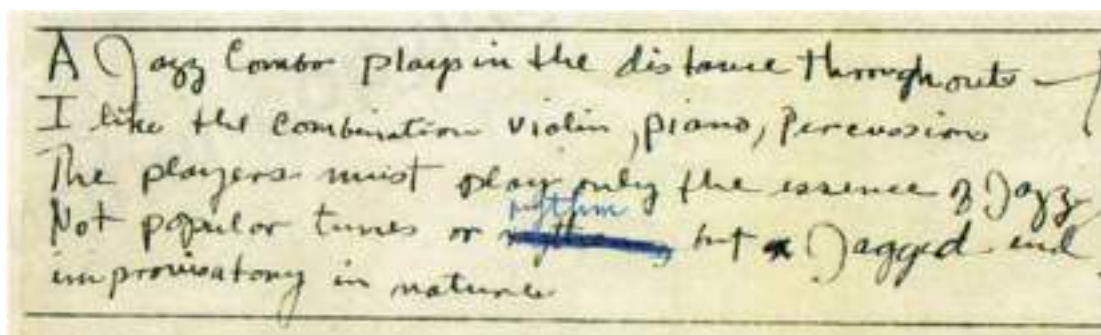
Le trajet oculaire qui, lui, a forcément un début et une fin, a tendance à débiter son parcours par le haut du cercle, donc par le « *eon* » situé au sommet du cercle. Il épouse ensuite rapidement la forme fermée du cercle, ou englobe la figure.

La compréhension interprétative du lecteur s'appuie sur deux plans différents de la figure :

- Plan visuel, avec le cercle tournant sur lui-même (flèches unidirectionnelles en boucle), entre des points « *eon* » placés à équidistance, non hiérarchisés.
- Plan verbal : le mot « *eon* » signifie « infini », et désigne aussi, en très résumé, des entités métaphysiques (essences du Bien et du Mal) dans le vocabulaire du gnosticisme dualiste.

Cet accès à la compréhension à partir de la signification ou l'étymologie d' « *eon* » peut bien sûr être différé, en fonction du degré de connaissance immédiate qu'en a le lecteur. Aussi énigmatique soit-elle dans ses significations et sa disposition, la nature de figure symbolique de *c*, renvoyant à une idée abstraite grâce à un signifiant pris dans un dessin graphique, ne peut faire aucun doute.

## Le texte (d1)



La moitié gauche de la bande d est remplie par un texte (d1), recopié exactement puis analysé ci-dessous :

*A Jazz Combo plays in the distance throughout.*

*I like the combination violin, piano, Percussion.*

*The players must play only the essence of Jazz.*

*Not popular tunes or rythm [ragtimes ? rythmes ?]<sup>302</sup> but Jagged and improvisatory in nature.*

## Commentaire du texte (d1)

Ligne 1 : le texte s'ouvre par une phrase conjuguée au présent, qui indique à la fois une injonction musicale précise et une description performative : « *A Jazz Combo plays<sup>303</sup>...* » Suit une précision sur le placement assigné au Jazz Combo : « *... in the distance throughout.* »

Ligne 2 : L'expression d'un souhait personnel vient ensuite : « *I like...* » portant sur une combinaison possible d'instruments. Elle laisse implicitement ouverte d'autres combinaisons instrumentales.

Lignes 3 à 5 : il s'agit cette fois d'une injonction impérative (« *The players must play...* ») sur le type de Jazz à jouer ici. En quelques mots, est invoqué ici un

<sup>302</sup> Je donne entre crochets « *ragtimes* », le possible mot raturé au-dessus duquel « *rythm* » est écrit en remplacement. Ce mot pourrait être aussi « *rythme(s)* » ou « *rhythme(s)* ». Il est d'une lecture incertaine.

<sup>303</sup> C'est qui moi qui souligne, dans tout ce commentaire.

clivage esthétique fondamental concernant l'essence du Jazz (« *the essence of Jazz* »). Les interprètes sont sommés de se situer du bon côté de ce clivage : « *popular tunes or rhythm* » s'opposent radicalement à « *Jagged and improvisatory* ». Ces derniers mots définissent « *the essence of Jazz* », que les interprètes doivent impérativement rejoindre en jouant.

La disposition de ce texte très bref, presque lapidaire, permet d'en lire la structure : les quatre majuscules (lignes 1 à 4) évoquent la typographie de vers d'un poème. Il s'agit de traduire ainsi la structure de la pensée, exposée en quatre phrases :

- Dénomination et placement dans l'espace des instruments qui jouent.
- Nomenclature souhaitée / possible.
- Contenu musical exclusif : essence du Jazz.
- Précision sur le clivage départageant deux types opposés de Jazz.

D'autres majuscules sont aussi utilisées dans le cours du texte pour mettre en valeur certains substantifs : *Jazz Combo*, *Percussion*, *Jazz*, *Jagged*. On voit que ces majuscules n'ont pas le même statut : traduisant tantôt la nature générique d'un nom commun (*Jazz Combo*, *Percussion*) ; tantôt son élévation au rang d'idée abstraite, ontologique, au sens des Idées platoniciennes (*essence of Jazz*) ; enfin, soulignant avec emphase une qualification musicale importante : *Jagged*.

### Les « gribouillis » (d2)



La moitié droite de la bande (d) est remplie par un entrelacs de traits discontinus (d2), dont l'orientation et le tracé semblent être volontairement désordonnés, erratiques. On ne peut pas parler de *dessin* au sens d'une organisation globale.

Les traits semblent n'avoir pas d'autres liens entre eux que leur nature désordonnée, aléatoire. Mais les épithètes que j'emploie ici pour les décrire (« discontinus, désordonnés, erratiques ») suffisent à les caractériser, à leur conférer une parenté commune et une consistance précise, notamment par opposition à des tracés qui seraient ordonnés en symétrie, à des dessins qui correspondraient les uns aux autres, etc. Ces traits sont de la même « famille », de plus, aucun d'eux ne prime sur les autres. Aucun d'eux n'induit un début évident de trajet oculaire ni un parcours suivi, tout au contraire de la figure symbolique *eon*.

On peut parler de « gribouillis ». Ce terme signifie, par défaut : non-dessin, non-écriture, non-organisation graphique. Et encore : non-image, non-figure — non-sens. Le terme de « gribouillis » introduit donc la notion d'une absence d'intentionnalité, y compris de celle, par exemple, du petit enfant incapable de conférer la moindre forme à un dessin, incapable, surtout, de projeter ou de concevoir l'acte même de dessiner<sup>304</sup>.

Mais qu'en est-il de l'intentionnalité d'un scripteur qui trace ces « gribouillis » (je conserve ce terme entre guillemets pour signifier que je ne rabats pas complètement d2 sur les définitions relevant du domaine de l'activité puérile) à la droite d'un texte élaboré, au milieu d'une page soigneusement ordonnée et, de plus, qui les inscrit dans la délimitation d'un cadre (d) ? S'agit-il d'un remplissage purement décoratif, abstrait par rapport à tous les autres éléments ? Ou seulement de remplir un espace pour ne pas le laisser « sans rien » ?

On ne peut répondre à ces questions que par la négative : en effet, la disposition de d1 a été volontairement cantonnée à la moitié droite de d. Les quatre phrases distinctes rejetées à la ligne, tout comme le format des minuscules, sont bien destinées à occuper une seule moitié de d. D'autres choix (taille plus grosse des lettres, étalement des phrases, ou encore tracé différent du cadre) auraient pu créer une multitude d'autres dispositions. Les « gribouillis » (d2) sont donc bien

---

<sup>304</sup> L'analogie de d2 avec le gribouillis enfantin a ses limites, celles d'une métaphore. Du reste, une psychologue de l'enfance n'accepterait probablement pas que l'on dissocie radicalement, chez l'enfant, l'acte de dessiner du gribouillage. L'horizon du gribouillage est le dessin, et ces notions ne sont que des repères dans un développement continu d'activités engageant un support, un outil graphique et une personne.

mis en regard du texte (d1) : il existe une certaine relation entre d1 et d2. La nature et les significations de cette relation demandent à être interprétées.

### **La relation entre d1 et d2 : origines ou brouillage de la partition musicale ?**

On admettra donc d1 comme référent de d2. Ce qui exclut que d2 se rattache à un quelconque type d'abstraction. L'hypothèse la plus simple est que d2 est une forme de traduction de d1, même si le terme « traduction » peut engager dans un réseau de sens qui pose problème. Mais pour préciser et élargir à la fois cette hypothèse, on peut affirmer que d2 est l'expression visuelle, sous une forme graphique de d1. On peut aussi parler d'expression *gestuelle* : il y a en effet ici continuité, transparence, entre le geste et le trait. Dans le « gribouillis » n'existe à bien y regarder *que la trace du geste*, à l'exclusion de toute autre intentionnalité ou de tout référent. Le « gribouillis » est une graphie rendue ou limitée à la pure immanence du geste qui l'a tracé. Encore faut-il que ce geste n'ait pas été ordonné, gouverné, même de très loin, par un référent sous-jacent. Encore faut-il que le « gribouillis » ne porte aucune trace d'un dessin raté. Cela me paraît être ici le cas.

Reste un paradoxe : si le « gribouillis » est un pur « geste-trace » sans autre signification que son immanence, comment d2 peut-il avoir un référent extérieur, et non des moindres, le texte de d1 ? Puisque le référent ou le signifié du texte d1 est une séquence musicale, il faut alors convenir que d2 *représente les sons évoqués par d1*.

Mais quelles correspondances établir entre les sons évoqués par d1 (lesquels ?) et cette représentation de d2 ? Dans la mesure où d1 caractérise « *the essence of Jazz* » (« l'essence du Jazz ») par les qualificatifs « *Jagged and improvisatory in nature* » (« irrégulier et par nature improvisé »), on est invités logiquement à voir dans d2 la traduction visuelle de l'irrégularité et de la nature improvisée des sons concernés. Ce ne sont donc pas les sons en tant qu'unités discriminées (hauteurs, rythmes) au sein d'un système que représente d2, mais bien la *nature* irrégulière et improvisée des sons à produire dans la séquence musicale requise par d1. Pour sa part, d2 exprime le *caractère* du jeu correspondant à « l'essence du jazz ».

Dans le caractère des graphies de d2 se matérialise donc l'opposition à une autre graphie qui, elle, pourrait représenter le jazz antagoniste, celui des « *popular tunes or rythm* » (« airs populaires ou rythme »). Un « air populaire », comme une mélodie d'un standard du jazz (« *The Man I Love* » de Gershwin par exemple) ou un rythme jazzy (par exemple un fox-trot), relèveraient en effet de la partition musicale conventionnelle. Même l'improvisation des chorus, prenant appui sur les grilles harmoniques du standard, découlerait de l'écriture musicale traditionnelle. Il en va *tout autrement*, selon le scripteur, de « l'essence du Jazz ». Ce tout autrement se matérialise ici par la différence irréductible entre la graphie en « gribouillis » de d2, et les portées d'une partition musicale ordinaire.

### **Une graphie destinée à représenter une musique « essentielle »**

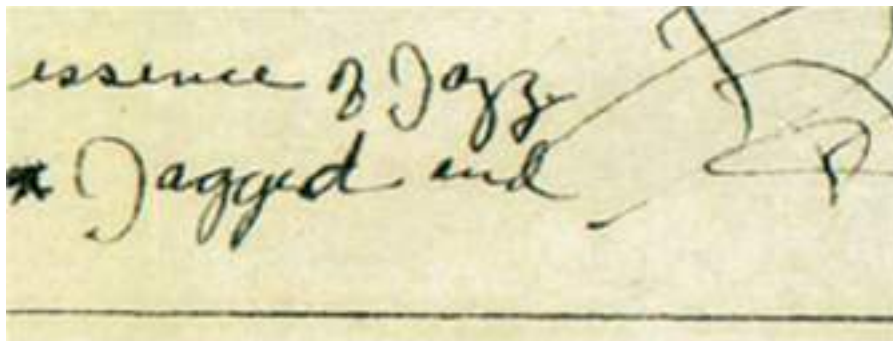
En résumé, la *nature* et la *fonction* de signes musicaux des « gribouillis » de d2 sont confirmées par ce parcours d'analyse et de déductions. De l'alliage de d1 et de d2 résulte un ensemble de signes hétérogènes qui convergent dans une représentation unique de la musique à jouer. Cette représentation est faite pour être lue et interprétée par les musiciens qui vont jouer *Thruway*. Selon la conception que le scripteur met ici en forme, d1 serait incomplet sans d2, et d2 à lui seul ne suffirait pas à représenter la musique à jouer. Les mots ne suffisent pas, non plus que la graphie sans les mots.

Reste à s'interroger sur le statut de d1+d2 : est-ce une partition ? Ou est-ce « seulement » un guide fait d'une combinaison de mots tour à tour impératifs, évocateurs et d'un graphisme, le tout donnant aux musiciens du Jazz Combo suffisamment de repères (d'injonctions et d'interdits), pour pouvoir jouer selon les vœux du compositeur ? On peut aussi questionner la pertinence de cette représentation du sonore (d1+d2) eu égard au projet esthétique décrit dans d1. Si l'irrégularité et la nature improvisée de l'« essence du Jazz » sont irréductibles aux formes des « airs » et des « rythmes » par quoi l'on entend souvent définir le jazz, alors, il faut au scripteur inventer un autre genre de partition, qui ne soit pas un espace de lecture supposant un trajet oculaire linéaire et continu des signes conventionnels inscrits dans le système solfégique.

Pour dédoubler la réflexion d'Eastman sur l'essence du Jazz : existe-t-il une essence de la partition — une nature originelle de l'idée même de partition ? —



que d2, alliée aux mots de d1, proposerait ici ? Si nous admettons qu'il consiste en signes musicaux, en signes renvoyant à des sons projetés sur le papier par le compositeur, d2 n'est certes pas une partition au sens du lien entre lecture et jeu. Il semble évident que les instrumentistes du Jazz Combo ne vont pas jouer tout en lisant les traits de d2, en tentant de les « suivre ». L'absence dans ces traits de toute directionnalité, de symétries, d'ordre disposé sur un plan, rendrait cela impossible, vain. En revanche, l'idée d'irrégularité et de liberté improvisatrice peut se concevoir à partir de sa figuration dans d2, lequel fournit alors une source visuelle, imagée, d'inspiration au jeu musical. La nature de partition de d2 se déduit aussi de sa fonction figurative au moyen d'un choix d'échelle : la « bande » de d joue bien ici le rôle d'une portée, en ce sens qu'elle *délimite* un espace symbolique dans lequel les gestes graphiques de d2 représentent une *miniaturisation* des gestes musicaux. Les gestes graphiques exécutent les gestes sonores projetés « en petit », soumis qu'ils sont à une échelle restreinte. C'est, en ce sens, la présentation de gestes sonores en réduction selon l'échelle donnée par d. C'est pourquoi le scripteur s'est appliqué, s'est contraint à ne pas faire déborder d2 de d. Un seul trait déborde légèrement vers le bas, mais tout le reste des signes, aussi agités soient-ils, sont soigneusement contenus dans d.



Un trait semble partir du mot « and » ou y aboutir dans d1 (fin de la ligne 4). C'est peut-être un débord involontaire, mais il figure pour moi le lien, le « cordon ombilical » nécessaire entre d1 et d2. On peut se demander si Eastman propose ou recherche dans cette page 0 une traduction essentialisée de l'essence du Jazz qu'il définit lui-même ? Page « zéro » comme d'avant toute numérotation linéaire, figurant un point d'origine inassignable au temps mesuré et au système d'écriture musicale — de même que le Jazz qui déploie une essence inassignable aux rythmes et aux mélodies déjà connues ? Il y aurait à la fois transgression,

dépassement et brouillage des « limites » de la partition conventionnelle ; et manifestation d'une « sauvagerie », d'une liberté originaire ou révolutionnaire, irréductible à l'ordonnance des signes écrits, appris et admis.

La pièce *Thruway*, en tous cas, commence par et dans *cette* musique représentée sur *cette* page. Et les problématiques qui naissent de cette page 0 ne peuvent que se retrouver dans la conception de cette pièce et, indissociablement, comme nous venons de le voir, dans ses modes de notation musicale.

### **La page 0 : lieu d'une synthèse, ou lieu plurivoque ?**

En reconsidérant maintenant la page 0 dans sa globalité, on peut formuler de nouvelles questions :

Y aurait-il sur cette page la superposition d'éléments de natures hétérogènes, irréductiblement différentes ? Autrement dit, y a-t-il en réalité plusieurs pages (deux au moins) dans cette page 0 ? Le rapprochement que je suggérais avec le générique d'un film prendrait alors son sens : il y aurait ici un plan d'information objective (Titre, nom du compositeur / dans un film : nom des acteurs, etc.) et, parallèlement, un début d'action musicale (texte et « gribouillis » / dans un film : début de la narration, etc.). La page 0 serait donc à la fois une page de titre *et* une page de partition musicale d'un genre nouveau.

### **Trajet oculaire à l'intérieur de d**

Si je reprends d1 et d2 par le biais des trajets oculaires tels que je les ai effectués, je m'aperçois que je suis confronté à un mélange d'actions traditionnelles et de trajets plus aléatoires. Les phrases de d1 sont écrites pour être lues linéairement, les unes après les autres ; d2 *succède* alors à d1 : le parcours oculaire se déroulant de gauche à droite est maintenu au sein du cadre de la « bande »<sup>305</sup>.

Ensuite, si le lecteur ne néglige pas de rapprocher d2 de d1, il peut se produire une sorte d'aller-retour aléatoire entre d2 et d1 et réciproquement. Comme une recherche de correspondances entre d1 et d2, dont la durée et les effets, en termes de sens, sont soumis aux aléas de chaque lecture.

---

<sup>305</sup> Le mot anglais « *stripe* » qu'on trouve dans le domaine graphique, par exemple dans *comic strip* (bande dessinée) ou dans « *the Stars and Stripes* » (« des étoiles et des bandes », la bannière étoilée, métonymie du drapeau américain), me semblerait approprié pour désigner le cadre d tracé ici par Eastman.

### Que se *pass*e-t-il sur la page 0 de *Thruway* ?

Après avoir fait l'analyse détaillée des éléments présents sur cette page, de leur mise en forme, formulé plusieurs hypothèses sur leur signification, je vais tenter maintenant de les décrire brièvement en m'appuyant sur les notions de plateau et de structure temporelle de la représentation (voir ci-dessus Partie I-2C.a. p. 228 et Partie II, Chapitre 2, p. 293 et p. 317).

Je crois avoir déjà défini les éléments qui jouent ensemble sur cette page. Les trois espaces de jeu correspondent aux trois types et qualités gestuelles des graphies relevées : titre, figure symbolique, nom du compositeur / cadre de la « bande » / numéro de la page.

Comme je l'ai déjà dit ci-dessus, on peut se demander si « d » n'est pas un « plateau dans le plateau » : un espace spécifique de partition musicale, parallèle aux autres éléments, mais irréductible. Reste que l'unité de la page fait *de facto* jouer ensemble tout ce qui est co-présent et que la pluralité des espaces renvoie précisément à la représentation-concert de *Thruway* (nous verrons que cette pièce fait jouer ensemble plusieurs espaces scéniques et musicaux, proposant une sorte de feuilletage de l'organisation traditionnelle de la salle de concert).

Les irrégularités de la manuscrite construisent l'esthétique de la scène. Le fort contraste entre les minuscules « maîtrisées » ou objectives (b, c, e) et l'écriture plus subjective de d1, joue de manière très forte. Une dé-maîtrise se matérialise en outre dans les deux ratures de la ligne 4 de d1. L'une est un « repentir » : le mot *rythm* est écrit au-dessus d'un mot raturé difficilement lisible, qui pourrait être « *ragtimes* » ou « *rythmes* ». La rature comme le mot *rythm* sont écrits avec un autre stylo que le stylo noir unique qui semble avoir été utilisé pour toute la page : un stylo bleu, au trait plus fin. L'autre rature biffe peut-être l'article « a », superflu ou incorrect devant « *Jagged* ». Ces ratures inscrivent deux temps : celui de l'écriture et celui d'une relecture critique postérieure.

Les traits animés et désordonnés de d2 sont situés dans la suite de d1, sur le plan gauche-droite. Ils « tachent » presque la belle ordonnance de la page. Comme je l'ai noté, ils sont des traces de gestes. Ils figurent donc un pur présent aléatoire, là où b et c, au contraire, figurent une maîtrise graphique préméditée,

académique. Il y a dans cette page des proclamations qui se jouent sur un plan officiel ; et un plan totalement différent, où se libère une subjectivité gestuelle immanente. Ce plan est encadré (bande d) mais traverse la page car la bande, non fermée aux extrémités, est ouverte à la fois en amont et en aval sur l'espace hors-champ, indéterminé. Du reste, tout élément qui porterait sur une durée est absent, en regard de la réalité sonore évoquée dans d.

Il me semble enfin que le nombre « 0 », écrit dans un espace symétrique au nom « J. Eastman », procède à la fois de l'ordre éditorial ordinaire de par son placement (en haut à droite) et d'une particularité un peu étrange : le trait n'est pas aussi appuyé, loin s'en faut, que celui du nom du compositeur. Il aurait plutôt l'épaisseur de d1 mais semble quelque peu incertain, isolé, comme l'astre lunaire ou le projecteur timide de cette page, reflétant en lui son étrangeté finalement assez insaisissable.

### **Conclusion critique**

L'examen de cette page 0 de *Thruway* a pu paraître fastidieux. Il comporte probablement des énumérations ou des tentatives d'élucidation qui devraient être synthétisées. J'ai joué le jeu de déplier chaque élément au plus près et de poser un grand nombre de questions mais en conclusion, je retiens quelques points forts qui pourront résonner dans la suite de l'étude.

-le « modèle » implicite de la manuscrite ici est la page imprimée, qui répond elle-même à des conventions précises.

-il existe pourtant un grand nombre d'écarts avec une page imprimée, notamment au moins un élément graphique qui ne pourrait pas être imprimé (d2).

- cette graphie (d2) ouvre toute la question du lien entre des sons et leur représentation graphique chez Eastman, d'autant plus que cette graphie entretient un rapport de représentation également avec un texte placé en regard (d1). On découvre donc ici une forme de partition, à la fois singulière, ne répondant à aucune convention solfégique bien qu'écrite dans un cadre (d) précis ; et paradoxale, car représentant une musique improvisée, libre. Il y a bien

là une conception singulière du rapport son-graphie-durée, à travers des gestes graphiques que seule la manuscrite peut mettre en œuvre.

Cette page 0 est donc tout autre chose qu'une simple page-titre, elle mène au cœur du sujet de ce présent travail.

## II, 3D. LA PAGE 1

### Abréviations

S = Système. Je numérote les systèmes de haut en bas. Ex : S3 = 3<sup>ème</sup> système en partant du haut. /  
p. = page / sec. = secondes

### Abréviation des noms d'instruments

Picc. = Piccolo / Fl. = Flûte / V. = Violon / Vcl. = Violoncelle / Clar. = Clarinette / Trb. = Trombone

### Abréviations musicales usuelles, ou utilisées par Eastman

8va = octava (notes sonnantes à l'octave supérieure des notes écrites)

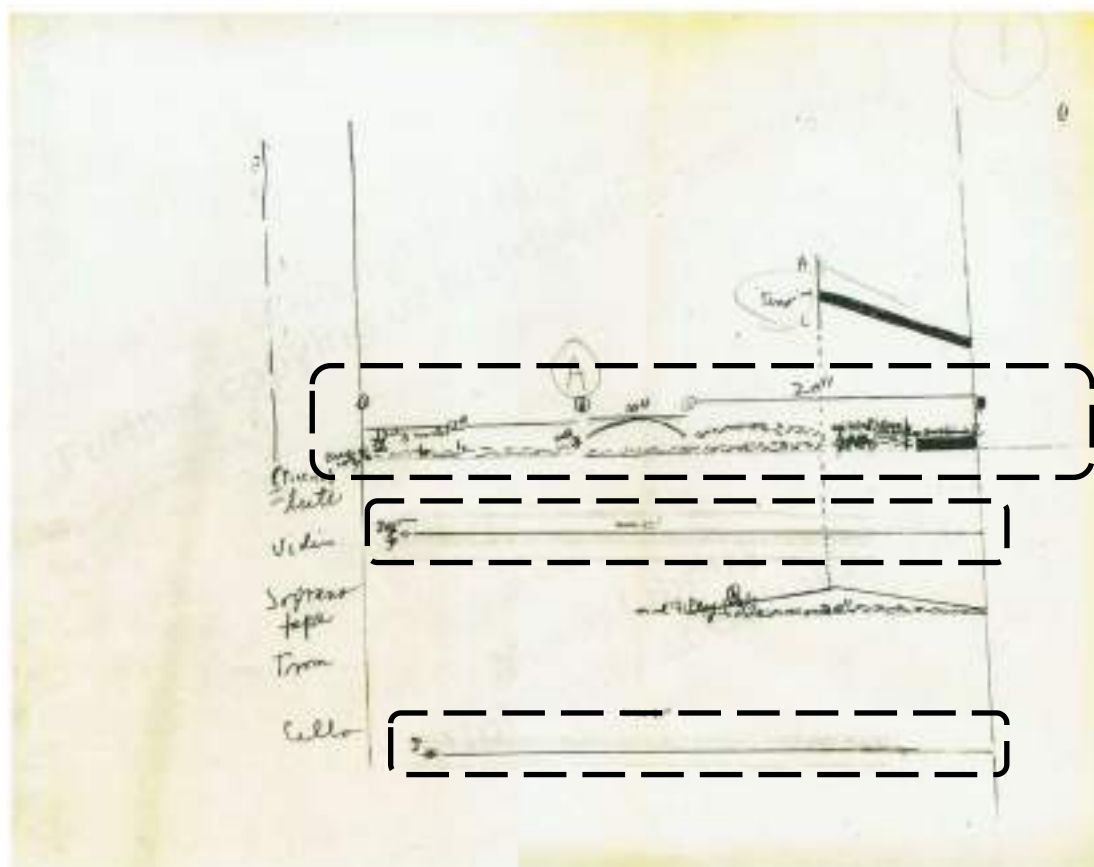
H = High (registre aigu) / m = medium (registre médium) / L = Low (registre grave)

## II, 3D.a. Dispositions générales des pages

Comment les données finalement assez étonnantes de la page 0 se maintiennent-elles ou se transforment-elles sur la page 1 ?

### **Sur quels supports papier cette page 1 est-elle écrite ?**

Comme dit ci-dessus p. 329 (II, 3.B. *Le manuscrit : Aspects techniques généraux*), comprendre l'agencement des supports est primordial, car maints indices visuels montrent que le scripteur a organisé et fabriqué ses supports d'écriture *en fonction* de sa conception du déroulement musical. Il a prémédité et créé ses propres supports avec soin, adaptés à sa musique et à la notation de celle-ci. Sa principale motivation s'énonce ainsi : sur une feuille (A) éventuellement composée de plusieurs feuilles accolées (a, b...) il lui faut pouvoir tracer à volonté une superposition de portées musicales et de lignes musicales dont le nombre est fonction du passage considéré. Le but du scripteur est de superposer à volonté des portées musicales conventionnelles et des lignes musicales qui ne sont pas des portées.



P. 1 : Ex 1 : portées : notes tenues du Violon (clé de Sol, 8va) et du Violoncelle (clé de Fa) Ex 2 : ligne des Basses 1, 2, 3.

### Les lignes musicales qui ne sont pas des portées : hauteur et temps

On voit dans l'Ex. 2 ci-dessus qu'un trait horizontal tracé à la règle (qui par ailleurs déborde du cadre vertical droit), est la ligne musicale qui « remplace » la portée. C'est une sorte de « rail » sur lequel s'inscrivent les signes musicaux. La comparaison avec un rail renvoie à la fonctionnalité de la ligne, chemin linéaire sur lequel d'autres éléments se posent ; et au déroulement temporel des événements qui figurent dessus. Cette ligne et celles de la même famille, sont les supports d'un trajet. Elles équivalent de plus à une *limite spatiale inférieure* de la notation, comme une ligne tracée sur une feuille blanche permet d'« écrire droit ». En référence au papier musique, ce rail pourrait évoquer la ligne inférieure (1<sup>ère</sup> ligne) d'une portée, mais il en diffère totalement car il n'est pas le premier niveau d'un système de graduation grave-aigu, contrairement à la 1<sup>ère</sup>

ligne de la portée. Cette ligne ne détermine aucune hauteur dans le spectre sonore : ni la sienne propre, ni celle des signes qui sont écrits au-dessus.

### **Abscisse et ordonnée : graduation de la temporalité et des hauteurs**

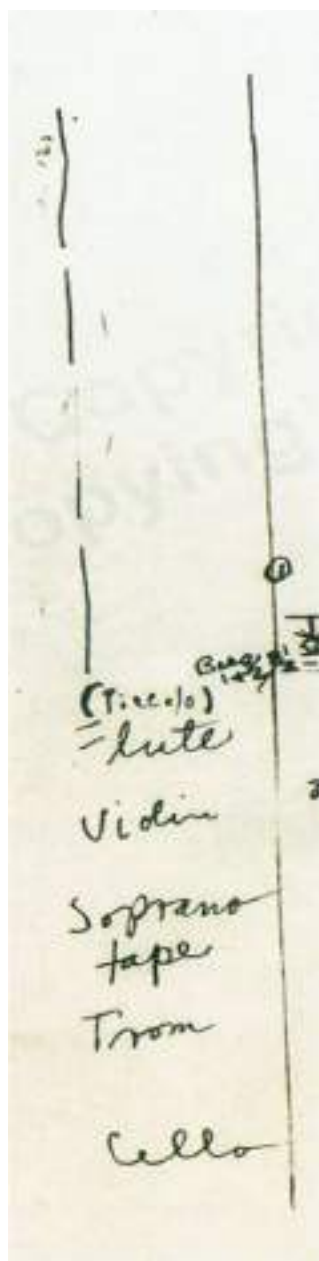
Je propose d'employer et de garder disponibles les termes géométriques *abscisse* pour le plan horizontal, et *ordonnée* pour le plan vertical, par analogie avec l'emploi de ces termes dans le mode d'organisation graphique des sonagrammes. Ces notions me semblent s'appliquer de manière pertinente à l'organisation de cette page 1. Le déroulement temporel s'exprime donc sur l'axe horizontal gauche-droite (abscisse). Les notations des fréquences (hauteurs différentes) nécessitent l'axe vertical bas-haut-bas (ordonnée), y compris hors des portées, et quelles que soient les figures graphiques qui s'y produisent : diagonales, lignes en arrêtes symétriques, traits discontinus, etc.

### **Les cadres verticaux de la page 1 - Plan vertical, ou ordonnée**

#### **Le cadre à gauche et à droite**

L'ensemble des signes musicaux de la p. 1 est contenu dans un cadre, délimité à gauche et à droite par deux traits verticaux tracés à la règle.

## La marge gauche



À gauche, ce cadre est doublé par une marge gauche qui trace une seconde limite verticale. Celle-ci est matérialisée par quatre traits verticaux tracés à la main, qui correspondent aux « accolades<sup>306</sup> » des quatre voix du chœur (de haut en bas : Sopranos, Altos, Ténors, Basses) elles-mêmes subdivisées en trois voix.

Étrangement, les indications qui devraient désigner ces subdivisions sont presque toutes absentes ou ont été presque effacées, seuls les chiffres « 1, 2, 3 » des Sopranos restent visibles ; le « B » de « Basses » se devine, tronqué. On doit donc déduire la fonction de ces traits de la lecture des pages suivantes, où les quatre voix subdivisées en trois apparaissent selon des conventions déjà mentionnées de la présentation d'une page de conducteur.

Ces traits verticaux correspondant aux voix du chœur, semblent délimiter virtuellement une bordure gauche à partir de laquelle, en-dessous, sept noms sont écrits :

(Piccolo) / Flute [le Piccolo et la Flûte sont joués par le même instrumentiste, d'où la parenthèse] / Violin / Soprano [solo] / tape [= bande magnétique] / Trom [= abréviation de Trombone] / Cello<sup>307</sup>.

## Respect partiel des conventions d'un conducteur

Le plan vertical d'un conducteur est, conventionnellement, celui où se superposent les différentes parties musicales. Cette convention est respectée ici. De plus, la première page d'un conducteur doit indiquer, par autant de portées

<sup>306</sup> Je mets « accolades » entre guillemets, car les simples traits verticaux tracés dans tout le manuscrit de *Thruway* ne dessinent pas une accolade ouvrante, correspondant à ce signe : {dont les extrémités sont rabattues, presque toujours utilisé dans l'impression des partitions ; ils en ont cependant la fonction.

<sup>307</sup> C'est moi qui ajoute les précisions entre crochets. Dans mes présentations, le slash signale un passage à la ligne sur le manuscrit.



qu'il est nécessaire, toutes les parties vocales et instrumentales, y compris celles qui ne joueront que plus tard dans la pièce. Ceci pour informer d'emblée le lecteur de toute la nomenclature requise pour l'exécution de la pièce. Cette convention est *partiellement* respectée ici, puisque plusieurs parties qui joueront plus tard dans la pièce (dans les pages suivantes) sont indiquées nommément, une place vacante leur étant ménagée dans le plan vertical.

Voici l'étagement des parties qui ne jouent pas p.1 :

-Sopranos 1, 2, 3 / Altos 1, 2, 3

-(Piccolo) Flute / Soprano (dont on déduit qu'il s'agit de la soprano solo qui interviendra p. 2, S3 / Trom [abréviation de trombone], qui interviendra p. 2, S2.

Cependant, la Clarinette (qui commencera à intervenir p. 3) ne figure pas ici. Dans ce contexte, cela s'interprète comme un oubli. Les parties qui ne jouent pas immédiatement sont croisées avec celles qui jouent p. 1 : Ténors / Basses (1, 2, 3) / Violin / tape / Cello.

## **II, 3D.b. Le déroulement temporel de la p. 1**

### **Plan horizontal, ou abscisse**

Sur le plan horizontal d'une partition, de gauche à droite, figure conventionnellement le déroulement temporel de la musique. Cette convention est respectée ici. Cependant, il faut remarquer d'emblée qu'il n'existe aucune mesure rythmique conventionnelle.

### **Durée totale du déroulement temporel de la p. 1**

Le déroulé temporel consiste en une succession de séquences, dont la durée totale de quarante-deux secondes est indiquée au-dessus des notes tenues du V. et Vcl. : « *circa 42''* ». Je reviendrai sur le fait que cette durée globale n'est pas l'indication la plus apparente immédiatement, car les chiffres et lettres qui l'indiquent sont deux fois plus petits que ceux indiquant diverses subdivisions temporelles.

### **Subdivisions plurielles de la durée totale**

Il existe plusieurs indications écrites qui indiquent des subdivisions de la durée totale (« *circa 42''* ») en plusieurs séquences :

-subdivision de la durée totale en deux séquences, numérotées 1 et 2 cerclés :

-1 : 12 + 10 sec.

-2 : 20 sec.

La séquence 1 se subdivise à son tour en 2 séquences, respectivement de 12 et 10 secondes.

La séquence 2, de 20 sec. au total, se subdivise en deux moitiés égales, signalées non par une indication de durée en secondes, mais par un grand trait vertical, d'abord continu puis en pointillés, partant du H [= *High*] des Ténors, et aboutissant sur l'arrête surmontant la partie de bande-son (*tape*). Cette « ligne de partage » temporelle scinde les 20 secondes en deux moitiés égales, signifiant donc une subdivision : 10 sec. + 10 sec.

Enfin, la seconde moitié de la séquence 2 (durée de 10 secondes), se subdivise en trois « évènements » successifs aux Basses, matérialisées par :

-trois graphies différenciées ;

-trois indications verbales successives (*agitated / less agitated / low sustained*) ; -

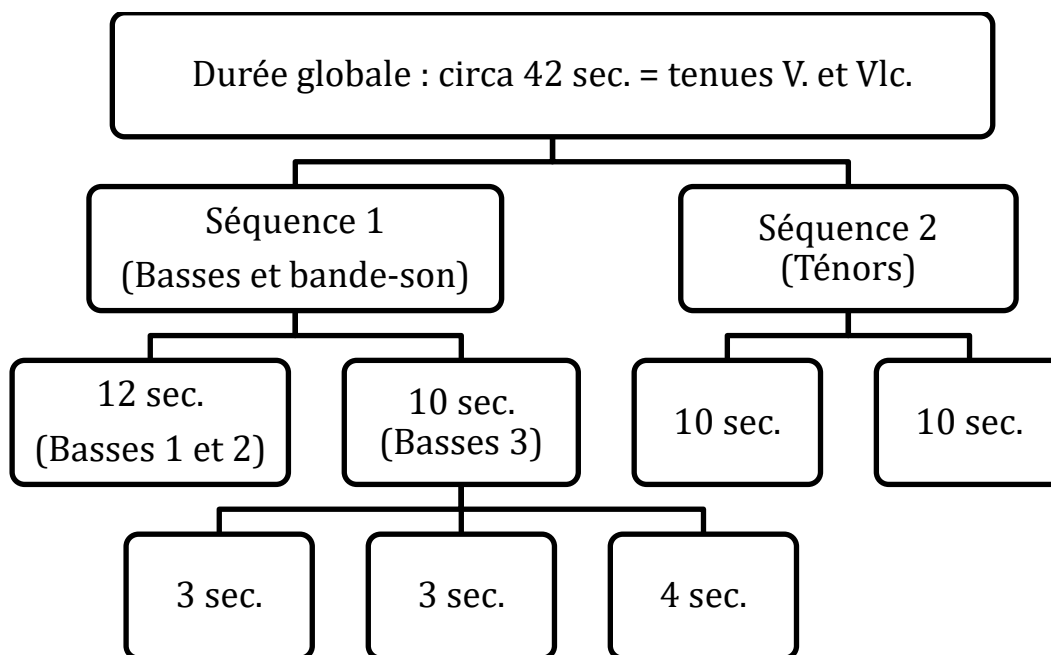
-deux traits verticaux qui évoquent des barres de mesure. Le bord droit du cadre général fait double-emploi, servant aussi de troisième « barre de mesure » qui clôt la séquence. Il n'existe pas d'indications des durées respectives de ces trois évènements, mais ils doivent tenir dans les 10 sec. de cette séquence. À la lecture de la graphie ils semblent de durée quasi égale, le dernier étant peut-être légèrement plus long.

### **Notation des durées : traits horizontaux et chiffres**

Trois séquences successives de durée différente sont matérialisées dans la notation par trois traits horizontaux tracés à la règle, dans (pour le premier) ou

au-dessus desquels (pour les deux autres) les chiffres des durées sont insérés, sans ambiguïté possible : 12", 10", 20".

On voit donc la pluralité, relativement complexe à la lecture, des subdivisions temporelles en « poupées russes ».



S'ajoutent aux indications de ce découpage temporel complexe, deux types de repères **spatiaux** dont il faut distinguer les fonctions spécifiques :

-Une lettre A cerclée, dont les p. 2 et suivantes confirmeront qu'il s'agit d'une lettre-repère de répétition pour les interprètes.

-Sur la partie de bande-son (*tape*), une lettre A cerclée, doublée d'un chiffre 1 cerclé, qui ne sont destinés qu'à numéroter la 1ère plage de la bande-son, et qu'il ne faut pas confondre avec le A précédent qui concerne tous les interprètes. Il peut y avoir confusion entre les deux A entourés écrits sur cette page : celui du repère de répétition (entrée des Basses 3), destiné à permettre au chef de dire « reprenons à A ». Et celui numérotant uniquement les plages de la bande-son. Cette confusion se reproduit d'ailleurs avec les B entourés de la page 2. C'est pour cette raison, certainement, que le crayon fin a réécrit en gros le A « repère de répétition ».

### Ambiguïtés du plan horizontal

L'alignement inexact du début des Basses avec V. et Vcl., dont les portées débutent un peu plus loin, pourrait introduire un doute sur la synchronisation exacte de l'attaque des instruments et des voix. L'indication « *circa 42''* » au-dessus des tenues des V. et Vcl. vient lever cette ambiguïté du décalage visuel : la durée de la page est bien la même pour toutes les parties musicales. Pourtant, le mot « *circa* » est intrigant : alors que toutes les autres durées sont indiquées à la seconde près, cela signifie-t-il qu'il existe une marge d'approximation dans le déroulement temporel ? Ou que l'attaque des instruments doit se produire quelques secondes *après* l'entrée des Basses ?

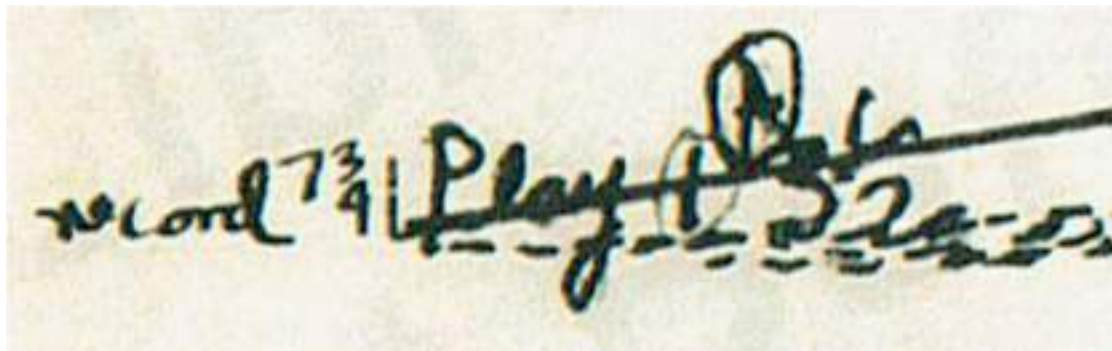
Il s'avère impossible de répondre avec certitude à ces interrogations.

#### Signes inexpliqués, en partie ou en totalité :

##### Basses :

- en-dessous de la flèche descendante, S2 ou So ?
- au milieu de la ligne : 10 ou 1o ou 1a ? Entre ces deux indications : une flèche ou une rature dans la trame des basses ? Ces trois signes que je ne comprends pas signalent-ils une entrée progressive de voix ?

##### Tape : chiffres et indications inexpliqués



\* record 7  $\frac{3}{4}$  Play 1 A [entouré] 3  $\frac{1}{2}$

## Palimpseste ?



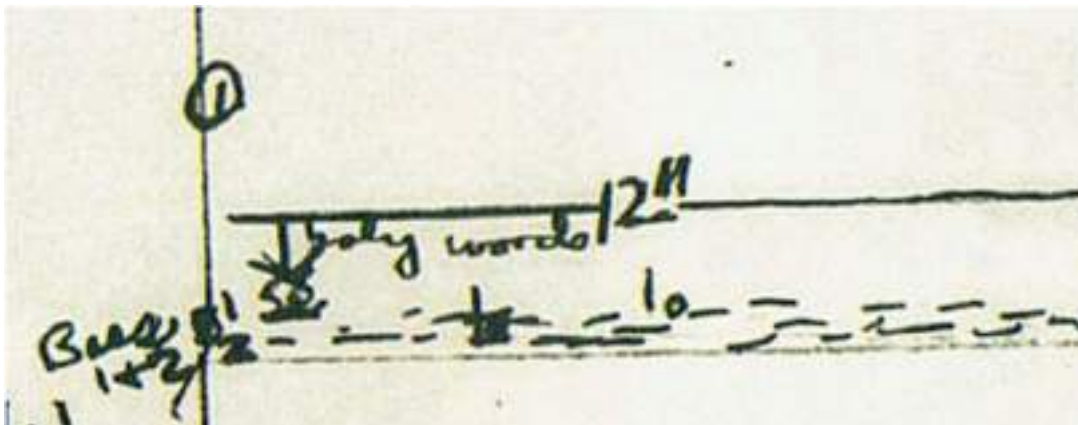
La page porte des traces subliminales, presque effacées : celles, déjà mentionnées, des noms des voix et quelques traits verticaux à droite des traits. Plus troublante, une ligne en pointillés, située dans le dernier quart droit de la page, parallèle à l'entrée des Ténors, légèrement à droite de la ligne des Ténors, sous la barre de glissando (« m ») ; et tout en haut de cette ligne à peine visible une lettre A, entourée de menues pattes de mouches.

Il s'agit d'indices d'une disposition précédente, qui a été effacée. Et il est impossible de comprendre la raison de cet effacement, qui signale comme un palimpseste : une esquisse ? Un premier état, remplacé par une version complète ?

## Signes musicaux (à l'exclusion des notes) :

Je veux relever et tenter d'analyser ici tous les signes musicaux qui n'appartiennent pas au système solfégique.

### -Trame « *holy words* » des Basses 1 et 2



Ce sont des lignes horizontales faites de pointillés aux traits assez larges, qui semblent se disposer en quinconces, sur deux ou trois lignes. Tous ces traits sont tracés à la main, au-dessus du « rail » tracé à la règle décrit ci-dessus p. 347. Leur disposition en deux ou trois lignes superposées crée une trame. Ils s'interrompent pour un court espace de blanc, puis ils se resserrent, se rapetissent, se densifient légèrement à partir de l'entrée des Basses 3. Assez différenciés, on jurerait qu'ils ont été écrits en trois moments successifs, correspondant au découpage temporel des séquences et aux trois évènements qui se présentent :

-B. 1-2 seuls

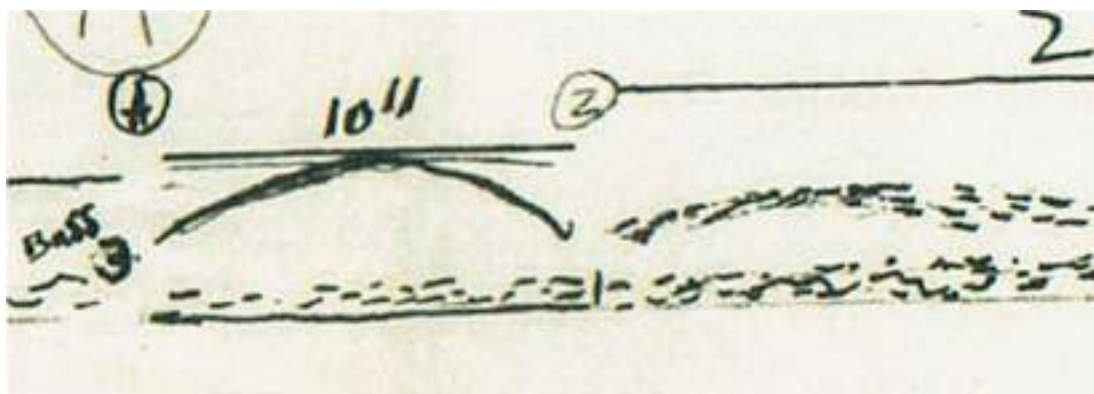
-entrée des B. 3

-10 premières sec. de la séquence numérotée 2 cerclé.

L'indication verbale « *holy words* » écrite au-dessus du début de la trame, permet de déduire la nature de ce que les B. 1 et 2 doivent produire : dire des « mots sacrés ». Mais lesquels ? Et comment, vocalement ? Avec quelles nuances ? Et pourquoi : dire ?

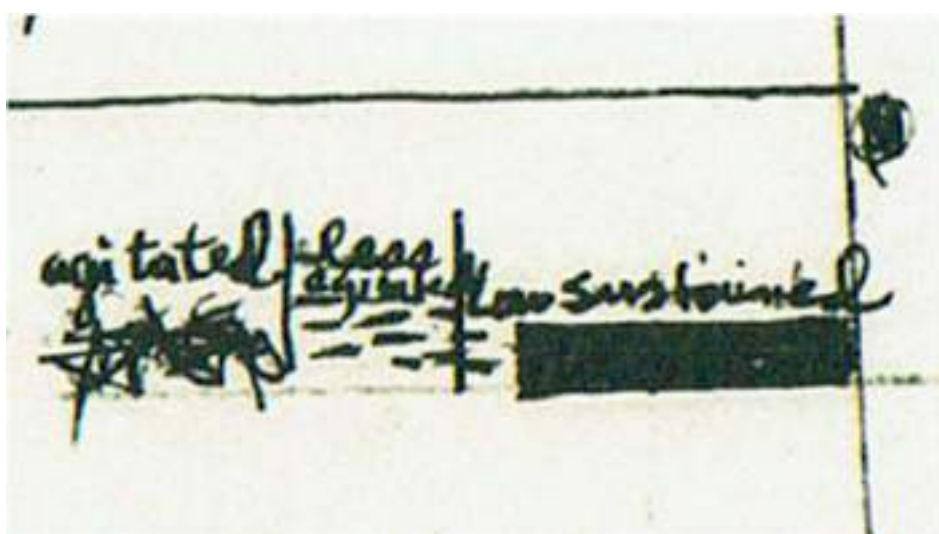
Ces questions restent ouvertes, au sens où la notation n'y fournit pas de réponses. Ce qui oriente l'interprétation vers le *parlé* est la nature *discontinue* des traits. Rien que dans cette p. 1 (cela se confirme dans la lecture des pages suivantes) le son, lorsqu'il est continu, est matérialisé par un trait horizontal continu. Ainsi des tenues des notes du V. et Vcl. Ou bien le son continu est représenté par une bande noire épaisse, comme le glissando descendant des Ténors. Le « son » matérialisé par un rectangle noir est le dernier évènement de la p. 1 aux Basses.

### Que font les Basses 3 ?



Les B. 3 entrent à la lettre A cerclée : un trait continu et assez épais, repassé au moins deux fois au stylo, dessine un arc de cercle. Puis, après un blanc, un second arc de cercle se dessine, constitué de traits discontinus, apparentés à ceux de la trame des B. 1-2. Il y a donc opposition ou différenciation entre trait continu et traits discontinus. Pour poursuivre l'hypothèse formulée ci-dessus, les B. 3 chantent un glissando ou un geste vocal continu ascendant puis descendant durant les 10 sec. du premier arc de cercle. Puis, les mêmes parlent lors des 10 sec. du deuxième arc de cercle, mais en imprimant au parlé une modulation ascendante puis descendante des hauteurs (et des nuances ?) Les questions sont tout aussi ouvertes que pour les Basses 1-2 : quels phonèmes chanter ou moduler ? Avec quelles nuances et quelles dynamiques ?

### Basses : la dernière séquence de 10 secondes

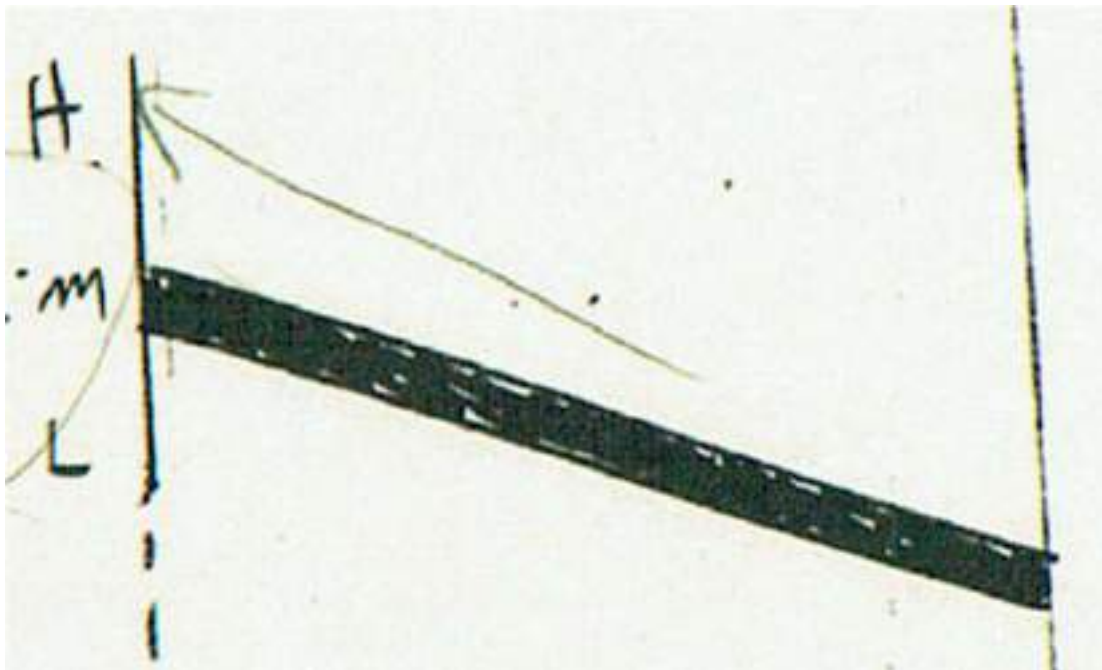


La dernière séquence de la p. 1 aux Basses 1-2-3, voit se succéder les trois indications verbales : *agitated / less agitated / low sustained* écrites au-dessus de

trois graphies distinctes, respectivement : « gribouillis » denses (*agitated*) / trame de traits discontinus apparentés aux trames précédentes, mais aux traits plus épais et plus fermement tracés (*less agitated*) / bande noire épaisse (*low sustained*).

La correspondance entre indications verbales et graphies est cohérente, évidente même. Mais à partir de quel matériau vocal les réaliser ? Ce dernier sera, par hypothèse, une transformation de ce qui précède. Donc à la fois dans une certaine continuité tout en opérant une métamorphose sonore : agité d'abord, puis moins agité. Par contre, le son correspondant à *low sustained* sera un son continu, tenu, et son épaisseur indique que les voix (trois basses au moins) formeront une trame harmonique – dont aucune hauteur n'est précisée.

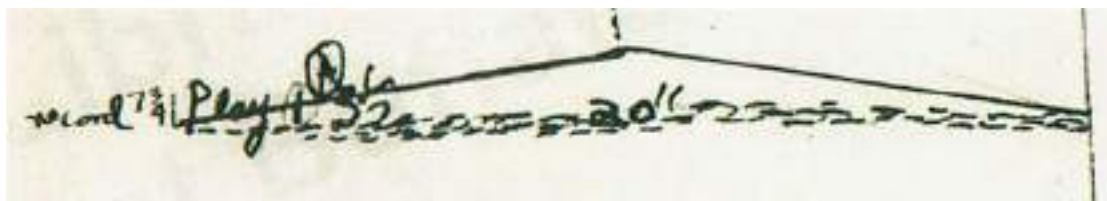
### Ténors



L' « accolade » gauche, plutôt que de signaler la superposition des voix 1, 2 et 3, offre une graduation des registres, de haut en bas : H, m et L (*High, medium, Low*, en français : aigus, mediums et graves). La bande noire épaisse matérialise un son continu : un glissando collectif (trois voix au minimum) descendant à partir de m (*medium*) jusqu'à L (*low*). L'épaisseur de la bande noire dépasse même quelque peu le niveau de L. Sur quel(s) phonème(s) réaliser ce geste vocal continu ?



## Bande-son



La graphie de la bande-son comporte deux niveaux bien distincts :

- une trame horizontale de traits discontinus, apparentée, pour ne pas dire similaire, à la trame des basses.
- Un trait continu en deux parties, ascendante puis descendante, dessinant donc une arrête aux côtés égaux.

L'interprétation des deux niveaux doit aller de pair : le premier peut concerner la nature du son, proche de celui des Basses ; le second peut indiquer les nuances, impliquant donc un crescendo (trait continu ascendant) puis après le point culminant (sommet de l'arrête), un decrescendo. On note que le sommet de l'arrête correspond, sur le plan du déroulement temporel, à l'exact milieu la subdivision de la séquence en 10 + 10 secondes. Ce graphisme, au lieu des nuances, peut aussi indiquer l'accélération de la vitesse de la bande magnétique, possible avec les moyens techniques de 1970. Ces hypothèses ne peuvent être confirmées.

### **II, 3.D.c. Assister à ce qui se passe sur la page 1 de *Thruway***

Je voudrais maintenant situer ce relevé dans la perspective d'une des méthodologies mises en pratique au chapitre précédent (Partie II Chapitre 2, voir p. 228) : celle du manuscrit comme représentation. La question est donc : que se passe-t-il sur cette page 1 ? À quels évènements assiste-ton, quels acteurs jouent et se confrontent ? Mais j'aimerais poser ces questions sous un angle plus subjectif que j'ai peu traité dans le chapitre précédent, celui de mes propres habitudes et aptitudes de « spectateur ». Une notation ne peut pas se dissocier d'une lecture. Je chercherai donc à assumer un regard personnel : que *puis-je* voir, comment se déroule ma perception ?

## **Habitudes**

Mon œil, comme pour la plupart des musiciens dans cette situation je crois, cherche immédiatement à *comprendre*. Il désire faire ressembler l'inconnu, ce qui est obscur à première vue, à ce qu'il connaît déjà de manière à tout éclaircir. Personnellement, je suis habitué à entendre intérieurement les sons écrits sur une partition ou, selon les musiques, une partie variable de ces sons. Cette lecture gauche-droite suit le déroulement temporel sur le plan horizontal, tout en lisant verticalement les accords, les parties ou les voix. J'arrive le plus souvent à m'orienter, me « faisant une idée » de la musique. C'est une image sonore intérieure. Certes, les niveaux de difficulté de lecture musicale sont très variés. Si la musique s'ordonne dans un vocabulaire dit classique, celui de Mozart par exemple, mon idée intérieure est assez claire. L'apprentissage au long cours des techniques de lecture à voix haute et de lecture intérieure m'ont permis de me faire une image sonore intérieure d'une musique à sa lecture. Si la partition relève d'une harmonie moderne, de Stravinsky ou de Messiaen par exemple, l'image sonore intérieure est moins détaillée, plus globale, emplie d'un grand nombre d'incertitudes harmoniques et mélodiques. Plus grand est le nombre des parties, plus la lecture est difficile, complexe. Plus grande est l'autonomie respective des parties, plus la lecture est ardue. Jongler avec la lecture des clés, en superposant instantanément une ou plusieurs transpositions aux clés de Sol et Fa, est difficile pour moi et favorise des erreurs. L'image sonore intérieure engage aussi une imagination des timbres. Une musique connue, un morceau déjà mémorisé ou entendu, une musique dont le style est déjà connu, sont beaucoup plus faciles à « imaginer » intérieurement. La mémoire accompagne et crée ses propres repères.

### **La lecture idéale...**

La lecture idéale est celle qui se déroule continûment, sans aspérités, rejoint la continuité de l'écoute. C'est un « comme si » : comme si la musique était jouée à l'instant même où je la lis, au fur et à mesure que ma lecture avance.

### **... et la lecture réelle**

La lecture réelle est un compromis avec les diverses difficultés signalées ci-dessus. Elle est le plus souvent partielle, là où elle se veut totale et globale. Elle est empêchée, discontinue, hésitante, là où elle se voudrait courante, assurée, fluide. Elle aboutit à toutes sortes d'approximations, là où elle vise une grande exactitude.

### **Déplacements et déroutages**

En lisant la page 1 de *Thruway*, je cherche involontairement à replacer la topographie habituelle des conducteurs avec celle-ci, inhabituelle. Je suis familiarisé avec la rapidité de lecture, que je prends (à tort) pour de l'immédiateté. J'ai acquis certains réflexes et cherche à les faire fonctionner, au moment où je m'aperçois que des obstacles *incontournables* à la compréhension engendrent des délais, des retards qui suspendent, paralysent ces réflexes. Je reste interdit, je dois fragmenter ma lecture en opérations séparées de compréhension. Je voudrais pouvoir rétablir la continuité de la lecture là où le discontinu la troue, la perturbe, la rend impossible.

### **Interrogations : voyons voir...**

Mes hésitations se traduisent verbalement en interrogations auxquelles je cherche à répondre. Voyons voir : combien y a-t-il de lignes instrumentales et vocales ? Par où commencer pour lire ? Je repère qu'il y a une possible entrée normale de lecture gauche-droite — c'est déjà ça... Mais le coup d'œil vertical semble primer. Il faut donc faire le repérage des lignes. Puis mon œil est attiré vers une ligne horizontale plus épaisse, la plus chargée de signes. Par une sorte de logique, elle occupe une position centrale sur la page. Les chiffres aussi priment, dans ma vision, sur d'autres signes — le temps de m'apercevoir que ces chiffres sont de « banales » durées exprimées en secondes. Je me souviens avoir

rencontré ce genre de notation chez Ligeti<sup>308</sup> : des durées de séquences exprimées en secondes au lieu des temps de la mesure. C'est très courant en musique contemporaine (et pas toujours justifié !) Je livre ces dernières réflexions pour souligner que le problème de la formulation verbale, eu égard à l'idéal de lecture fluide dont j'ai parlé plus haut, est qu'elle entraîne des associations continues, des rapprochements qui sont aussi des digressions et entraînent des retards.

### **Combat de signes et de notes**

Le paradoxe, c'est que ma lecture soit aimantée par un désir de compréhension qui relativise ou minorise ce que je pourrais d'emblée comprendre, par rapport à ce qui est énigmatique. Au lieu d'entendre intérieurement les deux seules notes écrites (Do au Vcl., Mi au V.), je suis attiré par les signes qui ne relèvent pas de ces sons connus... À quels sons renvoient les traits discontinus des Basses ? Les graphismes de la bande-son ? Les épais traits noircis des Ténors, puis des Basses ?

Si l'on isole la bande-son : il est absolument impossible d'imaginer les sons concernés, puisqu'il n'y a aucune indication sur leur nature. Le graphisme suggère un crescendo-decrescendo qui tient lieu d'image intérieure. Et la similitude entre les traits aux Basses et ceux de la bande-son, pourrait signaler une parenté sonore (la reprise, dans la bande-son, du même matériau ou de la même qualité sonore ?)

À l'attaque des Basses 1 et 2, l'indication verbale « *holy words* » (« mots sacrés ») est sibylline. Mais, associée aux traits discontinus qui forment une trame, elle suggère quelque chose de monocorde, litannique, en référence à des prières dites (marmonnées) par un chœur masculin.

Plus difficile à percevoir est l'arc de cercle des Basses 3 à la Lettre A. L'absence de phonèmes pour les sons continus ou tenus commence à poser un problème

---

<sup>308</sup> Par exemple : György Ligeti, *Concerto de Chambre (Kammerkonzert)* pour 13 instruments, Mayence, Schott, 1969-1970, par exemple les pages 9 à 11, 14, 17, etc. L'indication de Ligeti dans ces passages, est (exemple pris p. 14) : « *senza tempo, ca. 16''* ». Mais le contexte musical est totalement différent de celui d'Eastman dans *Thruway*, Ligeti interpolant de rares séquences exprimées en secondes avec des mesures d'une très grande précision rythmique. Quand ces séquences s'enchaînent, mouvement III, pages 67-71, c'est pour travailler une trame de caractère mécanique ultra-rapide, pianissimo.

pour l'imagination sonore. Problème renouvelé avec le glissando descendant des Ténors. Et avec « l'accord » (« *low sustained* ») qui termine la ligne des Basses.

### **Le rectiligne et les courbes : tracés rectilignes**

L'espace de la page est parcouru de tracés rectilignes, dont les fonctions diffèrent complètement.

Cadres verticaux :

- deux à droite (dont le premier est partiel), un à gauche
- traits de prolongation des sons tenus aux V. et Vcl.
- ligne musicale des Basses
- trois lignes de durées
- ligne verticale des ténors, qui se prolonge en pointillés jusqu'aux...
- ... 2 lignes formant une arrête de la bande-son
- les bords supérieur et inférieur du glissando des ténors.

Toutes ces lignes sont tracées à la règle et sont continues (excepté le premier cadre gauche discontinu en quatre traits, définissant l'espace des quatre voix).

### **Courbes**

Les deux arcs de cercle dessinés attirent l'œil par contraste avec tous ces tracés rectilignes. Ils correspondent aux sons des Basses 3. Le premier est plein et a été repassé une fois au moins. Le second est fait de traits pointillés, il est plus plat.

### **Ce qui apparaît ou se dévoile subtilement**

L'examen attentif de la page fait ressortir la préméditation et la méticulosité de son organisation. Plusieurs exemples :

-Au-dessous de la portée du Vcl., apparaissent trois lignes d'une portée inutilisée. De même, dessous et au-dessus de la portée du V., apparaissent deux et trois traits de portées inutilisées. On remarque que le tracé de toutes les portées s'arrête net plusieurs centimètres avant le cadre vertical droit. Mais en vérifiant leur alignement vertical, on constate que les portées du Violon sont un peu moins longues. Au Violon toujours, la ligne la plus haute de la portée inutilisée s'arrête

bien avant les autres : les portées « imprimées » ont donc été soit découpées, soit tracées à la main sur un calque, puis grattées avec un outil spécial.

L'absence de bords supérieurs et inférieurs permettent d'apercevoir vers le haut les traces d'une autre page, qui a été effacée, ou recouverte : il y a bien eu un premier état de cette page.

### **Formats des lettres**

Il est frappant de voir la diversité des formats de minuscules, qui se répartissent en au moins cinq tailles décroissantes :

-noms des instruments (marge gauche)

-chiffres des durées en secondes

-« *tenor* » « *H m L* » et pour bande-son : « *Play* », numéros et lettrages cerclés

- indications verbales qui concernent la musique (« *holy words* » etc.) et noms des Basses (Bass 1+2, doublée B ½, Bass 3...)

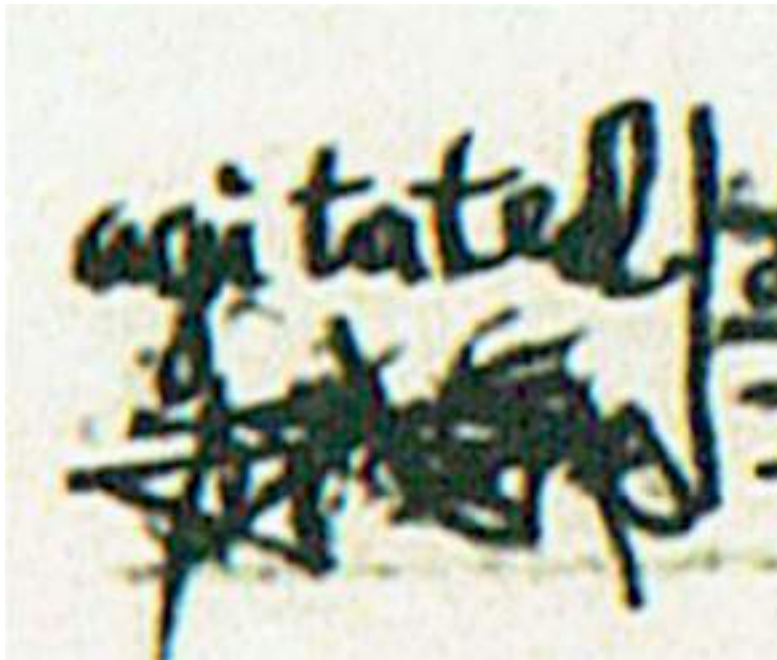
-indication « *circa 42"* » au-dessus des Vcl. et V., et indications chiffrées pour la Bande-son.

### **Les lacunes, ou la nécessité de tourner la page**

Les lacunes ouvrent des questions béantes : quand les autres voix, figurées ici en creux dans l'espace blanc au-dessus des Basses, vont-elles entrer ? D'autres instruments interviennent-ils ? La page 2 va-t-elle être la suite, la continuité rassurante de cette page 1 ? Ces questions obligent à tourner la page pour obtenir la réponse.

On verra alors immédiatement que la page 2 opère une césure avec la page 1 : on trouve page 2 de nouveaux épisodes, destinés à de nouvelles parties vocales et instrumentales (les Sopranos subdivisées en 3 voix pour commencer p. 2 S1, puis les Altos, avec Piccolo et Trombone).

## Signes et sons : où l'on retrouve les « gribouillis » de la page 0



La dernière séquence des Basses commence par l'indication verbale *agitated*, sous laquelle figurent des « gribouillis » qui évoquent ceux de la page 0 : ici ils sont très denses, forment deux ou trois « pâtés », comme si un mot avait été raturé rageusement. Ce signe représente les sons à produire, de la même manière que les « gribouillis » de la page 0 représentaient la nature des sons à produire par le Jazz Combo. Pour les autres signes, on remarque l'importance de l'épaisseur dans la traduction des sons, en traits discontinus ou continus.

Le rectangle noirci le plus épais (3-4 mms environ) est celui des Basses terminant la page. Le glissando des ténors est également épais (3 mms environ).

### Un second stylo ou crayon fin



Un stylo ou un crayon plus fin réécrit en plus grand, ou précise, certaines indications :

« A » cerclé réécrit en beaucoup plus gros au-dessus de l'original. / « *tenor* » entouré / flèche semblant indiquer que les Ténors commencent dans l'aigu (H) plutôt que dans le médium comme indiqué / numéro de la page : « 1 » cerclé.

Les tracés, les initiatives de ce stylo sont postérieures et sont destinées à faire ressortir des informations-repères pour la conduite de l'interprétation. Je postule que ce tracé est celui d'un interprète, du chef probablement, qui a besoin de visualiser rapidement les repères des principaux événements qu'il dirige.

### **Conclusion sur la page 1**

Contrairement à la page 0, la page 1 amorce une notation de conducteur, dont l'étude ci-dessus permet de mesurer le respect de certaines conventions comme les écarts importants avec ces dernières. Il s'est agi de repérer les logiques internes à la notation, en prenant bien en compte ses lacunes ou ses incohérences apparentes, qui ont pour conséquence d'ouvrir des questions et de les laisser sans réponse. L'interprète est donc obligé d'opérer des choix, certains fondamentaux, comme les choix de phonèmes et / ou de mots pour les parties vocales. Sur le plan temporel, la notation en secondes se substitue à tout système de mesures rythmiques. Les conséquences de l'absence de nuances et la conception du déroulé sonore comme succession ou maintien de tenues, dessinent d'emblée une esthétique singulière du sonore et de sa représentation ensemble, qui font surgir nombre de questionnements.

## **II, 3.E. LE RÉSERVOIR DE LA PAGE 5**

### **LECTURE DES CALQUES**

La poursuite de l'examen minutieux d'autres passages importants de *Thruway* doit permettre de faire émerger une vision d'ensemble de la notation musicale d'Eastman dans cette œuvre, et des problématiques qui s'en dégagent. J'utiliserai ici l'approche méthodologique des surfaces sensibles ou calques.



## Un réservoir dans une partition musicale : définition

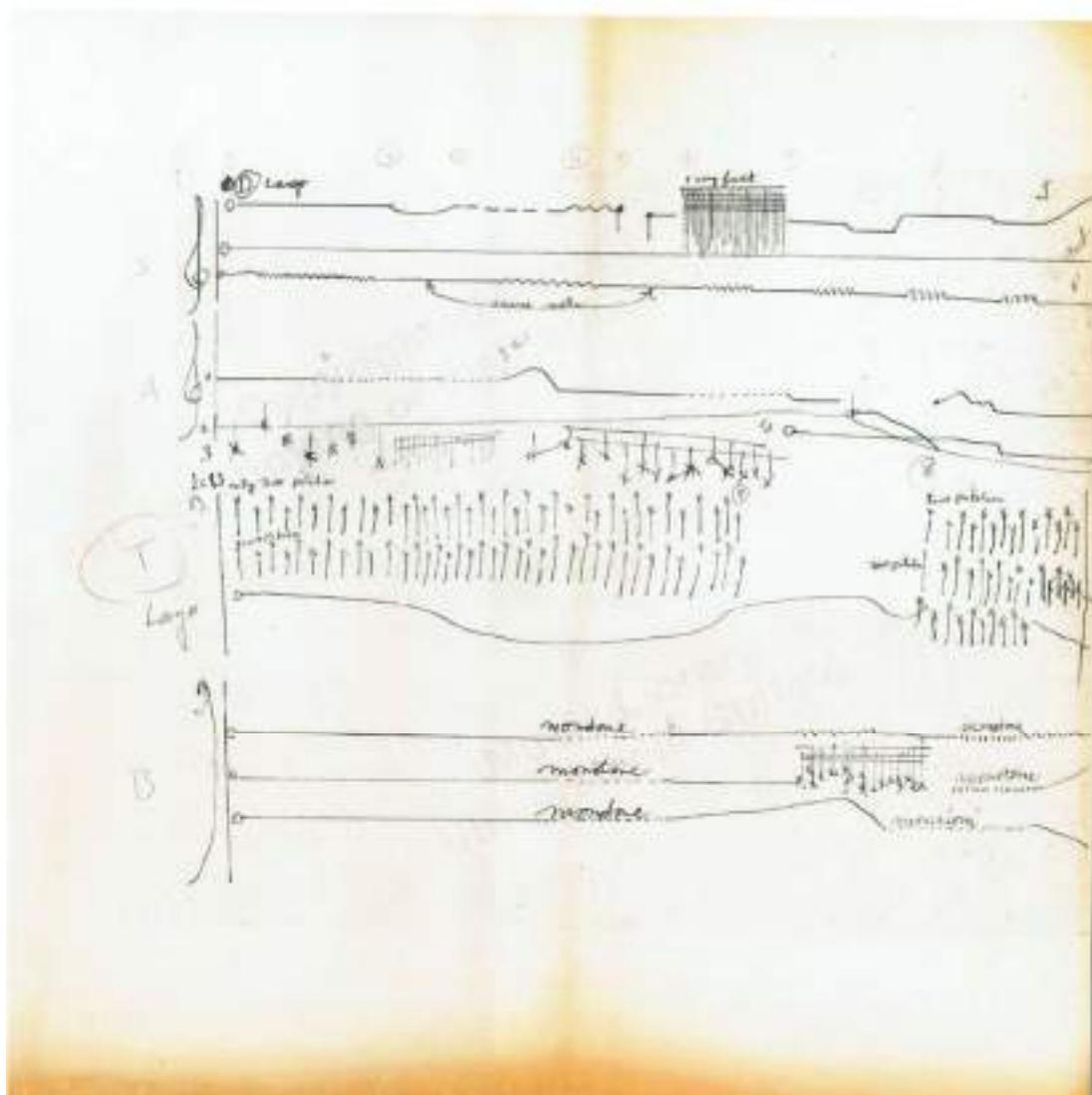
Un réservoir est un ensemble délimité, contenant un nombre variable d'éléments musicaux destinés à remplir une durée précisée ou non. Cet ensemble diffère d'une succession de mesures musicales, en ce qu'un nombre variable de coordonnées unificatrices des dimensions horizontales et verticales de la page musicale y sont supprimées. Au sein d'un réservoir, les moyens conventionnels d'assemblage des éléments musicaux, notamment les mesures isorythmiques qui synchronisent des lignes différentes, semblent être désossés, se désolidariser les uns des autres. Toute l'organisation conventionnelle est souvent remise en cause : le déroulement temporel gauche-droite donc la successivité des éléments, leur durée et leur temporalité, mais aussi leur ordre, le nombre de leurs répétitions, les paramètres de la hauteur absolue, l'attribution aux parties instrumentales ou vocales distinctes, etc.

Il y a donc, dans un réservoir, comme une ouverture de possibles, une imprécision structurelle, une ambiguïté voulue. Là où la notation conventionnelle définissait, le réservoir in-définit. Une métaphore morale en découle aisément, selon laquelle cette « ouverture des possibles » signifierait la conquête d'une forme de liberté, un dépassement des contraintes de la notation conventionnelle. Cette métaphore est pourtant un peu naïve, du fait qu'en retirant certains signes structurants, le réservoir complexifie en retour la lecture et la compréhension de la musique ; il la complexifie à *la mesure même* de son opération censée être de simplification. La simplification n'est donc qu'apparente et cette liberté, pour paraphraser Emmanuel Lévinas<sup>309</sup>, est « difficile » !

---

<sup>309</sup> Emmanuel Lévinas, *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris, Albin Michel, Collection « Présence du judaïsme », 1976.

## Observation générale de la page 5 de *Thruway*



Une vue générale fait comprendre ce qui différencie une écriture en réservoirs d'une notation conventionnelle. Lorsque, comme ici, les barres de mesures sont absentes, les signes musicaux se mettent d'une certaine façon à « flotter » à la fois dans l'espace de la page et dans le temps — puisque d'ordinaire ces deux dimensions, page et temps, se raccordent mutuellement du fait des « grillages » des mesures. Ici c'est l'impression de flottement ou d'ondulation qui domine comme si, placée hors-portée, l'écriture musicale menaçait sans cesse d'aller de travers. Cette menace s'illustre d'ailleurs sur cette page avec un chevauchement de certaines des lignes vers le centre de la page, ce qui ajoute une complexité supplémentaire : les « couloirs » de chaque voix se mélangent-ils dans une confusion volontaire ? Par contraste, les trois lignes de Basses et les trois lignes

de Sopranos sont bien distinctes les unes des autres et, du fait des nombreux tracés à la règle qui s'y constatent, elles semblent se constituer autour d'un axe horizontal assez rectiligne.

### **Premier et deuxième calques<sup>310</sup>. La notation conventionnelle**

Sur les deux premiers calques situés en « toile de fond », s'écrivent les déterminants et les déterminés relevant de la notation conventionnelle ou solfège. Ces surfaces, au lieu d'être lisibles en continu, sont trouées de très nombreuses lacunes. Mon hypothèse de lecture est que chacune de ces lacunes est visible, lisible en tant que telle : elles forment le premier calque. Suivant cette hypothèse, un déterminant ou un déterminé<sup>311</sup> qui manquent sont visibles de par leur absence même, qui est un événement, celui de leur disparition. De plus, aucune de ces absences n'est ponctuelle, toutes affectent un ensemble d'éléments, déclenchant une sorte de réaction en chaîne.

Par exemple, l'absence de déterminants concernant les mesures (absence de chiffres de mesure et de barres de mesure) affecte tous les déterminés que sont les figures rythmiques des notes. Les signes manquants du premier calque supposent donc un deuxième calque, celui où sont écrits les signes présents. Le premier calque est lisible en creux ou par défaut ; le deuxième calque est lisible en relief. Les deux calques sont indissociables, ils « dialoguent » entre eux, renvoient sans cesse l'un à l'autre.

Voici un relevé des premier et deuxième calques : on y repère d'abord des lacunes considérables de déterminants sur le premier calque.

---

<sup>310</sup> Pour la classification des calques, voir ci-dessus, I-2C.b., p. 236-238.

<sup>311</sup> Je rappelle les définitions qui sous-tendent ces analyses. Un déterminant est un signe qui a comme fonction de déterminer les paramètres d'autres signes. Une portée et une clé sont les déterminants des hauteurs des notes tracées sur des portées (déterminées) ; un chiffre rythmique de mesure est un déterminant des durées des notes (déterminées), etc. Un indéterminant est un signe précis (ou l'absence de ce signe) qui supprime, suspend ou ne précise pas la fonction habituelle d'un déterminant, créant donc des indéterminés. Voir ci-dessus, I-2.C.c., p. 238-240.

## PREMIER CALQUE : Les déterminants absents

**Absence de déterminants des hauteurs** : absence de portées.

**Absence des déterminants des durées** : absence de chiffres de mesures et de barres de mesures.

**Absence de déterminants vocaux, phonétiques et physiologiques** :

Aucun phonème ni voyelle ne sont écrits, qui correspondraient aux sons émis par les voix. Émettre un son avec les cordes vocales, bouche ouverte, suppose pourtant d'émettre au moins une voyelle, même dans le cas d'une seule note tenue comme aux S.2 (seule voix à tenir un son fixe continu d'un bout à l'autre de la page). En cas de sons discontinus répétés, comme pour les T.1-2 puis T.3 sur deux notes (*only two pitches*), ou pour les quadruples croches *very fast* aux S.1, la nécessité s'impose pour les interprètes de combler cette absence de déterminants avec des choix.

**Absence de nuance** : cette lacune porte sur les dosages de la puissance sonore des voix superposées et la construction d'éventuels phrasés et dynamiques.

**Absence de respirations** : seules les alternatives son continu / son discontinu, ou émission / silence, sont figurées. De la respiration dépendent pourtant nuances, phrasés, galbes donnés (ou non) aux voix. De fait, une voix ne peut pas produire un son statique, contrairement, par exemple, à un orgue alimenté continûment par un mécanisme de soufflerie. Le son vocal est indissociable du galbe et des mesures du souffle humain, même dans le cas d'une recherche paradoxale des sons les plus statiques possibles, sans aucun vibrato, sons qu'on pourrait qualifier d'inexpressifs<sup>312</sup>. La notation ici n'indique rien qui se rattacherait aux paramètres physiologiques et acoustiques des voix, qui ont des conséquences directement musicales. On peut donc dire qu'il n'y a ici aucun phrasé vocal, ce qui est en soi un caractère fondamental de cette notation.

---

<sup>312</sup> Je pense par exemple, concernant cette recherche de statisme vocal, au *Lux æterna* pour seize voix de György Ligeti, composé en 1966, quatre ans avant *Thruway*.

## Les déterminants devenant indéterminants

**Déterminants des hauteurs devenant indéterminants** : clés de Sol et de Fa.

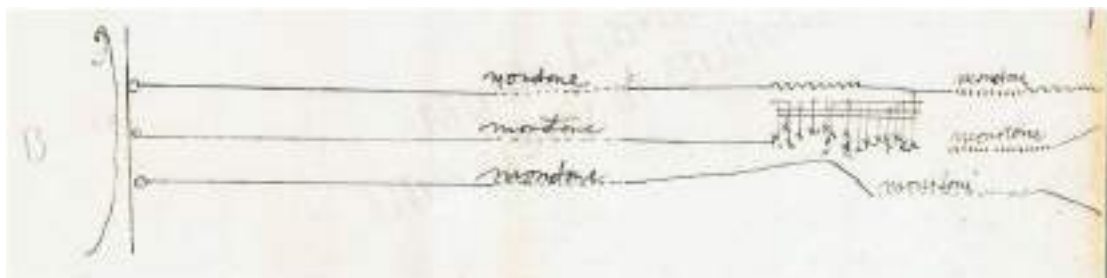
Trois clés, dont la taille verticale englobe l'espace de trois voix, et une quatrième clé destinée semble-t-il aux seuls T.1, sont tracées hors-portées, devant les quatre barres verticales qui délimitent le cadre des quatre pupitres (S, A, T, B).

Les deux clés de Sol et une clé de Fa sont écrites de manière à englober les trois voix de chaque pupitre (S, A, B). La clé des Basses a d'abord été tracée comme pour une seule voix, celle de B1. Puis son tracé a été repris du même endroit pour former cette fois une clé siamoise étendue à trois voix. Elle est « incomplète », puisque manquent les deux points qui conventionnellement sont au-dessus et au-dessous de la 4<sup>ème</sup> ligne de la portée.

La clé des Ténors n'est écrite que devant T.1, et les deux points sont présents, alors même que la clé est hors-portée. Elle semble ne concerner que la ligne de T.1, mais elle est logiquement applicable aux T.2-3.

Les clés tracées hors-portée neutralisent la fonction conventionnelle des clés : elles ne peuvent plus que désigner des tessitures (aiguës pour les voix de femmes = clés de Sol, graves pour les voix d'hommes = clés de Fa) et non déterminer sur la portée une échelle de hauteurs absolues. Le déterminant devient donc ici un indéterminant : les clés ne gardent plus qu'une valeur très générale de désignation des tessitures.

**Exemple des Basses** : Au vu de la notation, il est impossible de déterminer la hauteur du son tenu par chacune des voix, ni s'il pourrait s'agir du même son pour les trois voix. La hauteur en tant que point de départ, point d'attaque d'une voix, reste indéterminée.



## **Les indéterminants**

### **Espaces horizontaux**

Douze espaces horizontaux, lignes ou sortes de « couloirs » propres à chacune des douze voix, remplacent l'espace des portées conventionnelles. Ces lignes ne gardent que deux fonctions de la portée conventionnelle : le déroulé temporel gauche-droite, et la création d'un espace propre à chacune des voix.

### **Indéterminants des durées : temporalité synchrone**

#### **Séquençage collectif**



Les signes inattendus qui sont des indices d'une possible temporalité commune aux douze voix, permettant d'établir leur synchronie temporelle, se trouvent dans la marge haute située juste au-dessus de la ligne sombre de la page musicale proprement dite : c'est d'une succession gauche-droite de nombres de 1 à 8, cerclés. On peut faire l'hypothèse que ces nombres remplacent les barres de mesures, mais uniquement dans leur fonction de séquençage d'une successivité temporelle synchrone. Des séquences 1 à 8 se succéderaient donc sur la page, s'enchaînant et se déroulant de gauche à droite. Par contre, aucune durée des séquences respectives n'est déductible de ces repères.

D'autre part, le crayon qui a tracé ces nombres est nettement plus pâle que celui des autres signes de la page. Il s'agirait donc d'une scription intervenue dans un second temps, peut-être à la demande des interprètes de leur fournir des repères temporels, numéros que le chef pourrait indiquer avec les doigts de la main<sup>313</sup>.

Ces chiffres appartiendraient donc à un calque postérieur au premier et au deuxième calque (voir ci-dessous, sixième calque).

#### **Séquençages individuels, rapports avec le séquençage collectif**

On remarque, au-dessus de plusieurs lignes individuelles des voix, la présence de nombres qui semblent a priori être des reprises des nombres du séquençage

---

<sup>313</sup> J'ai adopté cette solution en dirigeant *Thruway* à l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie, concert du 30 juin 2019.

collectif, indiquant un séquençage individuel synchrone avec le séquençage collectif :

Ligne de l'A.1 : 2, 3 / Ligne de T.1 : 7, 8 / ligne de B.1 : 6

(NB : le 3 à l'Alto inférieure signifie « voix 3 »)

Si l'on trace un trait vertical entre les nombres cerclés du séquençage collectif et ces nombres individuels, on voit qu'ils ne sont pas parfaitement alignés verticalement, sauf le 8 aux Ténors. Il s'agit donc de précisions subséquentes entre l'indication générale et l'événement correspondant dans une voix individuelle.

## **DEUXIÈME CALQUE : les déterminants présents**

On repère des éléments de précision, qui sont des déterminants généraux pour certaines parties vocales. Certaines scriptions verbales tranchent, par leur précision, avec le contexte global du premier calque où l'indétermination domine.

### **Indications de tempo et agogique**

Largo (S. et T.) / Noire= 83 (T.) / *very fast* (S.1)

L'indication « *Largo* » est écrite par deux fois, au-dessus des S.1 avec, peut-être, une valeur générale pour l'ensemble des voix, et devant la ligne de T.3 avec, de même, une valeur d'application peut-être plus générale. La difficulté ici est de déterminer si ses positionnements dans l'espace et sa duplication signifient que l'indication a une portée générale, si elle s'applique bien à l'ensemble des voix et concerne alors toute la musique écrite sur cette page, ou si elle se limite aux S.1 et au T.3. Aucun indice ne permet de répondre à ces questions. La valeur du tempo général peut donc être : indéterminée, en partie indéterminée, ou déterminée, selon la valeur plus ou moins collective que l'interprète donnera à l'indication *Largo*. L'indication « noire = 83 » au-dessus de la ligne T.1, semble concerner T.1 et T.2 qui ont la même figure rythmique (séries de noires répétées) à exécuter, puis T.3 vers la fin de la ligne.

### **Indications de hauteurs**

« *only two pitches* » aux T.1-2, par deux fois / « *same note* » au S.3, en cours de ligne.

### **Indication de caractère expressif :**

« *Monotone* » aux trois Basses, par deux fois.

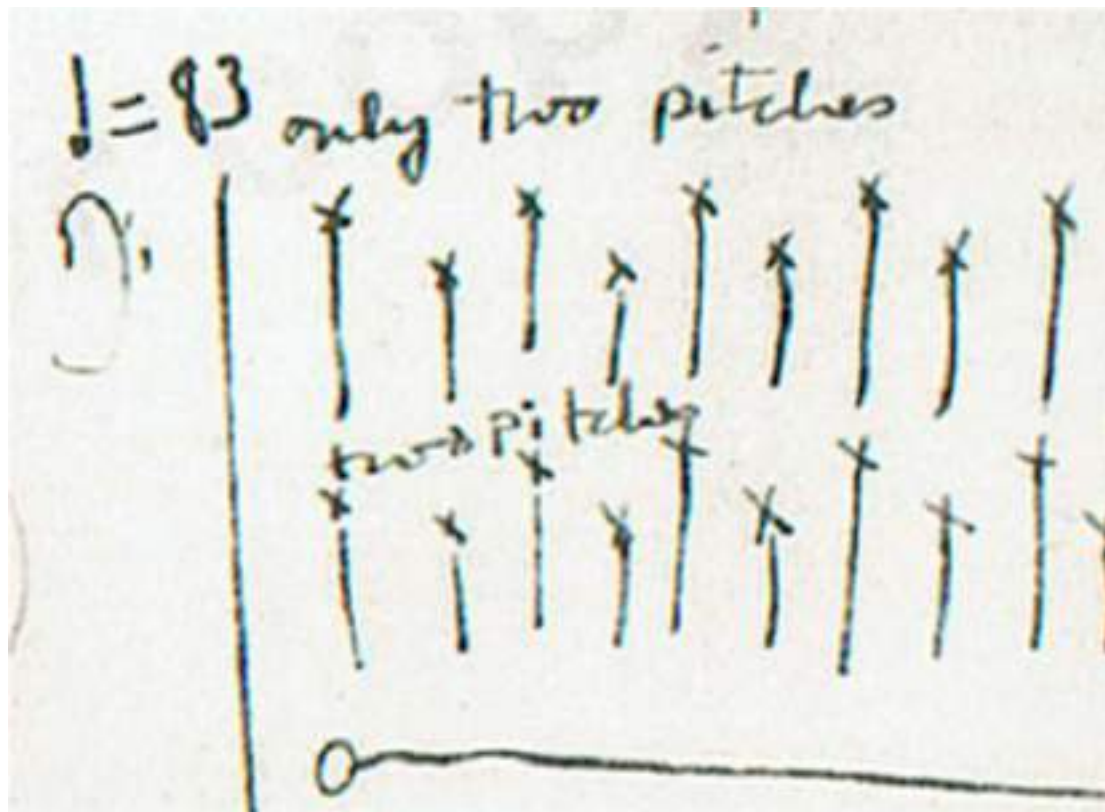
### **Jeux et interactions entre premier et deuxième calques. Les déterminés**

Ce plan d'interaction entre les deux calques est celui du jeu qui se déploie sur la page entre d'une part, les déterminants absents et les indéterminants (premier calque) et d'autre part, les déterminants présents (deuxième calque). Dans ce jeu entre calques, sont pris tous les déterminés. Le mot jeu, ici, est à prendre dans le registre de la mécanique (mouvement entre des pièces destinées à fonctionner ensemble) plutôt que du ludique. Le jeu désigne ici un espace non quantifiable et imprévisible entre les signes, donc fondé sur un principe d'incertitude. Le jeu définit substantiellement les calques tout autant que l'idée de chaque surface séparée. Il faut noter la nature complexe, composite, des déterminés pris dans ce jeu. Ils sont régis (déterminés) à la fois par des indéterminants *et* par des déterminants. Autrement dit, ils sont des signes à la fois déterminés et pris dans une certaine indétermination.



Voici des exemples.

**Déterminés 1** : Figures de notes avec croix (têtes) et hampes



**Déterminés 1A** : aux T.1-2 puis T.3

**Hauteurs** : « *only two pitches* » « *two pitches* »

Cette indication pour les T.1-2 puis T.1-2-3, signale que seules deux hauteurs indéterminées doivent être chantées par les T.1-2, puis les T.3. Si cette indication manquait, on pourrait exécuter des hauteurs variées, même si le graphisme reproduit à peu près des alignements homogènes de notes.

**Rythme et tempo** : noire = 83

Cette série de notes est déterminée sur le plan rythmique et du tempo, par le déterminant : noire = 83.

**Nombre de notes** :

L'absence de déterminants de durée de mesures ou du séquençage collectif (numéros 1 à 8 sans précision de durées) implique que le nombre de ces notes ne peut être fixé. Les figures écrites *remplissent* donc un espace donné, sans pour

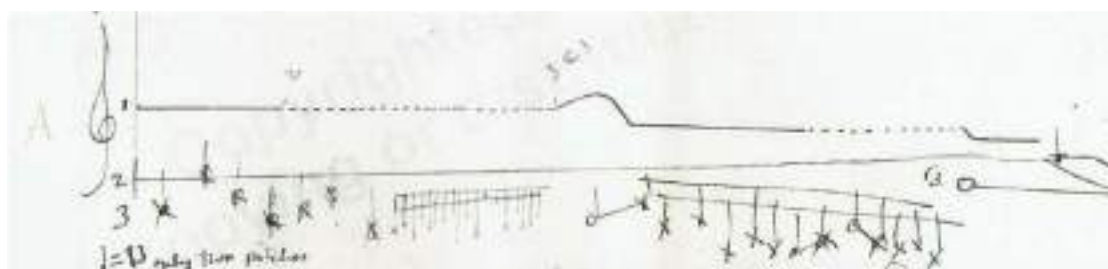
autant pouvoir signifier une correspondance rigoureuse entre nombre de notes émises et nombre de notes écrites.

Les signes qui viennent d'être analysés sont de nature composite : signes de hauteurs déterminées *et* indéterminées (deux hauteurs seulement mais indéterminées), signes de tempo et de valeur déterminés (83 à la noire), d'un nombre incertain, ne correspondant pas au nombre de signes écrits, et d'une durée indéterminée. On voit que le jeu consiste en une sorte de « saut » entre les calques. Un saut au-dessus d'un d'abîme ouvert entre les indications fournies par les déterminants et les indéterminants, abîme dans lequel flottent les déterminés.

On voit que la notation d'Eastman ne dispose pas dans un certain désordre les pièces d'un puzzle qui se reconstituerait progressivement. Car des béances demeurent, irréductibles, entre les pièces données. Il faut alors en référer à l'espace de la page et aux surfaces sensibles pour décrire adéquatement ces scriptions, qui demeurent dans un état mixte de déterminations et d'indéterminations. Les interactions entre calques supposent des volumes de ces espaces de jeux. La courbure, l'irrégularité des alignements de signes me paraissent presque indiquer cette notion de volume, que j'associe à un autre calque fait de drapés, de courbures.

L'exemple des déterminés 1A montre également qu'au jeu de translucidité entre les calques, s'ajoute un certain remplissage (ou un évidement) des dimensions du plan (largeur, hauteur). La graphie peut donc aussi s'analyser dans cette dimension plane, ce qui complexifie encore son approche.

### Déterminés 1B : Altos 3



Le déterminé 1 est employé également pour A.3.

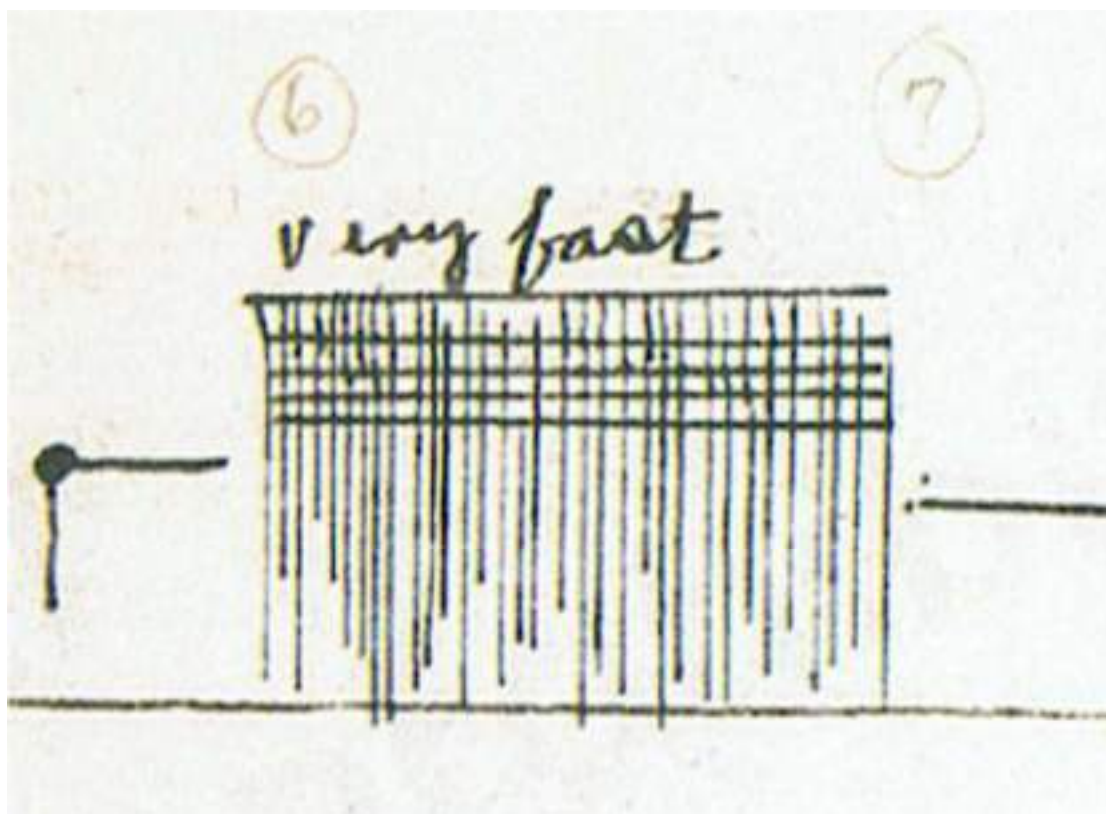
Mais dans une variante plus complexe, du fait de sa mixture avec d'autres signes, notamment les têtes de notes blanches avec croix mêlées à une série de doubles croches. On note aussi trois brefs glissandi entre certaines notes.

EX. A.3 : têtes de blanches, dans un groupe de noires puis de doubles croches.

**Déterminés 1C : aux B.2 (et voir ci-dessous, comparaison avec déterminés 2 aux S.1)**

Pour les B.2, dans cette figure, les têtes de notes sont également des croix, signifiant des hauteurs indéterminées. Le débit de triples croches, plus lent que celui des quintuples de S.1 (déterminé 2, voir ci-dessous), est figuré par des hampes nettement moins serrées, ce qui explique peut-être que ces têtes soient notées, par différence avec des quintuples croches « in-notables ». Cependant, le groupement et l'absence de référent rythmique unitaire (une valeur plus longue, noire ou croche, qui étalonnerait les triples croches), tend à faire renoncer à un dénombrement des notes écrites. Il s'agit ici aussi d'une notation symbolisant un nombre indéterminé de notes, suivant des changements de hauteur incessants et irréguliers, comme pour les S.1. Toute la figure est tracée à la règle (dix-huit traits verticaux, trois horizontaux), mais les espacements entre hampes sont très irréguliers ; les hampes se chevauchent presque au centre de la figure. Les croix sont elles aussi irrégulières, peut-être quelquefois exécutées en un seul geste croix centrale et deux dernières croix). Comparé à la figure des S.1, l'espacement du barrage est plus irrégulier. La figure est moins resserrée, moins précise, elle donne une impression de hâte gestuelle et d'imprécision plus grandes.

## Déterminés 2 : séries de « points » rythmiques, sans têtes



**2A : S.1 (*very fast*)** : Figure d'une série de quintuples croches sous une même barre. Il paraît évident ici que le nombre de traits verticaux et leur resserrement extrême symbolise une densité, une vitesse et une quantité de débit extrêmes de notes. L'absence de têtes de notes pour ces figures de quintuples croches, renforce la nature symbolique de la notation au détriment d'une précision d'éventuels éléments discriminés (chaque note). On remarque les mouvements tour à tour disjoints et plus conjoints descendants-ascendants, qui signalent des passages incessants, à chaque note, à des hauteurs différentes, mais de manière non régulière, non proportionnée, erratique en quelque sorte.

Le scripteur a tracé tous les traits (trente-et-un verticaux et cinq horizontaux) de cette figure à la règle. Il aurait pu étaler confortablement la figure sur une longueur plus grande. Le resserrement est donc un choix délibéré, renforçant la figuration symbolique. Noter que les *quintuples-croches* sortent de la proportionnalité rythmique paire et signalent un point extrême de rapidité.

**A.3** : série de doubles croches, figures de notes sans têtes.

## **Nombre indéterminé de notes écrites par groupes**

Déjà remarquée, cette incertitude concerne notamment le nombre de notes lorsque celles-ci sont écrites en groupes : soit par séries de notes ayant chacune leur hampe, soit sous les mêmes barres horizontales (séries de doubles-croches, de triples-croches, de quintuples-croches).

### **TROISIÈME CALQUE : le cadre**

Ce calque est celui qui définit l'espace du cadre où sont tracés les signes. Il détermine, du même coup, les quatre marges où peuvent être également tracés d'autres signes :

-Marge gauche : clés, numéros 1 à 3 des voix d'Alto, débords d'indications de tempo.

Précisons que le cadre tracé s'inscrit dans un cadre non-tracé, formé des feuilles photocopiées sur un support plus large, qui déterminent elles aussi, à leur tour, quatre marges (haute, basse, gauche, droite) où s'inscrivent des signes importants :

-Marge haute : nombres de 1 à 8 (séquençage temporel collectif, voir ci-dessus).

-Marge gauche : indications des noms de voix abrégées (S, A, T (cerclé), B) / débord de l'indication *Largo* écrite au niveau du T.3.

### **Cadre tracé**

#### **Gauche :**

Le cadre est défini par quatre traits verticaux tracés à la règle, chacun délimitant un espace pour chaque pupitre composé de trois voix. Seul l'espace des trois voix d'Altos est numéroté (de haut en bas : 1, 2, 3). Cette indication est absente pour les trois autres pupitres.

La règle semble s'être disposée en quatre positions légèrement différentes pour les quatre pupitres, avec une légère inclinaison pour les voix d'hommes, plus marquée aux Ténors. Les traits sont de plus en plus longs, des S. aux B.

L'espacement entre les pupitres se retrouve dans la disposition des lignes vocales, particulièrement marqué entre S. et A., puis entre T. et B.

Le trop grand espacement entre pupitres de S. et A. provoque un resserrement entre A. et T., qui rend l'écriture d'A.3 malcommode.

### **Droite :**

Le cadre de droite n'est pas tracé, sauf aux lignes des T1-2 et T3 qui se terminent par deux tracés verticaux semblables à des barres de mesure, tracées sans règle.

On note cependant un débord du trait de glissando descendant aux T2, trait recouvert par une série de notes.

Les tracés des autres lignes vocales semblent aller jusqu'au bout du bord de la feuille musicale (photocopiée sur un fond plus large, d'1 mm seulement à gauche). Le mot *cut* écrit à la fin de la ligne de S2 (par un crayon secondaire, voir ci-dessous Sixième claqué) semble vouloir confirmer que l'extrémité de la ligne, du trait, et de la feuille, sont synonymes.

La surface de ce troisième calque donne une base aux calques suivants, qui jouent particulièrement avec lui.

### **QUATRIÈME et CINQUIÈME CALQUES : le long des espaces horizontaux**

Sur ces calques, s'écrit tout ce qui relève des traits horizontaux dans les douze espaces de chacune des voix.

Je distingue un quatrième calque fait de lignes tracées à la règle, rectilignes et continues, d'un cinquième calque où les lignes épousent des variantes diverses, plus courbes et en pointillés notamment, tracés à main levée. Toutes les lignes, sauf deux exceptions, comportent un mixte de ces deux types de tracés. Je les distingue pourtant, car ils ne relèvent pas selon moi de la même sensibilité dans le rapport entre tracé et son.

Les deux exceptions sont :

-S.2 : ligne rectiligne tracée d'un bout à l'autre à la règle. Le son est donc continu, ininterrompu en théorie (la notion même de respiration n'est pas prise en compte dans cette figuration du son continu).

-T.3 : ligne courbe, avec une grande courbure descendante à partir du deuxième quart environ, puis remontante, entièrement tracée à main levée. Le tracé est repris pour une dernière petite courbe avant les notes à têtes de croix (déterminés 1A, voir ci-dessus, p. 374).

Ces calques se situent au cœur d'un lien intime entre son et tracé, dont on peut définir les règles. Il s'agit des rapports entre :

-Ligne rectiligne continue et son fixe continu. Exemple : S.2



-Ligne discontinue et son discontinu. Exemple : B.1

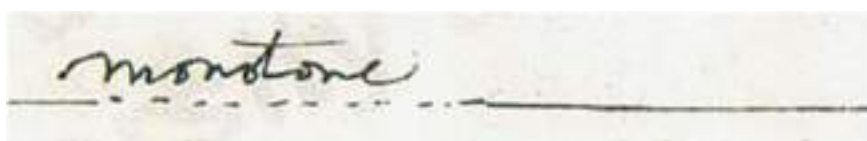


-Variations ascendantes ou descendantes de hauteurs du son figurés par trajectoires ascendantes ou descendantes des lignes. Prédominance des glissandi par rapport à des changements plus abrupts. Exemple B.3, glissando. S.2, variations en paliers. A.3 fin en « montagne ».

-Figuration de variations sur la ligne (oscillations du trait par exemple) et variations sonores correspondantes. Exemple : S.1 et S.3.

-Figuration de silences par un espace vide interrompant la ligne. Exemple : T.1-2.

Les tracés à la règle peuvent s'interrompre pour laisser la main levée tracer la suite, et reprendre plus loin.



Dans sept voix sur douze, le son général, ou d'origine, est figuré par une note « ronde » ou un petit cercle, que le trait prolonge immédiatement, ce qui semble

signifier qu'il n'y a pas de valeur d'attente préalable au son continu. Dès l'attaque, le son est rectiligne et / ou continu.

Pour A.3, le cercle figure lors de la reprise du dernier tiers de la ligne.

Le parallélisme marque le quatrième calque. S'en différencient les courbes du cinquième calque, qui vont jusqu'à faire s'entrecroiser les lignes des A2 et A3.

Le cinquième calque prédomine dans les Ténors, au point que les signes de ces voix de semblent être tracés sur un drapé, une surface ondulante.

### **Partition graphique ?**

Le lien entre tracés et sons peut être défini comme appartenant ici à un type de partition graphique : où les mouvements du graphisme, ondulations, paliers, etc. doivent être exécutés par des mouvements scrupuleusement idoines de la voix. Reste l'abîme déjà relevé entre le remplissage de l'espace et la temporalité, le tempo de ces événements. Autrement dit, la durée de cette succession des événements, dans lesquels chaque voix est très différenciée (sauf exceptions) est indéterminée.

### **SIXIÈME CALQUE : Signes rajoutés par un second crayon / ratures**

Au-dessus des portées, dans la marge haute de la page, j'ai déjà signalé que les nombres cerclés de 1 à 8 qui définissent le séquençage collectif, ont été notés par un second crayon, plus fin et pâle que le crayon principal. Ce crayon a été essayé préalablement à ces écrits, comme en témoigne un gribouillis en haut à gauche. On peut imaginer que le compositeur a noté ces numéros à la demande des interprètes (du chef ?) lors d'une répétition, pour maîtriser la temporalité de la page avec ses gestes indiquant les numéros des sections. Il semble que ce même crayon secondaire ait tracé :

-dans les portées les nombres pour A.1, T.1-2, B.1.

-Marge gauche : S A T (entouré) B. (noms des voix)

-S.2, fin de ligne : « *cut* »



## Ratures du feutre ou stylo principal

Le D cerclé est écrit à côté d'un plus petit cercle raturé

### Pages 7 à 10 : LE SOLO DU TÉNOR 3

(Voir manuscrit ci-joint.)

#### Cadre général et principes généraux de la notation de ce solo

D'un réservoir (page 6B<sup>314</sup>) émerge, page 7, un solo vocal écrit pour la voix de Ténor 3. Durant tout le déroulement de ce solo, pages 7 à 10, les onze autres voix du chœur poursuivent l'exécution des éléments du réservoir de la page 6B en dosant les variations, de vitesse notamment, qui y sont demandées. Aux pupitres des Sopranos, Altos, Ténors 1-2 et Basses, l'indication de poursuivre est ainsi libellée page 7 : « *Con't from previous page* » (« continuez à partir de la page précédente. ») Puis pages 8, 9 et 10 : « *con't* ». « *Con't* » est une abréviation usitée de « *continue* ». Le solo du Ténor 3 se déroule ainsi sur le fond sonore ininterrompu et remarquablement dense produit par onze voix et la bande magnétique qui déploient les musiques de la page 6B. D'une grande variété interne, ce solo est constitué d'une série de séquences de productions vocales que j'appellerai ci-dessous « événements ». Ceux-ci s'enchaînent et comportent de nombreux contrastes. Il y a donc dans ce solo à la fois une production vocale continue sans presque de pause, excepté un silence noté, et les discontinuités de qualités vocales variées.

#### Espace de la ligne musicale du soliste

L'espace linéaire horizontal, sans portée, sur lequel sont écrits les signes musicaux du solo, définit tout au long de ces quatre pages la ligne d'écriture propre au Ténor 3. Cette ligne, non matérialisée par un quelconque repère, mais occupant bien l'emplacement du Ténor 3 dans le plan vertical du chœur, s'avère plus large qu'une portée ordinaire compte tenu des proportions de ce manuscrit, et moins rectiligne. Les signes écrits semblent parfois flotter, sans pesanteur, sans « sol » sur lesquels se poser dans l'espace blanc de la page. Les traits tirés à

---

<sup>314</sup> Voir son étude que j'ai reportée dans Appendices p. 790-796 pour alléger un peu ce chapitre.

la règle de certains des événements contribuent cependant à créer une forme irrégulière de linéarité.

### **PREMIER CALQUE**

Aucun déterminant de hauteur (clé, portée) ni de tempo ou de pulsation n'est écrit, non plus que de nuances. Aucun phonème ni signifiant n'est associé au chant. En revanche, des indications verbales de qualités sonores, directement ou indirectement vocales, se présentent ponctuellement comme on le verra dans le relevé ci-dessous. D'autre part, la nécessité de faire ressortir cette voix soliste sur le dense fond du chœur et de la bande, implique, en plus d'un éventuel placement spatial-scénique du Ténor 3 détaché du chœur, une gamme de nuances vocales situées autour de fortes intensités.

### **Durées**

La durée générale du solo ne peut être que déduite par approximations. En revanche, les durées précises exprimées en secondes de trois des événements sont signalées (voir ci-dessous 9b. 10a. et 10b.) On peut déduire de ces durées indiquées, tout comme du déroulement d'une lecture musicale « ordinaire », une proportion entre d'une part la longueur, sur la page, d'un événement écrit et, d'autre part, sa durée d'exécution. On peut supposer qu'une durée moyenne, librement extensible ou réductible de 10-12 secondes pour chaque événement, est une unité de temps sensée. Je relève ci-dessous dix-neuf événements. Le solo entier peut donc durer de 3 minutes 10 à 3 minutes 50 ou 4 minutes.

### **Relevé descriptif des événements**

#### **Page 7**

Les pupitres de Ténors (et eux seuls) sont numérotés 1-2-3. Les T.1-2 ont l'indication similaire aux autres pupitres : « *Con't from previous page* » (« continuez à partir de la page précédente. »)

En revanche, la ligne de T.3 est remplie des signes du solo que je vais étudier.

### **Quatre sections :**

7a. six « noires »

7b. « blanche » suivie d'un trait de prolongation, tracé à la main

7c. série de « triples croches » (trente-cinq écrites) indication écrite au-dessus : « *interminable* ». Les barres horizontales des triples croches sont tracées à la règle

7d. deux « rondes », flèche en-dessous, et partant de la « ronde » un trait rectiligne (trait 1), puis un trait 2 descendant (évoquant un glissando descendant), enfin glissando ascendant après la deuxième « ronde » (trait 3) ; tous ces traits sont tirés à la règle.

### **Page 8**

Cinq sections. Tous les traits rectilignes mentionnés ci-dessous sont tirés à la règle :

8a. trait rectiligne

8b. trait ondoyant

8c. trois traits rectilignes : trait 1, trait 2 descendant menant à un trait 3

8d. flèche ascendante désignant le départ d'une série de croix, « *shouts* », de plus en plus denses et superposées

8e. « ronde » suivie d'un trait rectiligne.

### **Page 9**

Cinq sections :

9a. Flèche de départ et série de dix traits courbes descendants, tracés sans règle

9b. Flèche de départ désignant un groupe de triples croches très serrées (hampes seules), indication « *small change pitches* », durée indiquée 12''

9c. indication : (*silence*)

9d. indication : « *small high fast changing pitches* »

9e. trait « *slow gliss.* »

## Page 10

Cinq sections :

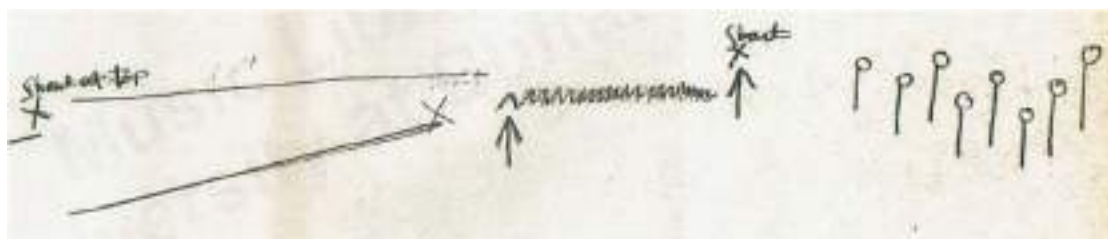
10a. 10'' grand glissando ascendant se termine par une croix, indication : « *shout at top* »

10b. 10'' idem, « *shout* »

10c. flèche de départ d'un trait ondulé, ondulations serrées et denses (traits repassés)

10d. « *shout* » (une croix)

10e. série de huit « blanches » situées dans l'espace à des hauteurs diverses respectivement.



## II, 3, G. - TENTATIVE DE SYNTHÈSE 1 : REPRÉSENTATIONS, FIGURATIONS ET DESCRIPTIONS DES SONS DANS *THRUWAY*

Les descriptifs ci-dessus de plusieurs passages importants de *Thruway*, et singulièrement celui abordé ci-dessus (pages 7 à 10), permettent maintenant de tenter une synthèse portant sur la notation du sonore dans cette œuvre. Je propose donc une classification des représentations ou des figurations graphiques des sons, échelonnées en plusieurs types distincts. Pour chaque type on précisera : le signe tracé ; sa signification générale en termes d'émission et / ou de conduite vocale-sonore ; éventuellement, sa signification spécifique, dynamique et / ou évolutive, dans un contexte donné. J'esquisserai enfin une analyse de ces formes de notation. Ma numérotation d'exemples se réfère à l'analyse du Solo de Ténor 3 (pages 7 à 10) ci-dessus.

## Sons continus

**-Traits droits continus** = sons tenus, droits (8a, 8c, 8e).

**-Traits obliques continus ascendants ou descendants** = glissandi (ascendants ou descendants) (10a, 10b)

Ces graphies apparentées, traits le plus souvent tirés à la règle, traduisent la concrétude d'un son se poursuivant sans aucune interruption. La question de l'absence, dans la graphie, de césure(s) de respirations (absence déjà relevée plusieurs fois dans la notation de *Thruway*) se pose d'emblée. Cette graphie indique-t-elle « par défaut » que ces sons doivent s'exécuter d'un seul souffle, limitant par là leurs durées à la longueur d'un souffle ?

On remarquera aussi que les traits tirés à la règle évoquent, dans le geste même du scripteur comme dans son effet graphique, une continuité relevant du dessin géométrique abstrait, donc situé hors de tout lien avec le corps vivant. Le trait réglé est une réduction conventionnelle du son vivant. Le galbe naturel et inévitable du son, sa « vie », restent complètement en dehors de ce tracé. Est-ce l'indice d'une conception sonore tirant les sons vocaux vers le statisme des sons produits par des mécaniques (orgues) ou des sons électroacoustiques ? Ou est-ce une convention de notation qui évacue phrasés, respirations, nuances, mais les suppose implicitement ?

**-Traits ondulés** = oscillations ascendantes et descendantes plus ou moins rapprochées (8b). Ces types de traits, en petites vagues ondulées mais suivant un axe rectiligne, évoquent la notation conventionnelle des trilles prolongés, instrumentaux ou vocaux. Dans ce contexte cela semble signifier des trilles lents (oscillations continues, glissées, à partir d'une hauteur de référence sur les intervalles conjoints), ou encore des vibratos exagérés. En fonction des espacements des oscillations, plus ou moins serrés, la notation suggère également des amplitudes de rapidité.

## Sons discontinus, ponctuels

**-Croix** = cris (10a, 10b 10d).

Cette codification est systématisée dans la notation de ce solo.

On doit cependant souligner qu'il existe un écart très significatif entre d'un côté le signe isolé, qui détermine la ponctualité stricte d'un événement : un seul cri. Et d'un autre côté la notation d'une série de cris, qui comporte un remarquable décalage entre notation et possibilité sonore. En effet, la superposition des croix et leur densité de plus en plus grande ne sauraient se traduire par une série équivalente de productions vocales monodiques. Il y a donc ici un excès proprement pictural-visuel de la notation graphique par rapport aux possibles concrets de la voix. Le discontinu, à suivre les signes écrits, se fond littéralement dans un continu poly-sonore.

C'est un fait que je crois majeur pour comprendre certains aspects de la notation spécifique de *Thruway*. Il faudra le garder à l'esprit en tirant les enseignements généraux de la conception graphique d'Eastman dans *Thruway* vis-à-vis du son.

**- Traits séparés, discontinus (9a.)**

Série de sons glissés, ou petits glissandi successifs, approximativement identiques, suggérant des fréquences proches.

**- Figures rythmiques (7a-b-c, d, 8e, 9b, 10c)**

Les figures rythmiques, toutes issues du système de divisions proportionnelles du solfège conventionnel (rondes, blanches, noires, etc.), sont, par excellence, des signes ponctuels, des « *points* ». Notons que ces points sont aussi des figures articulées de têtes et de hampes, et que le scripteur dissocie ou associe ces deux éléments. (Je reviens plus loin sur le paramètre fondamental de la hauteur des notes, dans ce contexte sans portée ni repère de graduation des fréquences.)

**-Têtes seules**

« rondes », prolongées par un trait continu (7d, 8e).

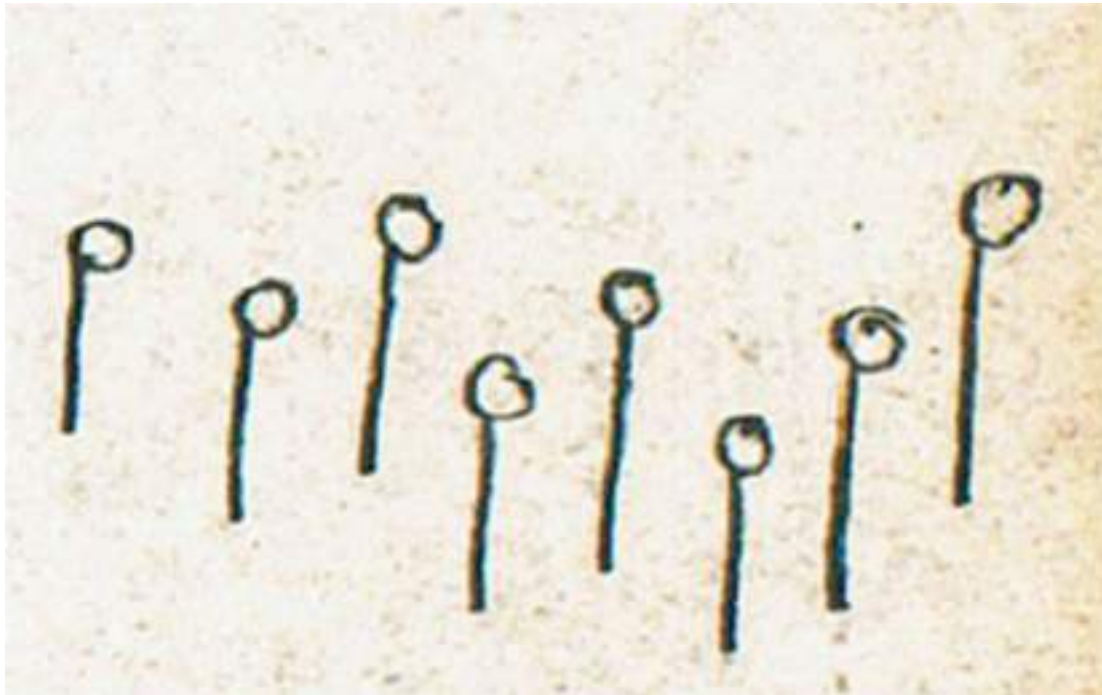
**-Hampes + têtes**

« Noires », « blanches ». La série de triples-croches surmontée de l'indication « *interminable* », crée une autre catégorie, intermédiaire entre la ponctualité des figures rythmiques et la dissolution de ces points dans une série continue, si rapide ou tellement accélérée, qu'elle échappe à toute possibilité de décompte.

**-Hampes seules : séries de figures (9b.)**

La suppression des têtes des notes est un acte symbolique qui explicite encore cette dissolution du « point ». Cette forme de figuration cherche à abstraire la vitesse en tant qu'événement, des objets sonores (nécessairement discrets dans ce contexte vocal) pris dans cette vitesse.

### **Figuration des hauteurs**



En l'absence de portée et de repère gradué, donc dans un contexte de hauteurs toutes relatives à la fois dans l'absolu (diapason ou fréquence de référence) et les unes par rapport aux autres (intervalles), la codification haut-bas = grave-aigu est littéralement rendue à sa plus simple expression. Cela vaut aussi bien pour les sons continus (glissandi etc.) que pour les séries de sons ponctuels. Un seul exemple : la série des huit « blanches » qui termine le solo (8e). On suit la courbe du mouvement graphique pour interpréter le mouvement intervallique de cette série. L'apesanteur dans laquelle « flottent » ces signes sur la surface « vide » du papier, ne laisse pas de créer un certain trouble, comme si chacune des hauteurs comportait par elle-même une fluctuation possible, une sorte de fragilité. Les blanches ainsi suspendues font penser à de petits ballons au bout d'un fil, image que le scripteur semble suggérer en traçant à la main des hampes plus longues que celles auxquelles habitue la lecture de partitions normées.

## Signes non sonores

### - Flèches de départ d'un événement (8b, 9a-b, 10c)

Plusieurs débuts d'évènements sont signalés par une flèche (le plus souvent ascendante), mais cela n'est pas systématique. On doit s'interroger sur le sens de ce signe. Il semble relever pour partie d'un pragmatisme de mise en relief purement visuelle, avec valeur de désignation d'un événement à son démarrage, possible équivalent du signe de « départ » donné par le chef à un chanteur. Il est aussi, de ce fait, porteur d'une dynamique gestuelle, corporelle, d'un élan du *hic et nunc* accompagnant la naissance d'un événement vocal. Il n'est donc pas neutre en termes d'intensité musicale : la rectitude de la flèche et son entour symbolique (désignation d'un point-cible, etc.) vont au-delà d'un simple appel visuel déconnecté de la musique. Comme le signe d'un chef, il est porteur d'une dynamique, supposant un élan de levée au-delà de sa pure fonctionnalité.

-**Traits de durée** (9b, 10a-b) Par trois fois, une durée indiquée en secondes est signifiée par un trait surplombant les éléments musicaux.

### Indications verbales

Je ne les récapitule pas ici, mais je veux souligner leur simplicité laconique d'une part, et leur redondance quand il y a codification (« *shouts* » 8d, 10 a-b-d). Enfin, leur technicité quand il y a lieu mais uniquement sur le plan des hauteurs (« *small high pitches* » par ex. 9d).

## II, 3.H. TENTATIVE DE SYNTHÈSE 2 : VOIX ET SIGNES

Je voudrais envisager, en manière de conclusion, la notation de *Thruway* de manière encore plus globale et synthétique, dans ses relations avec la voix, en prenant surtout appui sur la notation du solo de Ténor (pages 7 à 10) étudié ci-dessus. Je ne parlerai pas ici de tel ou tel signe en particulier, mais bien d'un système de notation.

### Son ou voix ?

J'ai déjà relevé plusieurs fois le paradoxe qui semble résider dans l'emploi d'une notation abs-traite vis-à-vis de l'incarnation vocale de ces signes. On sait que



l'émission vocale n'est pas semblable à celle d'un instrument, pas même d'un instrument à vent, dont elle se rapproche pourtant du fait qu'elle est indissociable du souffle. Devant cette notation, on peut formuler trois hypothèses :

-C'est un choix radical qui renvoie à la volonté de faire produire au chanteur des sons « statiques », les moins phrasés possibles, c'est-à-dire les plus indépendants des réalités pneumatiques et vibratoires de l'émission vocale. Le débit d'air devrait alors être contrôlé par l'interprète afin que les sons vocaux soient les plus droits possibles, sans vibratos ni irrégularités dues au souffle (attaques, terminaisons). Cette hypothèse rejoint un choix affirmé d'esthétique vocale<sup>315</sup>.

-Cette notation est dissociée de l'incarnation sonore, ne s'en préoccupe nullement, sans pour autant exprimer un souhait positif d'émission vocale maîtrisée telle que je viens de la décrire. Il s'agirait alors d'un code neutre, d'un guide technique que chaque interprète est libre d'incarner en fonction de sa singularité propre.

-Cette notation est elle-même incomplète, ouverte bien au-delà du neutre, autrement dit, elle exigerait de l'interprète qu'il crée son propre chemin à partir du minimum d'indications notées. L'absence de tout phonème ou signifiant pourrait plaider en ce sens, puisque la nécessité absolue de l'émission vocale suppose au minimum un phonème de type voyelle.

La question du lien ou de la déliaison voix-notation est donc une problématique importante que je dois laisser ici en suspens, mais qui ne peut que rebondir dans la synthèse réflexive sur *Thruway* et la notation d'Eastman en général.

### **Énergies vocales et énergie de notation**

Malgré ce que je viens de décrire comme pouvant relever d'une sorte de dissociation entre notation et voix, les événements rencontrés dans ce solo de Ténor, mais aussi dans les autres parties vocales étudiées, peuvent se décrire en termes de *gestes*. C'est ce terme peut-être qui fait le mieux sentir le rapport entre

---

<sup>315</sup> Une comparaison entre la notation dévolue à la bande magnétique et aux voix serait intéressante à développer, pour démêler l'analogie ou les différences possibles entre ces deux types de productions sonores. Y a-t-il « machinisation » des voix, ou doublure de celles-ci par la bande magnétique ? Quelle influence réciproque ces dimensions, peut-être antinomiques, exercent-elles l'une sur l'autre ?

scription et émissions vocales. Le lien entre le geste de la scription et celui de la voix est alors intéressant. Dans les deux cas (tracé et vocal) il s'agit d'un « tout », et non d'une addition de signes successifs.

Par exemple, le trait à la règle et le son tenu ne se vivent pas comme addition de points ou d'instant, mais comme un élan unique, unitaire et soutenu. Le soutien est projeté au sens propre dans le début du geste. Celui-ci est prémédité, calculé, tel une enjambée. Un geste possède sa puissance adéquate et trace sa course.

Dans les cas d'une succession de figures de notes, la question de l'énergie rebondit à chaque note : faut-il les interpréter comme une série, une grande phrase, ou comme autant de gestes puisant à chaque fois une nouvelle énergie ?

Cette question est centrale pour définir une esthétique. Ainsi le geste recommencé, obstiné, fait penser à celui des travaux répétitifs, physiques, souvent accompagnés de chants, ceux des tâches de la vie rurale par exemple. Alors que la phrase est du côté du discours, de l'articulation globale, et nécessite ou sous-entend le « texte », le « dire ». Dans ce solo sans texte, le chanteur serait invité à se situer sur le plan du geste.

Cela ne veut nullement dire que le geste soit neutre, qu'il n'exprime rien. C'est même l'inverse : l'expression physique d'affects détachée de tout texte rejoint un langage du corps, purement pathétique. Cela ouvre à la voix le champ de ses fonctions exclamatives, plaintives, etc. qui ne se justifient que de leur propre immanence. *Thruway* appartiendrait alors à un univers mixte entre ceux que György Ligeti explore vers la même époque, d'un côté dans *Lux aeterna* (1966), de l'autre dans *Aventures et Nouvelles Aventures* (1962-1965). Entre pur statisme dans l'un et purs gestes dans les autres, et dans le passage à la limite des textes en non-textes. Il est vrai qu'une telle esthétique court le risque de l'absurde, du non-sens, clownesque dans le meilleur des cas (*Stripsody* de Cathy Berberian (1966), *Sequenza III* de Luciano Berio (1966)) et dans le pire, du ridicule régressif, inquiétant<sup>316</sup>.

---

<sup>316</sup> Je développe longuement le rapport d'Eastman avec une telle esthétique du *nonsense* (voir p. 649 et suivantes) et les rapprochements avec certaines œuvres vocales (et leurs notations) de Cathy Berberian, Luciano Berio, György Ligeti, à propos de *MacLe*. Voir ci-dessous, Partie IV, notamment p. 662 et suivantes.

D'autres œuvres d'Eastman, notamment *Macle* (1971-1972), explorent ouvertement ces dimensions de *nonsense* et de sons régressifs (scatologie, parodies). Alors que *Thruway* relève d'un univers rituel, à portée métaphysique, dont l'humour ne paraît pas être le registre, sinon dans une certaine ironie inquiétante, d'expressionnisme, qui reste à mieux cerner.

### **Conclusion générale de ce chapitre**

On le voit, le rapport entre les sons et les représentations dans la notation musicale d'Eastman, est complexe et singulier. On ne peut le réduire à un système graphique qui remplacerait le solfège, mais il s'inscrit pourtant dans plusieurs strates empruntées à chacun de ces systèmes, celui du solfège traditionnel comme celui d'une figuration des sons sur les axes d'abscisse-ordonnée. Il s'agit de bien davantage, pourtant. Les écarts sans cesse présents ne permettent pas une synthèse englobant tous les paramètres. Et surtout, la dialectique étonnante des lacunes et des informations « en creux », la diversité aussi des graphies, forme un univers où la singularité se rappelle sans cesse, ne serait-ce que sous forme de questions, comme élaborant un déploiement musical au fur et à mesure, presque à chaque instant. La confrontation avec d'autres manuscrits va enrichir encore cette diversité d'abord, avec l'œuvre-fragment que je vais étudier maintenant, *Tripod*.

**TRIPOD**

B-flat

# TRIPOD

Julius Eastman

①

②

③ Wait until other players have finished then wait 5 seconds more.

④

5x segue

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

10x

18  
Ea78  
t

-1-

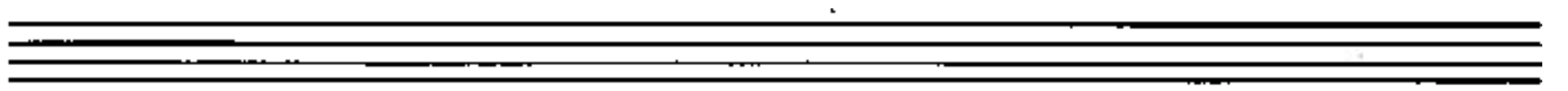
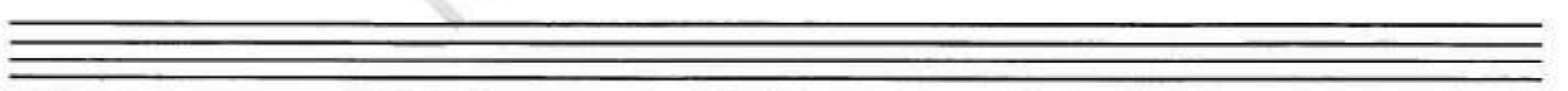
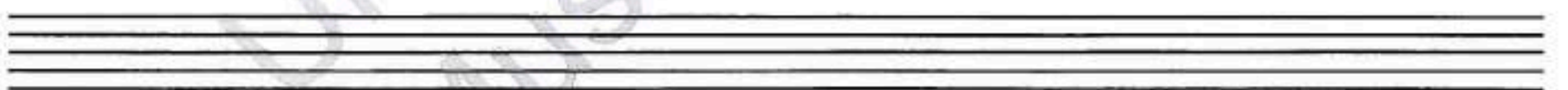
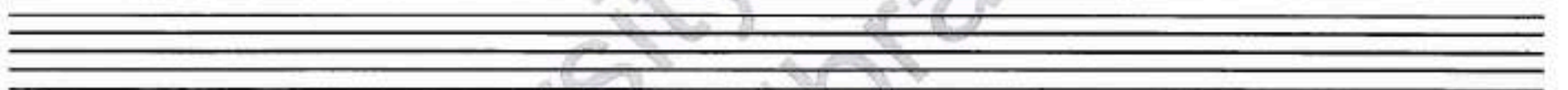
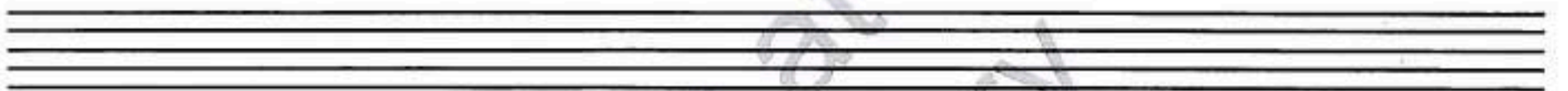
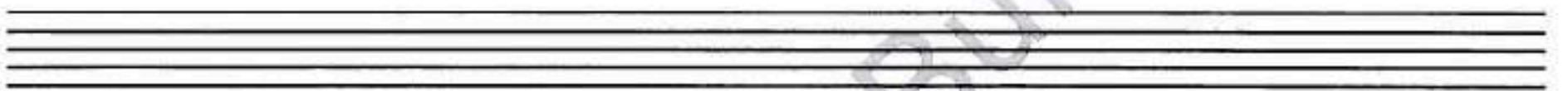
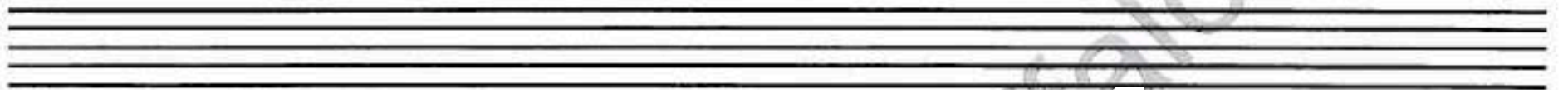
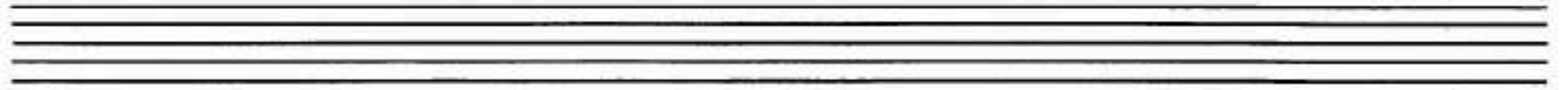
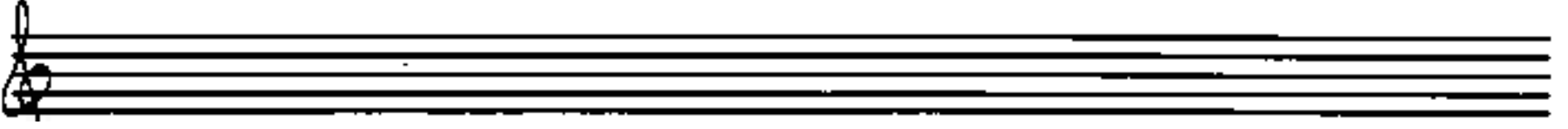
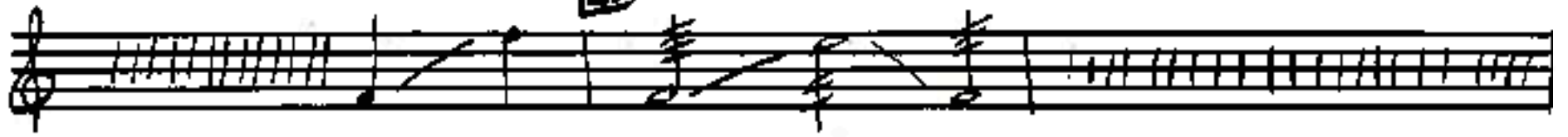
⑤ ⑥

B-live

\* may change octave but always keep same octave

B-line

20



B-tape playback

# TRIPOD

Julius Eastman

The musical score consists of 12 staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is annotated with several boxed numbers: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). There are also handwritten symbols such as diamonds and checkmarks. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with some staves containing multiple notes beamed together. The overall style is characteristic of contemporary experimental music.

*Handwritten musical symbol*



B-tape playback

Handwritten musical notation on a staff. The notation includes various notes, accidentals (sharps, flats, naturals), and markings. A circled '10' is present above the staff. A circled '1/2' is present below the staff. The notation is written in a cursive style.

A series of empty musical staves, consisting of ten sets of five-line staves, arranged vertically.

## PARTIE II

### Chapitre 4

#### *TRIPOD*

#### DES NEUMES EASTAMNIENS ?

#### **INTRODUCTION : LES SURPRISES ET LES ENJEUX D'UN FRAGMENT**

#### **D'ŒUVRE**

J'avoue avoir hésité à étudier en détail la partition de *Tripod*. Les cinq pages correspondant à ce titre n'étaient qu'un fragment, peut-être inachevé, d'une œuvre à peine mentionnée dans deux sources écrites. Pourtant ce manuscrit m'intriguait. D'abord par l'aspect inhabituellement strict, discipliné de sa notation. Je n'avais jamais vu sur un manuscrit d'Eastman une telle écriture musicale, impeccablement régulière<sup>317</sup>. Ensuite, sa nature de pièce mixte pour instrument jouant en direct et bande, qui confirme après *The Moon's Silent Modulation* et *Thruway* (1970) l'intérêt précoce du compositeur pour les dispositifs expérimentaux. Enfin, sans que j'en sois conscient d'abord, certains signes a priori étranges qui figurent *entre certaines notes* m'alertaient. Que signifiaient-ils ? Pourquoi surgissaient-ils ici, apparemment uniques en leur genre dans la notation musicale d'Eastman dont je pensais avoir repéré l'habitus ? Ces singularités, couplées au systématisme de l'agencement des figures rythmiques et au fait évident qu'il ne s'agit ni d'une esquisse ni d'un brouillon, m'ont finalement convaincu d'aller le plus loin possible dans l'étude de *Tripod*. Les obscurités fondamentales — de quelle musique s'agit-il, comment était-elle conçue et devait-elle sonner ? — sont devenues des énigmes attrayantes.

Concernant leur enjeu pour l'étude de la notation musicale, je suis convaincu que ces pages ont leur importance. On y rencontre en effet une intrigante « famille de signes » qui me paraît renvoyer à une conception originale du rapport entre son

---

<sup>317</sup> Pour cause : je pense qu'il s'agit d'une partie de matériel réalisée par un copiste, voir ci-dessous, p. 402.

et notation, peut-être inspirée d'une tradition très ancienne. En bref, j'essaie d'étayer ci-dessous l'hypothèse que *Tripod* témoigne d'un lien entre les recherches d'Eastman et sa connaissance de certains aspects théoriques et notationnels de la musique médiévale. On décèle d'ailleurs d'autres indices de cette possible connaissance dans d'autres œuvres<sup>318</sup>. Sur le plan plus général de l'évolution stylistique, le rapprochement de *Tripod* avec le triptyque *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* me semble prometteur, notamment sur le plan de l'organisation de la temporalité et de la synchronisation relative entre interprètes, en lien avec la notation. Ce fragment de *Tripod* pourrait témoigner d'un essai intéressant, voire décisif, d'établir des conceptions qui ont mûri ensuite.

#### II-4.A. CONTEXTES POSSIBLES DE *TRIPOD*

##### Dénomination et date possible de composition

Dans l'ouvrage de Mary Jane Leach et Renée Levine Packer<sup>319</sup> il est fait une seule mention de la pièce *Tripod*, page 201, dans le Catalogue des œuvres d'Eastman :

« *Tripod* (1960s) : instrumentation non spécifiée. Partition dans les archives de UB Music Library » (c'est moi qui traduis).

---

<sup>318</sup> Pour l'état possible des connaissances d'Eastman en ce domaine, voir ci-dessus Partie I, Chapitre 1, p. 69, années 1959 à 1963, cursus d'apprentissage au Curtis Institute de Philadelphie, notamment le contenu des matières dénommées « *Elements of Music I* » et « *Elements of Music II* ». Mon hypothèse est qu'Eastman, comme beaucoup de musiciens suivant un cursus d'excellence dans les années 1960, a bénéficié de cours d'histoire du langage musical remontant à l'époque médiévale (plain-chant, École de Paris, Ars Nova) et à la Renaissance ; que son professeur de composition, également théoricien du langage musical, André Constant Vauclain, a pu attirer son attention sur des sources spéculatives anciennes que la musique contemporaine pouvait reprendre. Eastman, en tous cas, me semble être préoccupé constamment de ce que Stravinsky (dans *Poétique musicale*, conférences datant de 1939, réédition : Flammarion, coll. Harmoniques, Paris, 2011) appelle « les hautes mathématiques musicales », dont l'époque médiévale est une référence incontournable. Il s'agit là, certes, de généralités. Cependant l'étude de *Crazy Nigger*, *Our Father* ou *Tripod* dans cette thèse me semble préciser ces enjeux en regard de certains choix de notation musicale d'Eastman.

<sup>319</sup> Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015. Dans la suite de mon texte, je simplifie l'appellation de l'ouvrage en : Packer-Leach (dir.), op. cit.

Wikipedia<sup>320</sup> avance en regard du titre la date de 1972, avec la dénomination suivante : « « *Tripod* » (1972) *instrumentation unknown, score fragment for one treble voice and one tape part exists.* » (*Tripod* (1972) instrumentation inconnue, il existe un fragment de partition pour une voix aiguë et une partie enregistrée). « Voix » s'entend ici au sens général de partie musicale. À suivre cette source, *Tripod* aurait été composé pendant la troisième ou quatrième saison (1971-72 ou 1972-73) durant laquelle Eastman travaillait au Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo comme Creative Associate, à la fois interprète et compositeur. Il est en même temps membre du S.E.M. Ensemble, groupe de musique de chambre pour lequel il aurait pu composer cette pièce, possiblement créée en 1972 ou 1973. Ceci expliquerait que la pièce ne figure pas dans les archives des programmes de concerts du Center of the Creative and Performing Arts, mais qu'une partition soit conservée à University at Buffalo<sup>321</sup>.

L'hypothèse d'une composition de *Tripod* en 1972 (Wikipedia) me semble en tous cas plus plausible que « les années 1960 » (Leach), vu le dispositif mixte pour bande et instruments jouant en direct. Celui-ci ne peut exister selon moi qu'après l'entrée d'Eastman au Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo, donc après 1969. Eastman a créé une première œuvre mixte en 1970, *Thruway* pour chœur, cinq instruments, jazz combo et bande.<sup>322</sup>

#### **Dénomination du manuscrit conservé à la Music Library, University at Buffalo :**

Julius Eastman : *Tripod*

5 leaves

Source : UB Music Library Tr Rm M02 Ea78 t

NB : la cote « Tr Rm » désigne la « *Treasure Room* » (la Salle aux Trésors !) de la Music Library, où sont conservés des manuscrits et des documents uniques ou rares. Ce manuscrit photocopié m'a été communiqué par John Bewley (UB, Music Library) en septembre 2018.

---

<sup>320</sup> [https://en.wikipedia.org/wiki/Julius\\_Eastman](https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Eastman), paragraphe « *Known Works* » (« Œuvres connues »). Consulté en août 2020.

<sup>321</sup> Pour le contexte de ces deux saisons très actives, voir Partie I, Chapitre 1, Saisons 1971-1972 et 1972-1973, p. 134.

<sup>322</sup> Voir ci-dessus Partie II, Chapitre 3, p. 324, consacré à *Thruway*.

### Dénomination en ligne, éditions Wise Music (ex-Schirmer) :

Wise Music propose cette partition pour instrumentation non spécifiée (*unspecified instrumentation*) à la lecture et à la location depuis 2018, voir par exemple sur ce site :

<https://www.wisemusicclassical.com/work/57971/Tripod--Julius-Eastman/>

### Le titre : un lien avec le « Eastman Tripod » ?

« *Tripod* » signifie en français « trépied ». Le mot désigne couramment, dans un contexte technique, la structure tripartite destinée à supporter micros, caméras, écrans et pupitres. Mais il peut avoir des occurrences culturelles : le trépied antique de la Pythie de Delphes.

Est-ce un hasard, ou l'explication de ce titre qui contiendrait un clin d'œil ? La firme Eastman Kodak Company, dont l'usine principale est à Rochester (État de New York) a commercialisé dès la fin du 19<sup>ème</sup> siècle le fameux « Eastman Tripod » en bois, au design élégant. Son nom complet, « Eastman Kodak Wooden Tripod », est souvent abrégé en « Eastman Tripod<sup>323</sup> ». Julius fait-il dans son titre allusion à son plus célèbre homonyme, George Eastman<sup>324</sup>, à travers un objet technique raffiné ?

---

<sup>323</sup> Voir l'objet Eastman Tripod en ligne : [https://www.etsy.com/market/eastman\\_tripod](https://www.etsy.com/market/eastman_tripod)  
Il est aujourd'hui un accessoire vintage recherché :  
[https://www.google.com/search?client=firefox-b-ab&q=eastman+kodak+wooden+tripod&tbm=isch&chips=q:eastman+kodak+wooden+tripod,online\\_chips:rochester+ny&sa=X&ved=2ahUKEwjPmtC3mZfpAhUoyYUKHcBhCOMQgIoDKAB6BAGKEAU&biw=1280&bih=672](https://www.google.com/search?client=firefox-b-ab&q=eastman+kodak+wooden+tripod&tbm=isch&chips=q:eastman+kodak+wooden+tripod,online_chips:rochester+ny&sa=X&ved=2ahUKEwjPmtC3mZfpAhUoyYUKHcBhCOMQgIoDKAB6BAGKEAU&biw=1280&bih=672). Sites consultés en août 2020.

<sup>324</sup> George Eastman (1854-1932), fondateur de la société Kodak, est l'un des principaux inventeurs de la pellicule photographique et du cinéma à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Comme mécène, il donna son nom à la Eastman School of Music de Rochester (NY) fondée en 1921. Julius a évidemment connu cette homonymie qui, aujourd'hui encore, peut être source de confusions aux USA (« Julius Eastman, le musicien de Rochester ? »)

## II-4.B. APERÇU GÉNÉRAL DE LA PARTITION

### Disposition des cinq pages

Le manuscrit se compose de cinq feuilles de papier musique à 12 portées (Passantino Student Pad N°1. Medium 12 Staves<sup>325</sup>), photocopiées. Ces cinq pages se divisent en deux parties distinctes aux sous-titres suivants :

#### **B – Live**

3 pages

20 sections, numérotées par des chiffres encadrés

#### **B- tape playback**

2 pages

12 sections, numérotées par des chiffres encadrés + une mesure de reprise sans précision du nombre de reprises

#### **Abréviations utilisées dans la suite de ce chapitre :**

B – Live : BL

B – tape playback : Btp

page : p.

L = numérotation des lignes des portées de haut en bas

Sections numérotées par des chiffres-repères encadrés sur la partition : S1, S2, etc. (S1 à S20 pour BL, S1 à S12 pour Btp)

BL / p. 1 / S5 / L6 signifie : B – Live, page 1, section n° 5, 6ème ligne de portées en partant du haut

Btp / p. 2 / S11 / L3 signifie : B – tape playback, page 2, section n° 11, 3ème ligne de portées en partant du haut.

---

<sup>325</sup> Passantino Manuscript Papers est une importante firme américaine de papier à musique imprimé, avec un large choix en nombre de portées et dispositions diverses. « Student pad » signifie qu'il s'agit d'un bloc de feuilles. En 2020, cette société fait partie du Wise Music Group. [https://en.wikipedia.org/wiki/Wise\\_Music\\_Group](https://en.wikipedia.org/wiki/Wise_Music_Group)

## Dispositif et effectif instrumental : hypothèses déductives

### Trois

Le titre renvoie à une tripartition. Laquelle ? S'agit-il de trois sources sonores, par exemple trois interprètes répartis dans l'espace ? Ou de trois parties successives de l'œuvre ? Voici ce que nous pouvons déduire de la partition dont nous disposons. L'œuvre comporte :

- plusieurs interprètes
- une « strate » de musique jouée en live (en direct)
- une autre « strate » de musique enregistrée, diffusée en playback
- les deux strates musicales sont en relation l'une avec l'autre, probablement de superposition, de mixage et / ou de synchronie relative<sup>326</sup>. La synchronisation relative est obtenue ici non au moyen de mesures ou de rythmes synchrones, mais d'une manière qui reste techniquement à élucider.

### Un fragment pour « B » ?

Les 5 feuilles manuscrites dont nous disposons portent l'indication « B – live » (3 feuilles) et « B – tape playback » (2 feuilles). Ces partitions sont donc destinées à « B ». « B » désigne probablement l'instrument « B » qui joue ces parties, ou deux instruments différents qui jouent les parties « B » : un instrument en direct (BL), un autre enregistré (Btp).

Une indication écrite (BL / p.1 / S3/ L4) fait en tous cas référence à d'« autres instrumentistes » (« *other players* »). « B » suppose également un « A » et d'autres instruments au nombre indéterminé (C, D...) Nous avons donc affaire à un matériel séparé d'une des parties de l'œuvre *Tripod*.

### Un fragment complet ou incomplet ?

Mais ce fragment est-il complet ? Relevons quelques indices à la fin de BL et Btp :

---

<sup>326</sup> J'appelle synchronie relative un système où différentes parties musicales se synchronisent approximativement, à la différence d'un système où les parties se synchronisent exactement, qu'on pourrait nommer synchronie absolue. Les mesures rythmiques unifiées par une unité de durée commune (par exemple, quatre noires par mesure) sont le système le plus courant de synchronie absolue.

### **BL /p. 3**

Il existe une ambiguïté à la fin de la partition de BL. Sur la dernière page (p. 3) une seule portée est écrite (p. 3 L1), mais une Clé de Sol est tracée au début d'une deuxième portée vide (p. 3 L2). Soit il s'agit d'une erreur, soit l'écriture aurait dû se poursuivre et est interrompue. En ce dernier cas BL serait incomplet. D'autre part, il n'existe pas de double-barre à la fin de la première portée (p. 3 / L1).

### **Btp / p. 2**

Dans la deuxième et dernière page de Btp (p. 2 / L5), seules quatre portées sont remplies (p. 2 L1 à 4), la cinquième ne comportant qu'une seule mesure, avec une barre de reprise sans autre précision. Est-ce bien la fin de cette partie ou l'écriture s'arrête-t-elle arbitrairement ?

### **Différences entre BL et Btp**

Si l'on suit la numérotation des séquences, on remarque que Btp ne comporte que 12 séquences, contre 20 à BL. BL et Btp n'ont donc pas un nombre de sections identiques, et l'on ne peut avoir la certitude que la fin de ces deux « morceaux » telle que je l'ai décrite est bien celle d'une version complète.

En l'absence d'informations sur l'éventuelle création publique de *Tripod* (programme de concert, témoignage ou critique), on ne peut savoir si l'écriture de la pièce a été achevée ; ou si nous ne disposons ici que du fragment restant, *achevé ou inachevé*, d'une œuvre complète.

### **Attributions instrumentales**

Pour déterminer l'instrument auquel ces deux morceaux sont destinés, examinons-en les paramètres essentiels : la tessiture ou ambitus, et les modes d'émissions sonores précisés par la notation. D'autres indices secondaires peuvent venir en appui, notamment d'éventuels signes de phrasés ou de respirations.

### **BL**

La tessiture de B- Live, écrit en Clé de Sol, s'étend, du grave à l'aigu, du La 2 au Mi bémol 4. Cette tessiture, dont je fais l'hypothèse qu'elle est écrite en sons réels, est compatible avec les ambitus de plusieurs instruments aigus : violon, flûte



traversière, hautbois. En sons d'un effet à l'octave inférieure (sonnant 8va bassa par rapport aux sons écrits), elle est compatible avec la guitare. Ainsi qu'avec : Clarinettes en Do, en Si bémol ou en La. Saxophones soprano, alto ou ténor (tous transpositeurs). Percussions à claviers (Xylophone, marimba) .La Clé de Sol évoque un instrument en « Do » (violon, flûte), mais pourrait aussi bien s'appliquer à un instrument transpositeur.

En l'absence d'indices probants, je considère que la partition est écrite en sons réels.

### **Btp : une écriture pour violon ?**

La tessiture est quasi identique à celle de BL : du La 2 au Mi 4 (naturel cette fois).

Mais un certain nombre de signes supplémentaires concernant les hauteurs et les modes d'émissions sonores enrichit la compréhension. Voici un relevé de ces signes :

- Hauteurs superposées (doubles sons) : dans S8, S9 et S10, figurent des doubles sons, écrits comme des doubles-cordes au violon. Ces superpositions permettent d'exclure un instrument monodique à vent (flûte, clarinette, saxophone).

- Trémolos (S3, puis S4, S5, etc.) : une triple barre disposée obliquement sur les hampes de plusieurs notes, semble renvoyer à la notation d'un trémolo d'archet. Certes, ce signe peut également traduire un *flutterzunge* (trémolo dental) pour un instrument à vent, ou une alternance très rapide des baguettes sur un instrument de percussion à claviers (marimba, etc.). Mais étant donné les doubles sons écrits ici, on peut les attribuer avec une quasi certitude à un instrument à archet. Quant aux trémolos de percussions pour deux sons, ils sont rarement écrits ainsi (habituellement les deux sons sont espacés et les barres obliques figurent entre ces deux sons). Un instrument à cordes pincées (guitare) ne peut être totalement exclu. Cependant, les doubles-cordes serrées (tierces, quarts) semblent plus cohérentes et réalisables avec des doigtés de violon que de guitare. On peut déduire de cet ensemble d'indices que Btp est destiné à un instrument à cordes frottées, un violon le plus probablement.

### **Un ou deux instruments ?**

BL et Btp sont-ils écrits pour le même instrument ? La tessiture presque identique des deux morceaux et une sorte d'homologie visuelle peuvent le laisser supposer. Mais du fait de l'absence dans BL des deux types d'écritures (trémolos et doubles sons) qui caractérisent Btp, on ne peut conclure avec certitude. Il peut s'agir de deux instruments différents, par exemple d'une clarinette dans BL et d'un violon dans Btp, l'un étant le « double » de l'autre. L'absence de signes de phrasés ou d'autres indices décisifs (respirations, indications de coups d'archets, effets sonores réalisables sur un instrument spécifique) laisse planer un doute.

Conclusion : Btp peut s'attribuer presque sûrement à un violon, beaucoup moins probablement à une guitare. BL peut s'attribuer à un violon, ou, avec un indice de probabilité moindre, à un instrument à vent aigu.

### **Une instrumentation ouverte ?**

On ne peut non plus exclure que la partition de *Tripod* soit écrite volontairement pour « instrument non spécifié », à attribuer selon les circonstances. Eastman a souvent laissé ouvertes les possibles instrumentations de ses pièces. Quelques exemples :

En 1970, la pièce *Trumpet* est notée comme étant destinée à « sept trompettes (ou sept instruments soprano) ». Malgré le titre explicite, la création de la pièce eut lieu avec un hautbois, une clarinette, un saxophone ténor et quatre trompettes<sup>327</sup>. *Stay On It*, pièce emblématique de 1973, est créée avec percussion, piano et voix, auxquels s'adjoignent divers instruments — lors de la création du 22 mai 1973 : clarinette, saxophone et violon — en fonction des circonstances. *Joy Boy* (1974) est destiné à « *four treble instruments* » (quatre instruments aigus), sans autre précision. Mais surtout, les pièces du grand triptyque d'Eastman de 1979-80, *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*, créées et presque toujours reprises pour plusieurs pianos, ne proposent aucune instrumentation définie. Eastman déclare en 1980 que pour jouer ces pièces, « 18 instruments »

---

<sup>327</sup> Packer- Leach (dir.), op. cit., p. 202.

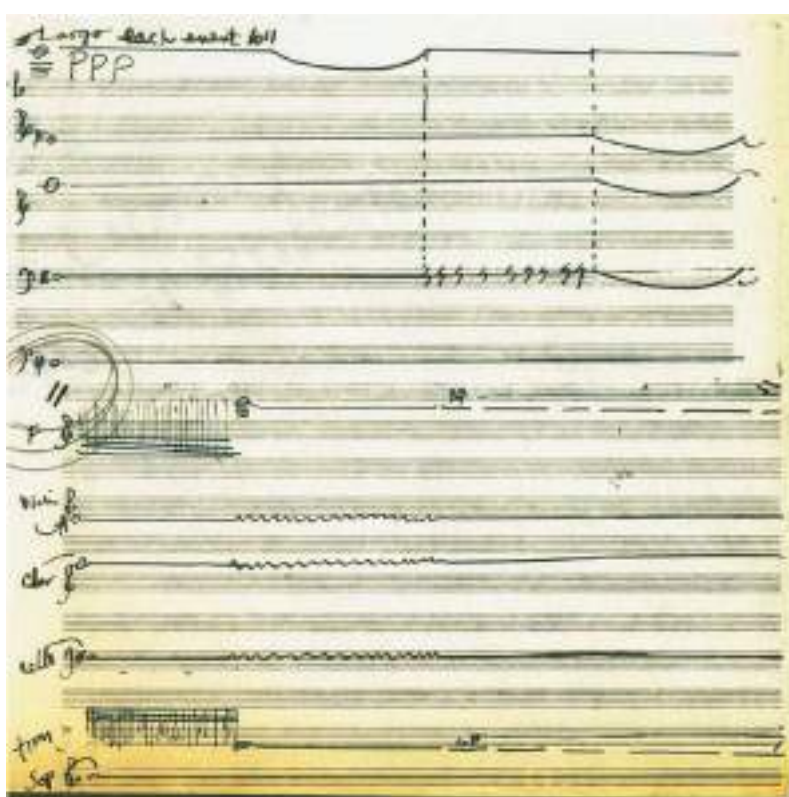
seraient adéquats<sup>328</sup>. *Tripod* peut donc se situer dans cette famille de pièces pour lesquelles l'instrumentation demeure ouverte<sup>329</sup>.

#### II-4.C. LE COMPOSITEUR ET SON COPISTE :

##### DES ACTES D'ÉCRITURE DIFFÉRENTS

#### Identité incertaine du scripteur, outil de scription, facture graphique

Je soulignais dans l'Introduction la nature inhabituellement régulière et claire de la notation musicale de *Tripod*. À vrai dire, il suffit de la mettre en regard avec n'importe quel manuscrit d'Eastman, par exemple une page de *Thruway* (1970)



ou de *Feminine* (1974),

<sup>328</sup> Déclaration d'Eastman au public le 16 janvier 1980, avant le concert d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* à la Northwestern University, Chicago, enregistrement reproduit dans *Unjust Malaise*, Julius Eastman (piano, direction) et divers interprètes, New World Records, CD 80638 (3 CD), New York, 2005. Pour un rapprochement de cette déclaration avec la pièce *Music for 18 Musicians* de Steve Reich, créée à New York en avril 1976, voir ci-dessous, Partie III, Chapitre 2, p. 527. Voir aussi l'étude de la pièce *Buddha* (1984), Partie V, p. 701.

<sup>329</sup> Un indice de cette possible indétermination instrumentale est une note écrite figurant en bas de BL / p.2, qui concerne la hauteur d'un Fa#3 tenu : « Vous pouvez changer d'octave mais gardez toujours la même octave » (« *may change octave but always keep same octave* »). Ce qui semble signifier la possibilité d'adapter (octavier) si nécessaire ce Fa# en fonction de la tessiture d'un instrument donné, ou de l'équilibre sonore du passage. Cependant, ce Fa#3 fait partie de presque toutes les tessitures des instruments susceptibles de jouer cette pièce... Voir ci-dessus p. 399 les hypothèses sur ces possibles instruments.

Handwritten musical score for "Tripod". The score is written on multiple staves, including a grand staff at the top and individual staves for strings, violin, viola, and cello. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Time signatures:  $3:00$ ,  $3:4$ ,  $3:45$ ,  $4:45$ ,  $5:30$ ,  $6:00$ ,  $7:30$ ,  $8:30$ ,  $9:00$ ,  $9:35$ ,  $9:50$ .
- Measure numbers:  $0$ ,  $3$ ,  $5, 7, 9$ ,  $7, 9, 11, 13$ ,  $5$ ,  $7$ ,  $9, 11, 13, 15$ .
- Performance instructions: "more back slaty", "more back & hold", "PLAY PED", "more BACKWARD", "FORWARD", "Displace one 16th note", "Displace Note in PORT two also".
- Other markings: "3x", "5x", "7x", "8x", "9x", "10x", "11x", "12x", "13x", "14x", "15x", "16x", "17x", "18x", "19x", "20x", "21x", "22x", "23x", "24x", "25x", "26x", "27x", "28x", "29x", "30x", "31x", "32x", "33x", "34x", "35x", "36x", "37x", "38x", "39x", "40x", "41x", "42x", "43x", "44x", "45x", "46x", "47x", "48x", "49x", "50x", "51x", "52x", "53x", "54x", "55x", "56x", "57x", "58x", "59x", "60x", "61x", "62x", "63x", "64x", "65x", "66x", "67x", "68x", "69x", "70x", "71x", "72x", "73x", "74x", "75x", "76x", "77x", "78x", "79x", "80x", "81x", "82x", "83x", "84x", "85x", "86x", "87x", "88x", "89x", "90x", "91x", "92x", "93x", "94x", "95x", "96x", "97x", "98x", "99x", "100x".

pour douter fortement qu'Eastman lui-même ait réalisé cette partition de *Tripod*. Il me semble qu'une comparaison entre la graphie du nom « Julius Eastman » en haut à droite de BL et Btp et sur d'autres partitions, va dans le même sens : je ne

peux pas fournir d'expertise graphologique scientifique<sup>330</sup>, mais il m'apparaît que l'attribution de cette manuscrite à Eastman est improbable.

De plus, il s'agit d'un matériel, c'est-à-dire d'une partie instrumentale séparée<sup>331</sup>. Une hypothèse plausible est qu'un copiste ait réalisé ce matériel « B » à partir d'un conducteur (aujourd'hui perdu) de la main d'Eastman. L'extrême régularité des espacements entre notes, groupes de notes et celle des têtes de notes aux ovales pleins, parfois légèrement anguleux ; les tracés identiques des silences ; la rectitude des traits verticaux des hampes : ces éléments dénotent, je crois, l'œuvre d'un professionnel dont la finalité artisanale est de rendre la lecture par un instrumentiste la plus facile possible. L'œil est d'ailleurs attiré par les signes écrits selon une sorte de hiérarchie en ordre d'importance, reflétée dans l'épaisseur relative des tracés : les hauteurs d'abord (les têtes de notes, très régulières et précises, focalisent immédiatement le regard de par leur densité régulière), les rythmes ensuite, puis les structures de répétitions (doubles-barres de reprises) et les signes écrits entre les groupes de notes, en traits fins. Je reviendrai en détail sur ces signes non conventionnels, difficiles à interpréter, qui semblent former une « famille sémiologique » cohérente qui demande une analyse spécifique.

Il y a davantage encore dans la facture élégante de l'écriture : l'usage de pleins et déliés, visibles par exemple sur chaque hampe de croches ou sur les soupirs ; l'usage de tracés épais et fins bien différenciés, par exemple sur les doubles-barres de reprises, sur les quarts de soupirs, et sur les signes de la « famille sémiologique » que j'analyse ci-dessous. L'outil de scription probable est un stylo plume à encre noire, permettant les alternances d'épaisseurs de traits. Les pleins-déliés supposent et traduisent les gestes maîtrisés des tracés, tels que le relevé ou l'abaissé des crochets de croches qui partent des hampes. Ces relevés, à l'angle précis et à l'élégante courbure finale, touchent à la calligraphie, au geste qui décore et raffine un signe simple (voir par exemple BL/p.1/L10, les crochets relevés des huit croches).

---

<sup>330</sup> Les numéros de pages (centrés en bas des pages), la note écrite BL / p.2, les sous-titres et titres, me semblent, sauf erreur, tout aussi difficiles à attribuer à la main d'Eastman.

<sup>331</sup> Et non d'un conducteur comprenant l'ensemble des parties, comme tous les autres manuscrits connus d'Eastman, sans exception.

L'ensemble des tracés verticaux (hampes, barres de mesures, carrés encadrant les chiffres-repères des sections) est réalisé sans qu'aucune règle ne soit utilisée. Le scripteur, malgré cela, démontre une grande précision dans les tracés verticaux. L'absence de règle trahit un désir de rapidité (par le gain de temps d'une écriture sans règle, laquelle doit être disposée à chaque tracé rectiligne sur le papier) et démontre la sûreté des gestes du scripteur. De même, l'écriture à l'encre qui exclut la possibilité de gommage.

À propos de *Pieces for Violin and Piano* et de la page 0 de *Thruway* notamment<sup>332</sup>, j'ai souligné l'importance du modèle graphique de la musique imprimée mécaniquement, modèle sous-jacent et implicite dans la plupart des manuscrits. Il me semble que la personne qui trace les pages de *Tripod* est capable, avec une remarquable régularité quasi-mécanique, d'adopter un système de « tracer à l'identique » des mêmes signes. Si l'on examine par exemple tous les quarts de soupirs de BL/p.1/L3-4-5, ou les deux soupirs successifs de BL/p.1/L6, on s'aperçoit de la régularité modélisée du geste, se reproduisant presque identiquement malgré des variations de l'axe ou de l'alignement des figures, dues probablement à la vitesse d'exécution. Cette graphie-là s'appuie sur une quasi-typographie, rendue possible par la maîtrise des gestes d'écriture.

### **Eastman et son copiste : un écart fondamental entre scriptions ?**

Au vu de l'exemple de *Tripod*, il serait intéressant d'entamer une réflexion sur l'écart ou la différence essentielle entre une scription effectuée par un compositeur et celle réalisée par un copiste. Certes, chaque scripteur est un cas unique, de même que le processus et l'historique des scriptions successives d'une œuvre. Cependant, des questions et des problématiques peuvent être formulées, qui prennent une certaine acuité dans le cas d'Eastman.

Il est d'abord évident que le fait de recopier est un acte d'écriture totalement différent de celui consistant à écrire sans modèle préexistant. Mais d'autre part, on ne peut séparer les opérations d'écriture de manière aussi binaire, car la chaîne d'écriture d'un manuscrit comporte souvent des opérations de recopiage, elles-mêmes graduées : recopiage exact, partiel, réécritures partielles, corrections, etc. On voit ainsi que devant chaque manuscrit d'Eastman

---

<sup>332</sup> Voir ci-dessus, Partie II, Chapitres 1 notamment p. 277 et 3 p. 332 et suivantes.

l'impression première, d'avoir affaire à un brouillon ou à une écriture « négligée », est radicalement démentie par une étude attentive. Il s'agit toujours de mises au propre à partir de possibles états antérieurs dont nous ignorons tout — esquisses, brouillons, versions successives — donc de versions « définitives » destinées à l'interprétation, dont le processus de genèse et de maturation nous est inconnu. Eastman, dans les manuscrits qui nous parviennent, recopie-t-il d'autres états de ses partitions ? Y a-t-il en eux des strates, celles d'un premier jet, d'une sorte d'improvisation dans l'instant de la scription, et celles de parties préformées, déjà fixées ? On ne peut le savoir. Mais en comparant la réalisation du copiste de *Tripod* à partir d'un modèle (perdu) d'Eastman et les autres manuscrits du compositeur, on mesure à quel point des travaux répondant aux mêmes fonctionnalités — écrire une partition pour qu'elle soit lue et jouée — relèvent néanmoins d'une nature profondément différente.

Est-ce là une simple question psychologique ? Le copiste d'Eastman serait-il dégagé des investissements psychiques d'Eastman en train d'écrire sa propre œuvre, d'où les différences d'écriture ? Il me semble que les appréciations découlant de ce postulat seraient indémonstrables. Insuffisantes aussi sont les évaluations purement techniques des compétences ou des capacités d'écriture selon des critères académiques (clarté, régularité des signes, etc.<sup>333</sup>). Du reste, à l'aune de ces critères et malgré leurs idiosyncrasies, de nombreux compositeurs possèdent une technique proche ou semblable à celle des copistes : ils sont leurs propres copistes.

Les sciences cognitives rendraient-elles compte de ces différences ? Mais les actes quantifiés et aperçus par l'imagerie et l'étude de la micro-motricité, ne déplacent-elles pas simplement la visée psychologisante dans un domaine d'effets mesurables, tout aussi incapables de rendre compte de la nature des opérations en jeu ? L'on sait depuis Henri Bergson au moins<sup>334</sup> que ni la pensée, ni la conscience ne sont dans les neurones, qu'elles ne peuvent se réduire aux influx électriques et biologiques du système nerveux et cérébral. Pourtant

---

<sup>333</sup> Ces critères renvoient tous au modèle de l'impression mécanique. Voir ci-dessus, Partie II, Chapitre 1, *Pieces for violin and piano*, p. 277 et suivantes.

<sup>334</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Félix Alcan, Paris, 1896. Bergson a écrit ce livre en réponse à : Théodule Ribot, *Les Maladies de la mémoire*, éditions Germer Baillière, Paris, 1881.

l'hypothèse de « l'homme neuronal »<sup>335</sup> et de l'intelligence artificielle qui l'augmente vertigineusement, reste un arrière-fond de pensée séduisant. Tout ce qui relève du personnel, du sujet (par exemple une signature, ou la singularité graphique de chacun) serait une production symbolique secondaire par rapport à l'édifice matériel que la science positive mesure et décrit. Auquel cas ma recherche sur l'écriture d'Eastman se heurterait à cette part de singularité en écartant l'essentiel : une étude de processus physiologiques et mentaux somme toute banals. Eastman en tant qu'écrivain serait un « patient » d'un genre particulier, avec ses affections propres, mais rien de plus.

Pourtant, mon intuition devant l'expérience offerte par les manuscrits d'Eastman est qu'il faut parvenir à ne pas s'enfermer dans la querelle entre Henri Bergson et Théodule Ribot. Non que l'un ou l'autre aient eu tort philosophiquement, qu'il faille trancher définitivement pour l'un contre l'autre<sup>336</sup>. Mais il existe « autre chose », qui n'est pas un reste, une écume, un surplus symbolique des phénomènes mesurables et qui doit être envisagé dans un horizon conceptuel spécifique. De même, pour rester dans des catégories philosophiques, la phénoménologie du manuscrit, l'analyse des perceptions qu'il induit, n'est pas le dernier mot d'une réflexion qui cherche à situer la spécificité de l'écriture musicale. Enfin, envisager le manuscrit en tant qu'étape, comme un moment parmi d'autres d'un processus, fût-il une finalisation, ne me satisfait pas.

C'est justement pour ne pas réduire la lecture des manuscrits à un schéma phylogénétique ou finaliste (qui suppose de partir d'une genèse originelle et d'aller jusqu'à la mise au propre définitive d'une œuvre-pensée) que j'ai tenté dans cette thèse d'autres abords méthodologiques<sup>337</sup>. La rencontre avec l'écriture d'un copiste dans *Tripod* permet de voir ces tentatives sous un angle différent.

---

<sup>335</sup> Jean-Pierre Changeux, *L'Homme neuronal*, Fayard, Paris, 1983.

<sup>336</sup> Une parenthèse personnelle, anecdotique : en tant que musicien, j'avoue être bergsonien de cœur ! La réflexion de Bergson sur la durée, les phénomènes de la mémoire, l'évolution créatrice, m'ont toujours semblé parler profondément quoiqu'indirectement de « la musique ». Laquelle, pour moi, ne se réduit pas à l'adéquation holistique, « gestaltiste », entre des structures ou des opérations. Mais c'est une vaste question, dont les développements déborderaient la présente étude.

<sup>337</sup> Voir ci-dessus, I-2.B. p. 207 et I-2.C. p. 227 .



Si l'on considère les pages manuscrites comme le « théâtre » d'événements d'écriture en train de se produire (j'ai parlé de plateau et de scène<sup>338</sup>), on se confronte au présent de l'écriture, à son action. Il ne s'agit plus seulement d'un résultat tiré de référents externes — une mise au propre suppose, si l'on y pense, des états antérieurs... sales ! — ni d'une création progressant d'un chaos originel à l'ordre final. Il s'agit aussi de dégager ces phénomènes complexes de la pure fonctionnalité. Si je reprends la comparaison avec l'espace et la temporalité de la représentation sur un plateau, et la question : que se passe-t-il sur le manuscrit ? — je serais tenté d'affirmer que sur ces pages copiées de *Tripod*, ce qui se passe dans l'acte d'écriture est relativement impersonnel. La technique appliquée du copiste ne laisse pas transparaître une action subjective en train de se dérouler. Elle applique à l'écriture un modèle typographique reproductible. Pourtant, l'acte d'écriture a consisté en une transcription active, presque une traduction du manuscrit d'Eastman vers cette copie ; il a engagé la compétence, le corps singulier du copiste ; il nous permet d'admirer sa réalisation quasi calligraphique. Eastman, ici, passe par cette altérité. Cela n'empêche nullement de réfléchir à l'œuvre et à ce qu'elle organise autour de la notation musicale. Mais l'objet est en quelque sorte dévié du noyau constitué par le manuscrit d'Eastman, qui demeure inconnu. Reste à pouvoir démontrer de façon probante cet écart ou différence de nature entre deux types d'écritures, celle d'un compositeur et celle d'un copiste, sans rabattre sur la pure fonctionnalité l'œuvre du second.

#### **II-4D. LE CADRE GÉNÉRAL DE LA NOTATION MUSICALE DE *TRIPOD* : CONVENTIONS ET DIFFICULTÉS D'INTERPRÉTATION**

Le cadre général de la notation des hauteurs dans *Tripod* repose sur des conventions solfégiques bien établies : hauteurs écrites sur des portées et déterminées par une Clé de Sol. Il n'en va pas de même des figures rythmiques de notes ou de silences. Comme pour d'autres paramètres, il faut examiner successivement BL et Btp à cause de leurs nombreuses différences.

---

<sup>338</sup> Voir ci-dessus, I-2.C.a., p. 228 .

## « B-Live » : FIGURES RYTHMIQUES - FIGURES DE SILENCES - RYTHMIQUE OU MÉTRIQUE

### L'alternance brèves-longues (S1-S16)

L'alternance systématique d'une valeur brève suivie d'une valeur longue ne souffre presque aucune exception de S1 à S16.

Les brèves sont de deux sortes :

- Croches ordinaires
- Croches aux hampes barrées d'un trait oblique, semblables aux appoggiatures rythmiques d'ornementation dans la notation conventionnelle, appelées parfois « petites notes »

Les longues sont toutes des noires.

Exceptions :

- deux brèves se suivant (séparées ou non par une ou deux figures de silences) : P. 1, fin L3-début L4 / début L5 / fin L6-début L7
- trois longues se suivant : P.2, milieu L8. On peut présumer ici, dans ce contexte, une erreur de notation : le Sib serait alors une brève (croche ou croche barrée) notée longue (noire) par erreur.

### Les silences

Les 6 premières lignes seulement de la p. 1 comportent huit figures de silence en tout :

- L3 : 2 figures de silence : un  $\frac{1}{4}$  de soupir pointé, un 8ème de soupir pointé
- L4 et L5 : quatre  $\frac{1}{4}$  de soupirs pointés
- L6 : deux soupirs

### Un nouveau cadre rythmique : mesures à 4/4 (S17 à S19)

À la S17, un nouveau cadre rythmique s'instaure soudain. Sans que cela soit précisé par un chiffre, le cadre rythmique devient une succession de mesures à 4/4 (durée de quatre noires par mesure), séparées par des barres de mesures.

En conséquence, de nouvelles figures rythmiques apparaissent, cohérentes avec ce cadre : ronde (L10), subdivision des mesures en blanches et demi-pause (L10), puis : triolets de noires agencés diversement (L11), quintolet, noires pointées liées. On remarque la grande variété des rythmes internes aux mesures, animant la répétition d'une seule hauteur, un Fa #.

Les figures de silence de ces sections s'inscrivent dans le cadre des mesures à 4/4 : demi-pauses,  $\frac{1}{4}$  de soupir et soupirs dans des rythmes de triolets de noires,  $\frac{1}{4}$  de soupir ordinaire dans un temps à la noire.

Par contre, la dernière mesure de la L11 est difficile à interpréter, comportant une inexactitude : durée surnuméraire d'une croche sans autre précision. L'effet voulu est de produire une variation du rythme précédent (sextolet de noires), mais la notation est inexacte solfégiquement.

Notons aussi qu'à partir de cette dernière mesure de la L11, l'altération # du Fa n'est plus mentionnée, ce qui dans ce contexte de mesures successives, peut poser question à l'interprète, p. 3 incluse.

#### **Fin du morceau (p. 3, fin S19-S20) : dissolution du cadre rythmique ?**

P. 3, un ultime changement de notation a lieu dans les trois dernières mesures de BL : m. 1, une succession de barres verticales remplace une partie des figures de notes.

La m. 2 peut s'interpréter dans un sextolet de noires (à 4/4, 3 blanches = 6 noires en triolets = 4 temps).

Par contre m. 1 et 3, le nombre de barres verticales (treize m. 1 et vingt-deux m. 3), signifiant probablement (mais sans certitude) une répétition de la note Fa#, ne peut se compter proportionnellement à la mesure.

L'interprète a le choix entre une exécution exacte du nombre écrit de barres, ou de considérer la notation comme suggérant un nombre de notes approximatives remplissant la durée globale des mesures à 4/4 ; ou encore, de considérer que ce type d'écriture (barres verticales sans têtes de notes) suggère une forme de délitement libre du cadre rythmique, de liberté dans les durées des mesures.

Il n'y a aucune figure de silences dans ces 3 mesures.

## **Problématique de l'interprétation des figures rythmiques : quelle pulsation ?**

L'absence d'indication générale donnant une unité de pulsation ou une unité rythmique (de type : noire = 60) à partir de laquelle déduire les autres durées par divisions ou multiplications, dérobe au lecteur le « sol » rythmique auquel s'appuyer, non seulement pour comprendre comment interpréter correctement ce qui est écrit dans un système de relations rythmiques proportionnelles, mais aussi pour accéder au type de conception rythmique générale auquel s'adosse cette écriture.

Cette situation est en soi intéressante. Elle permet en effet de distinguer un niveau purement pragmatique (comment comprendre et interpréter ?) d'un niveau plus conceptuel, alors que dans la notation conventionnelle de la musique ces questions ne sont pas à se poser. On retrouve, dans le contexte de ce fragment de *Tripod* les questions qui se poseront devant la notation des pièces postérieures telles qu'*Evil Nigger*<sup>339</sup>. Bien que la notation des deux pièces soit différente, les problématiques soulevées sont semblables.

Pour résumer nous avons, dans BL / p. 1, S1 à S16, quatre figures rythmiques récurrentes, sans informations sur le contexte général de mesure et la pulsation :

Croches / croches barrées / noires /  $\frac{1}{4}$  de soupir pointés / une seule occurrence de huitième de soupir pointé.

Donc, d'un côté, un système proportionnel des plus ordinaires : croche / noire.

De l'autre, une figure — croche barrée — dont la fonction conventionnelle d'ornementation (*appoggiatura*) consiste précisément à se rajouter à la pulsation, mais de manière à ne pas altérer fondamentalement la régularité de celle-ci. Faut-il interpréter cette figure de croche barrée comme dans des partitions classiques (Mozart, Beethoven, Schumann...) et les jouer sans altérer (ralentir) une pulsation régulière à la noire ? Cette question reste ouverte et nécessite un choix d'interprétation.

---

<sup>339</sup> Voir ci-dessous p. 528, Partie III, l'étude sur la notation d'*Evil Nigger*.

## Le paradoxe des figures de silences



Enfin, nous rencontrons ces étonnantes figures de silences, dont la brièveté mais aussi la subdivision interne — quart de soupir *pointé* — se situent aux confins de la possibilité de les exécuter précisément. Pour ressentir et jouer avec précision ces durées, il faudrait en effet que le tempo soit très lent, permettant de décomposer une noire en doubles croches voire en triples croches (le 1/4 de soupir pointé équivaut à 3 triples-croches). Sans quoi, l'exécution ne peut être qu'approximative : il s'agira d'un très bref silence interrompant le flux des notes, dont rien ne peut garantir qu'il ne sera pas un quart de soupir « simple », ou une figure un peu plus longue (demi-soupir). Le paradoxe ici consiste dans le fait de noter à une valeur de triple-croche près, une figure qui ne peut être exécutée avec l'exactitude requise par le signe considéré dans le système conventionnel. Le signe sort alors, en quelque sorte, du système de référence « réaliste » qui le définit et le justifie habituellement. Le signe lui-même creuse un écart de signification. Nous rencontrons un au-delà / en-deçà du signe, coïncidant avec sa nature d'extrême précision.

Le paradoxe profond de ce geste de notation définit un des lieux les plus intrigants de la création d'Eastman, rencontré de manière récurrente dans ses manuscrits et que cette thèse cherche à étudier.

## Lux æterna de György Ligeti : les figures de silence

The image displays a musical score for the vocal parts of 'Lux æterna' by György Ligeti. It features two systems of staves, labeled 'S1' and 'A1'. Each system contains four staves, numbered 1 through 4, representing different vocal parts. The lyrics 'lux æterna' are written below the notes. The score includes various rhythmic markings, such as triplets and quintuplets, and long horizontal lines indicating sustained notes or silences. A box containing the number '13' is located at the top left of the first system.

Ces figures de silences de *Tripod* me font irrésistiblement penser à celles que György Ligeti écrit dans son *Lux æterna*<sup>340</sup>, où des quarts de soupirs succèdent à de très longues tenues de huit, douze ou seize temps à la pulsation très lente. Ces silences sont en effet, dans ce contexte, des respirations physiologiques<sup>341</sup> notées en figures rythmiques, non pas des rythmes à exécuter en référence à une pulsation. Le propos de *Lux æterna* est justement de rompre radicalement avec tout sentiment de pulsation mesurée. C'est une poésie puissante, née d'un paradoxe : l'idée d'une éternité « figurée » à travers des sons vocaux

<sup>340</sup> György Ligeti, *Lux æterna* pour 16 voix a cappella, composé en 1966.

<sup>341</sup> J'emploie cette expression « respiration physiologique » par différence — radicale — avec la respiration musicale. L'une est rendue nécessaire par les limites physiologiques du souffle (comme dans l'exemple du *Lux æterna* de Ligeti), l'autre est une articulation arbitraire de la phrase musicale, indissociable du phrasé et du rythme. Si le souffle est pris comme une simple quantité d'air à expirer le plus régulièrement possible, alors l'émission vocale du chanteur est considérée exactement comme celle d'un tuyau d'orgue, au détail près de la nécessité de reprendre souffle périodiquement. Dans l'exemple de Ligeti toujours, cette reprise de souffle n'est pas laissée à la discrétion ou à la liberté individuelles des chanteurs, précisément pour éviter toute forme de phrasé ou de dynamique (attaque du son, galbe « naturel » de crescendo-diminuendo) et tout lien avec l'individualité (souffle plus ou moins long selon les personnes). La reprise de souffle elle-même est aussi peu subjective et « humaine » que possible. Elle est donc figurée non par une virgule au-dessus des portées (comme c'est assez souvent le cas sur des partitions), mais par des valeurs de silence ressortissant à une objectivité mathématique. Ces respirations ne sont conceptuellement ni interprétées ni vécues, mais seulement faites par nécessité. Le but ultime de cette poésie est de tendre, aux confins du possible, à un son vocal au-delà du souffle — au-delà de la vie individuelle. Dans ce *Lux æterna* (mots incipit de la Communion de la Messe de Requiem en latin) il ne s'agit ni de mort ni du mourir, mais d'une éternité projetée au-delà de tout drame individuel.

« désincarnés », c'est-à-dire échappant au temps, donc au souffle, à la mesure physiologique de la respiration pulmonée.

Dans *Tripod* il ne s'agit pas d'écriture vocale. La problématique ne peut donc pas être exactement semblable à celle de *Lux æterna* de Ligeti. Cependant dans les deux cas il s'agit de susciter une discontinuité dans un flux sonore continu, absolument lisse chez Ligeti, plus pulsé chez Eastman. Une discontinuité déconnectée de toute notion de phrasé. Dans les deux cas, les silences sont autoritairement sortis de tout système relationnel avec les sons produits.

Les silences de Ligeti n'en sont pas : décalés entre les seize voix, ils sont d'ailleurs non-perceptibles par l'auditeur. Ce sont de pures respirations tendant à une « machinisation » de l'opération physiologique. Les silences d'Eastman n'en sont pas non plus<sup>342</sup>. On peut les caractériser comme des « hoquets », des interruptions arbitraires et fortuites d'un flux continu, qui doivent avoir le moins d'incidence possible sur ce flux comme tel. Ils ne se soutiennent pas d'une nécessité physiologique liée au souffle. Accidents, ils sont pourtant notés et, en ce sens, doivent être interprétés — *faits*. Dès lors, que signifient-ils ? Quelle poésie dessinent-ils ? Faut-il les mettre en rapport avec la continuité de la machine-son, en l'occurrence avec la bande-son de l'autre fragment (Btp) de *Tripod* ?

### Métrique ou rythmique ?

Une solution au moins intellectuelle peut être trouvée à ces problématiques, en distinguant métrique et rythmique. La notation de *Tripod* instaurerait non pas une rythmique mais une métrique, soit un rapport simple d'unités brèves et longues relatives, sans unité de référence absolue. Cette absence d'unité de base aurait des répercussions sur l'ensemble du système musical, qui ne dépendrait

---

<sup>342</sup> Ce ne sont pas, en ce sens, des « ponctuations ». Il serait intéressant d'approfondir la question de savoir si la ponctuation d'une langue écrite (français ou anglais par exemple) peut comporter elle aussi, comme les silences en musique dont nous parlons ici, une double nature : de phrasé au sens musical (forme des phrases) d'un côté, et objective (formes grammaticales) de l'autre. Ou si, dans le cas de la ponctuation écrite (ou dans certaines formes de signes diacritiques, par exemple les *te'amim*, les accents travaillés par Henri Meschonnic dans ses traductions de la Bible), cette double nature est non-dissociable — s'incluant dans ce que Meschonnic désigne avec l'expression « rythme-sens », en faisant du poème le lieu incandescent d'un travail critique du langage par et avec « le rythme ». Voir Henri Meschonnic, *Poétique du divin, poétique de l'affect et leur traduction* (in) *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Midrash », 2001, (pages 229-249), et *Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1970 (éd. revue, 1986).

pas d'une pulsation originelle et de ses engendremens organiques-logiques, mais d'une figure flottante recombinaut ses variantes librement, au gré d'une évolution faite de combinatoires, sans organicité. Cette hypothèse a le mérite de rendre compte également, par analogie, du flottement mélodique tout aussi perceptible, dans lequel, malgré certains retours d'intervalles similaires (voir ci-dessous), on ne peut percevoir aucune échelle modale, tonale, ni de séquences sérielles.

Mais une difficulté surgit : la métrique est une addition ou une multiplication de valeurs se référant à une unité rythmique brève<sup>343</sup> dont le sentiment demeure, même si les combinatoires semblent congédier la pulsation rythmique régulière. Une autre difficulté tient au fait que l'inscription d'Eastman dans ce cadre ne coïncide pas complètement avec son mode d'écriture. Si unité de base il y a dans *Tripod*, on doit la rechercher dans l'association « une brève-une longue » qui équivaut, au fur et à mesure des répétitions, à une pulsation par rapport à laquelle les autres éléments s'organisent. Le passage à une pulsation à 4/4 (Section 17) montre à cet égard à la fois une différence et une cohérence avec ce qui précède.

En conséquence, la question de la nature métrique de cette écriture, reste pour moi ouverte. Je pense qu'Eastman se situe plutôt dans un mixte, congédiant la pulsation régulière unificatrice, mais ne s'en émancipant pas pour autant à l'aide un système métrique défini. Sa voie d'écriture et de pensée semble se frayer dans une sorte d'entre-deux, d'échappée singulière.

### **Indications et signes concernant la durée**

Je distingue les figures rythmiques des indications verbales ou codifiées portant sur la durée, sur la temporalité comme telle. On sait que la durée peut être déterminée ou indéterminée. Dans le cas de *Tripod* cette question est importante, puisqu'elle permet de comprendre la mise en rapport des deux parties BL et Btp entre elles. À l'écart des repères de la synchronie musicale traditionnelle

---

<sup>343</sup> Dans le système métrique d'Olivier Messiaen, la croche sert de plus petite unité à toutes les combinatoires additives, par exemple celles de type « rythmes non rétrogradables ». Voir par exemple : *Quatuor pour la Fin du Temps*, 6ème mouvement, *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*. L'unité de base des figures métriques est ici une croche, indiquée en tête du morceau à la vitesse métronomique de 176.



(mesures communes à plusieurs parties musicales, *tactus* ou pulsation unificatrice), quelle solution en termes de repères temporels cette écriture propose-t-elle ? De même que pour le rythme et les figures rythmiques ci-dessus, je cherche à décrire les conséquences de ces solutions pour la conception compositionnelle et, indissociablement, de la notation musicale.

### **« Accordéons » temporels : attendre, répéter, compter**

Dans BL / p. 1 / S3 / L4, figure cette indication :

« *Wait until other players have finished then wait seconds more.* » (« Attendez jusqu'à ce que les autres interprètes aient fini / ensuite attendez encore quelques secondes. »)

Cette indication concerne l'enchaînement des Sections 3 et 4 : entre la fin de S3 et l'attaque de S4, il s'agit d'abord d'attendre les autres musiciens, ensuite de compter « quelques » secondes (nombre non précisé) de plus. C'est donc un geste d'attente en deux temps : attendre les autres ; compter des secondes avant de réattaquer, non pas en synchronie avec les autres, mais après un décompte personnel de quelques secondes. Ce double geste articule deux niveaux différents : l'un de contrainte par rapport aux autres (les attendre), l'autre de décision plus libre, personnelle, portant sur le moment de repartir. Cette liberté est certes limitée : les secondes ne peuvent que former une durée brève, elles ne peuvent en tous cas pas s'additionner jusqu'à former une minute !

Suivant ces éléments, il ne peut y avoir de synchronisation exacte au début de la Section 4.

Cette indication nous informe aussi sur le fait qu'avant la Section 3 il n'y a pas eu non plus de synchronisation exacte, puisqu'il s'agit d'attendre les autres comme on attendrait à un point donné d'un chemin d'être rejoint par d'autres marcheurs restés en arrière. On ne peut même pas savoir avec certitude si le début de la pièce, l'attaque de la section 1 de BL, a été un départ synchrone de tous les interprètes.

L'introduction de la notion de « seconde », mesure objective du temps, nous semble intéressante. En quoi contraste-t-elle radicalement avec des notions de

temps musical de type : noire = 60 ? La noire = 60 dure exactement une seconde. Mais malgré une durée identique, ce sont évidemment deux notions totalement autres. L'unité de temps à 60 instaure, du seul fait d'être énoncée, un système de rapport de pulsations qui contient virtuellement toutes les différenciations qualitatives et quantitatives subtiles des temps musicaux (temps forts-faibles, subdivisions ou additions, etc.) La seconde, elle, est prise dans un système de comptage où les unités discrètes sont qualitativement indifférenciées.

On sait théoriquement que beaucoup d'intermédiaires peuvent être relevés entre une mesure objective et les différenciations qualitatives, livrées à interprétation, du temps — par exemple dans les opérations de comput, ces calculs visant à déterminer les dates et heures des fêtes et rituels religieux : la mesure objective d'un calendrier passe alors dans une suite d'interprétations qui la relie aux signes observés (reçus, compris), voire aux symboles. De même dans l'astrologie. Ou encore, sur un autre plan, dans la phénoménologie du temps perçu et vécu et l'analyse de la durée développées par Henri Bergson et Edmund Husserl.

On pourrait alors affirmer que les « secondes », ici, du seul fait qu'elles sont comptées par un musicien en train de jouer de la musique, ne sont pas celles d'une horloge. Demeure pourtant la nature mixte de cette « seconde » comptée, empruntant au comptage objectif dans un contexte subjectif (nombre de secondes non précisé), et musical.

### **Les répétitions de mesures**

Il existe aussi dans BL un autre système de répétitions, de boucles d'une seule « mesure », mais le nombre de répétitions à exécuter est indiqué précisément.

Relevé des mesures à répéter un nombre de fois indiqué, encadrées de barres de reprise :

L. 5 : 5x / segue (« suivre », c'est-à-dire, enchaîner immédiatement).

L. 12 : 10x

P. 2, S. 17, L. 10 : 7x

Fin L.12 : abréviation : V.S.

J'ignore le sens de cette dernière abréviation. Elle a peut-être un rapport avec

« segue » (suivre) : « Verso Segue » ? Avant les photocopies, la page 3 était peut-être écrite au verso de la page 2 ?

La mise en boucle d'une même « mesure » — d'une unité de temps plus ou moins longue mais en réalité non mesurée, puisque ne se référant pas à une mesure chiffrée, voir ci-dessus, d'où les guillemets — nécessite aussi un système de comptage particulier pour un musicien, habitué conventionnellement à compter les « temps » (par exemple, en orchestre, les mesures ou temps des mesures où il ne joue pas). Ce système de répétition abstrait en partie, mais en partie seulement, le musicien du contexte synchronique et /ou diachronique. Il y a quelque chose de « machinal » dans ce décompte de numéros. Les musiciens savent qu'il n'est pas aisé d'introduire dans le jeu musical ce genre d'opération. Même dans le cas d'une répétition simple consistant à jouer deux fois le même passage dans un morceau classique avec reprises, des confusions peuvent survenir (« suis-je en train de jouer la seconde ou la première fois ? ») Jouer dix fois de suite la même mesure, comme ici p. 1/ L12, multiplie ce type de difficulté, qui dénote avant tout une différence, presque une contradiction de nature entre ce qu'exigent ces opérations au sein du jeu musical.

### **Une pièce mixte : dispositif et poétique**

Nous venons de constater que cette partition extraite de *Tripod* comporte, sur le plan des figures rythmiques, des figures de silence et de la conception de la durée, une coexistence entre des « postulats » apparemment contradictoires. Pourquoi écrire avec un haut degré de précision des figures silences inexécutables avec rigueur ? Pourquoi faire coexister le temps musical et celui des durées d'horloges ? Pourquoi dérober toute référence unifiée à une pulsation et aux mesures, en passant à un moment donné à une mesure à 4/4 ? Pourquoi faire l'économie de certains signes qui simplifieraient la compréhension globale de la musique ? Un mélange de sous-notation<sup>344</sup> et de sur-notation qui a de quoi dérouter, mais nous indique sans doute le frayage d'une recherche musicale singulière. L'enjeu est de savoir si dans *Tripod*, comme je l'ai suggéré ci-dessus

---

<sup>344</sup> Pour rappel, aucune indication de nuances, de phrasés, de caractère ou d'expression ne figure sur la partition de BL.

concernant le *Lux æterna* de György Ligeti, une certaine « errance »<sup>345</sup> des signes et le flottement, le tremblé de leurs cadres de références, trouvent leur cohérence dans une poétique propre, une signifiante que l'œuvre recherche, élabore, construit.

Une partie de l'explication de ces contradictions et de ces mixtes se situe peut-être dans ce qu'on pourrait appeler la « nature » de la pièce : son dispositif de mixage entre jeu en direct et bande-son. La dualité vivant / enregistré pourrait déterminer les choix d'écriture que nous avons interrogé. Dans cette hypothèse, le dispositif technique n'est pas utilisation d'une forme extérieure dans laquelle la musique se déploie. À l'inverse, ce dispositif (que je résume avec l'expression « vivant-enregistré ») est producteur de la signifiante profonde de la composition ; il en anime les concepts et en informe l'écriture. Celle-ci n'est pas tant construite avec des paramètres (hauteurs, rythmes, etc.) que ces derniers ne sont animés par une nécessité interne qui les bouge, les déplace sur l'axe « vivant-enregistré ».

La confrontation à l'enregistré n'est pas nécessairement réductible à un affrontement binaire : mécanique / vivant. Une dialectique semble plutôt se faire jour dans *Tripod*, que l'on retrouvera dans le triptyque *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger*. Notamment dans le mixte étrange entre temps musical et durée chronométrée, synchronie exacte et approximative, indications précises, immédiatement claires, et imprécises, donc difficiles à clarifier, sous-notation et surnotation, cadre mixte de libertés et de contraintes confié aux interprètes.

### **Les hauteurs : une musique « intervallique »**

L'analyse des hauteurs dans *Tripod* mène à des constats semblables quant à ce que j'appelle ci-dessus le « tremblé » des cadres de références habituels. Le cadre général des intervalles se rapporte le plus souvent à des échelles conjointes — tons, modes, séries — et aux mouvements dynamiques entre elles. Sans l'arrière-plan de ces cadres référentiels, même complexifiés ou estompés, les hauteurs

---

<sup>345</sup> Leur « diff-errance », pour reprendre un jeu de mot d'Emmanuel Levinas. Voir Emmanuel Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, J. Vrin, 1986. Henri Meschonnic parle lui d'un « signifiant errant ». Henri Meschonnic, *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981.

« flottent » dans un espace où chaque configuration intervallique n'est qu'une auto-référence.

*Tripod*, dont les deux morceaux que nous connaissons sont de nature monodique, confronte là encore à un paradoxe. On ne peut assigner les choix d'intervalles à un mode ou à un ton précis, ni s'assurer qu'une règle préside à leurs déroulements ; mais en même temps, une cohérence survient du fait de la récurrence non systématique d'intervalles dominants. Il y a donc à la fois un flottement et une certaine cohérence interne<sup>346</sup>. On ne peut exclure (ni démontrer) que cette cohérence provienne d'une ou de plusieurs règles d'engendrement des hauteurs. Le compositeur seul possède la clé de ce système de production d'intervalles, s'il existe. Un jeu peut aussi se déployer sans se référer à une règle unificatrice. Puisque dans la musique occidentale, les intervalles forment un ensemble mathématique fini, leurs agencements et configurations se rapportent forcément à des probabilités et à des modes combinatoires. Rappelons que les intervalles ont aussi trois lignes de variation : la transposition simple (possible onze fois), le redoublement (octaviations d'une des deux hauteurs) et le renversement.

On ne peut donc s'assurer que les intervalles successifs de *Tripod* se déroulent suivant un système ni même selon un ordre. L'engendrement est-il libre, systématique ou un mixte des deux ? Par hypothèse, des notes-pivots peuvent servir à de simples transpositions et être présentées dans un désordre arbitraire. Reste qu'un relevé précis des intervalles (voir ci-dessous) permet de constater la prédominance forte, avec une certaine périodicité irrégulière, de certains intervalles.

L'analyse se complique du fait que *Tripod* semble construit selon une forme de phrases musicales, en tous cas de segments successifs. La forme est certes loin d'être aussi repérable que dans le cas d'une mélodie tonale ou sérielle, mais les scansion mélodiques existent bel et bien, accentuées par des effets de répétition, de raréfaction, etc.

---

<sup>346</sup> Ce choix d'écriture, s'il se confirmait chez Eastman, le rapprocherait là aussi de György Ligeti, qui cherche des configurations ou constellations d'intervalles hors de la référence à la tonalité, comme à la sérialité ou à l'atonalité.

## **Relevé des intervalles et des phrases**

### **(Page 1)**

L1 - Phrase a : 6 groupes de deux notes : cinq tierces majeures et une quinte diminuée

Phrase b : 3<sup>ce</sup> majeure / 4<sup>te</sup> juste / quatre 3<sup>ces</sup> majeures / un demi-ton descendant / 5<sup>te</sup> diminuée

Phrase c, après le 1<sup>er</sup> tiers le la L3 : raréfaction, boucle à partir d'un motif de 4 notes présentées en trois volets : Mi bémol-Do [desc.] Si-Do# [asc.] Mi bémol-Do [desc.]

Ce motif est troué de brefs silences (voir ci-dessus pour l'étude des figures de silences) et présenté alternativement tronqué ou complet.

Phrase d, L7 à 9

Phrase e, fin L9 : 3 tierces amènent à une triple répétition de Sol bémol-Si bémol [asc.]

Puis La bémol-Mi répété deux fois [asc.]

Phrase f : trois groupes mènent à Do#-Si (9<sup>ème</sup>) [desc.]

Phrase g

Phrase h : Fa#-Ré [desc.] répété dix fois, puis re-départ de la phrase suivante

Phrase i, L12 après la barre de reprise : davantage de tons et de demi-tons, comme si les intervalles conjoints devenaient prédominants.

### **(Page 2)**

Apparition (p. 2 / L1) de barres de mesures, en tout au nombre de cinq : L1, L3, L4, L6, L7.

On peut postuler que chaque barre de mesure délimite une phrase : j, k, l, m, n. Il y a donc (avant le chiffre 17) cinq phrases, chacune étant délimitée par une barre de mesure.

Le jeu d'intervalles privilégie les tons, 2<sup>des</sup> majeures souvent redoublées en

9<sup>ème</sup> majeures et plus rarement les demi-tons.

La phrase n se termine pas quatre répétitions de La-Sol (2<sup>de</sup> majeure) descendante, la quatrième fois redoublée (9<sup>ème</sup> majeure).

**(Page 2-3)**

Au chiffre 17, la répétition dix fois de la 7<sup>ème</sup> majeure descendante Si bémol-Do puis de la tenue d'un Sol ronde, inaugure la quatrième et dernière partie de la pièce, basée sur un unique Fa#.

Le chiffre 20 (page 3) fait ré-intervenir une 7<sup>ème</sup> mineure (Fa#-Mi) ascendante puis descendante.

Une succession de vingt-deux barres verticales écrites dans la portée, comme une succession de hampes sans figure de note, clôt la pièce.

**Forme globale de la pièce**

Le plan de la pièce peut se déduire de tous les relevés qui précèdent.

Partie I (introduction ?) : S1-3

Partie II : S4-16

Partie III : S.17-début S.19 Les mesures à 4/4 sur un seul Fa# sont précédées de la répétition 10 fois d'une même mesure et d'un Sol ronde tenu

Partie IV (conclusion ?) S.19-20

## II-4.E. UNE « FAMILLE DE SIGNES » DÉROUTANTE

La plus grande surprise dans la notation musicale de *Tripod* (aussi bien dans BL que Btp) réside dans ce que je nommerai faute de mieux une « famille de signes », à laquelle j'ai fait allusion dès l'Introduction ci-dessus. Ces signes sont tracés entre chaque groupe de brèves-longues, donc après chaque noire (valeur longue). Ils sont bien distincts des notes, ils ne sont pas collés à elles. Trois exceptions seulement de valeurs longues sans l'un de ces signes :

- L3, le Do noire conclusif (interne à la Phrase c) avant S3

- L4 le Do noire, conclusif de la phrase c, avant S5.

- p. 2 / S14, après le Ré noire vers la fin de la ligne. Ce dernier cas peut être un oubli, à la différence des deux autres qui s'expliquent probablement par la fonction conclusive de la Phrase c.

Cette « famille de signes » disparaît complètement à la S17, p.2 /L10, c'est-à-dire une mesure avant que le rythme ne passe aux mesures 4/4 (voir ci-dessus).

Voici un relevé de ces signes, au nombre de neuf dans BL, tous apparentés<sup>347</sup> mais diversifiés, possédant diverses récurrences dont je signale les emplacements :

A1 et A2 - Trait oblique ascendant (A1) ou descendant (A2) : p.1 / L1 à 5. Puis prédominant p. 1 /L6 et L8 à L12, p.2 / L1, L6, L7, L8, L9, L10.



B - Trait ascendant incurvé. Première occurrence : p.1 / fin de L5. Réutilisé p.1 / L6-7, puis p.2 / fin L1 et L2.

<sup>347</sup> Apparentés par leurs emplacements systématiques par rapport aux notes, leur fonctionnalité présumée, leurs formats. Certains, rares, s'appartiennent entre eux, formant les variantes d'un même signe. Voir ci-dessus leur relevé.





C - Même trait suivi du signe + (p.1 / fin de L6).



D1 et D2 - Trait quasi vertical incurvé suivi de + (p.1 / fin de L6), ou seul (p.1 / L6, L7)

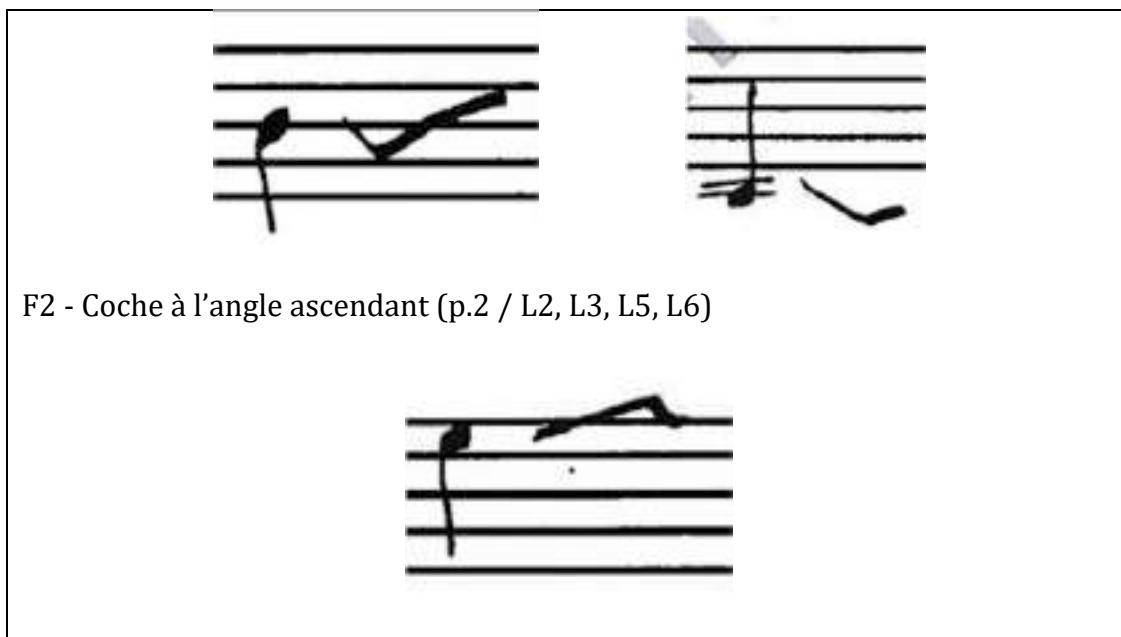


E - Signe + après trait oblique (p.1 / L8)



F1-F2 - Signe de type « coches » (*check* en anglais américain) ressemblant à un « V » dont l'un des côtés (droit ou gauche) est nettement plus petit que l'autre. Quand l'épaisseur des deux côtés se distingue bien, comme c'est le cas ici, on parle en français de « coche épaisse » (*heavy check mark* en anglais).

F1 - Coche à l'angle descendant (p.2 / L2, L4, L5, L6). Remarquer la dissymétrie variable des deux versants du coche (comparer L2 : premier trait nettement plus court, à L5 : premier trait nettement plus long).



### Quelle signification ?

Quelle(s) signification(s) ces signes peuvent-ils revêtir ? Comment doivent-ils s'interpréter, comment doivent-ils sonner ? Compléter l'étude avec Btp, deuxième fragment de *Tripod*, me semble indispensable avant de formuler des hypothèses.

La parenté entre certains de ces signes et des traits conventionnels de glissandi ou de « virgules » (respirations, césures) me semble trompeuse. Ils semblent former un véritable système sémiotique dont les significations différenciées restent à comprendre. Je peux seulement déduire de leur observation dans BL un principe très général : ces signes portent sur le son qui les précède immédiatement. Ils affectent ce son pendant la durée intermédiaire entre une valeur longue (noire) et l'attaque de la valeur courte suivante (croche ou croche barrée). Ce sont donc des signes affectant l'enveloppe ou à tout le moins les désinences des valeurs longues, après l'attaque de ces sons et avant l'attaque du son suivant.

### II-4.F. « B » - tape playback

Dans mon analyse de ce deuxième fragment de *Tripod*, je privilégierai l'analyse de cette « famille de signes » par laquelle se termine ci-dessus mon étude de « B –

Live ». En effet, les commentaires que j'ai pu faire concernant la conception de la rythmique, de la durée, des figures de silence et des intervalles, reste valables pour Btp.

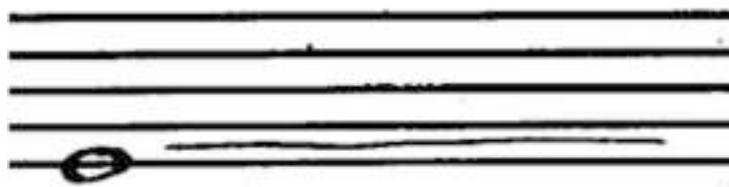
Je relèverai cependant les éléments propres à Btp (notamment les agrégats de deux sons et les nuances), et je conclurai par une brève réflexion sur les rapports entre BL et Btp.

### La « famille de signes « dans Btp

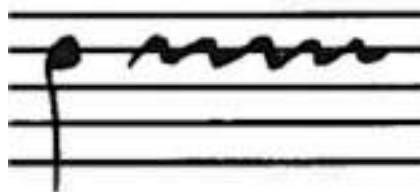
Je relève ci-dessous les signes dont l'apparence, l'emplacement et la fonction s'apparentent à ceux que j'ai relevés dans BL. Ils sont dans Btp au nombre de onze. Certains sont identiques à ceux de BL, d'autres, plus nombreux, sont différents.

NB : je désigne les signes par des lettres, dans la continuité de mon relevé dans BL.

G - Barres horizontales de maintien d'un son, plus ou moins épaisses. Deux exemples : L1, après le Mi ronde, barre fine. Après le Ré bémol noire L2, barre épaisse.



H - Traits horizontaux ondulés, de type « trilles ». Exemples : L7, après Ré. L 9, après Fa# : éventuellement, il s'agit ici d'un signe de « trille » avec le ½ ton supérieur, Sol, écrit contre le Fa#.



F1 (voir ci-dessus, BL) - Signe de type « coches » (*check* en anglais américain)

ressemblant à un « V » dont l'un des côtés (droit ou gauche) est nettement plus petit que l'autre. Quand l'épaisseur des deux côtés se distingue bien, comme c'est le cas ici, on parle en français de « coche épaisse » (*heavy check mark* en anglais). Exemple : L1, après le Mi#.



F2 (voir ci-dessus, BL). Le coche est « renversé », angle du « V » tourné vers le haut. Exemple : L2, après le La aigu.



A1-A2 (voir ci-dessus, BL) - Signes de types « traits obliques » ascendants ou descendants. Exemples : L1, après les Lab et Fa#.



A3-A4 - Certains « traits obliques » A1-A2 s'associent à un point :

- Soit (A3) débutent pas un point. Exemples : L2, L4, L7, après Sol#. L8, après Sol-Sib



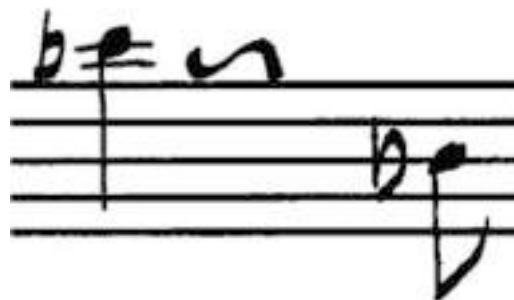
- Soit (A4) se prolongent par un point (L4, après le Mib, 6 après le Mib)



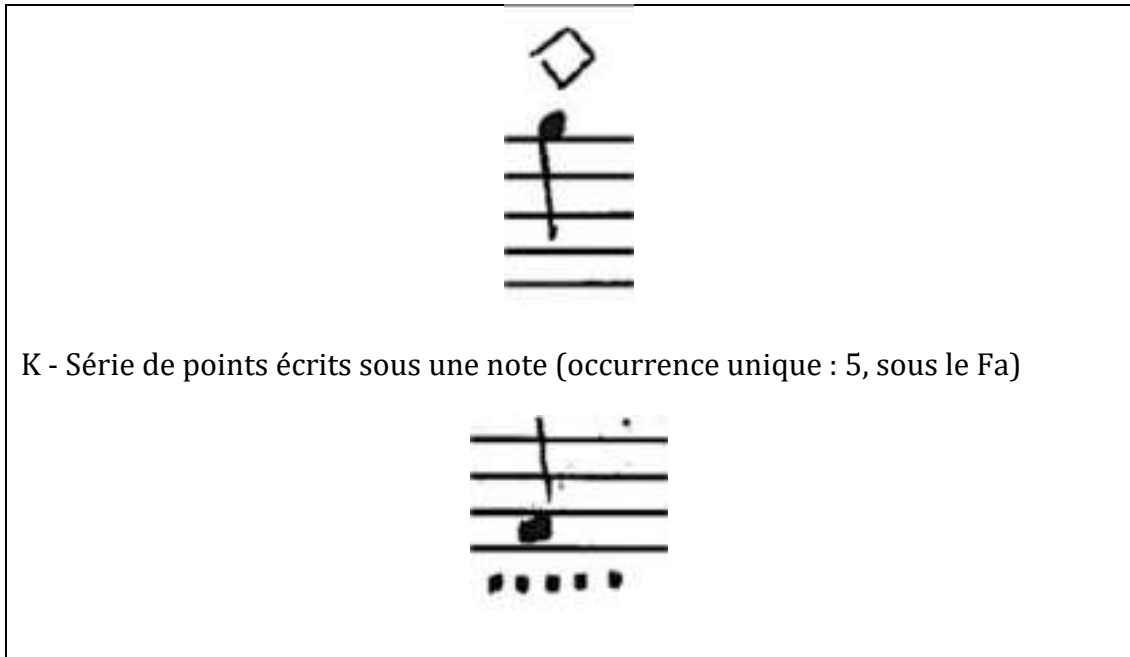
Certains sont ondulés, L11, après Fa#-La, ascendant. 10 après La, descendant.



I - Signe de type « tilde » entre deux notes (par exemple : p.1 / L2, entre Dob-Sib. L2-3, entre Mi-Mib et Fa-Si). Il ne s'agit pas de tildes à proprement parler, mais d'une forme ondulante qui évoque ce signe linguistique.



J - Losanges vides tracés au-dessus ou au-dessous des notes (Exemples L4, L6, L7, etc.)



#### II-4.G. UN RAPPROCHEMENT AVEC LES NEUMES ?

##### Caractéristiques générales

À l'issue de ce relevé, il faut préciser la nature de cette famille de signes, et s'interroger sur sa signification sonore et sa fonctionnalité.

Ce qui est établi :

- Il s'agit bien d'une famille d'une vingtaine de signes (en comptant comme un signe les variantes d'un même signe, par exemple quatre signes pour A1-A2-A3-A4).
- Dans BL ces signes ont tous le même emplacement, situé après les valeurs longues.
- Dans Btp en revanche, trois signes (I, J et K) sont placés au-dessus ou au-dessous de valeurs longues (noires).
- Les signes se rattachant toujours aux valeurs longues, on peut en déduire qu'ils affectent ces valeurs, et que leurs effets sont aussi variés que leurs formes.
- Il existe donc une manière précise d'interpréter chacun de ces signes.

- Il s'agit d'un code écrit dont le mode de lecture, le « mode d'emploi », nous est inconnu.

- De ce fait, la nature des effets est inconnue elle aussi.

Quel est précisément le statut de ces signes par rapport aux notes ? Peut-on parler, comme en linguistique générale, de signes diacritiques, qui modifient la nature d'un son ? Ou est-ce plutôt une écriture parallèle à celle des notes, qui indique le mode de jeu d'une note après son attaque ?

### **Un système d'ornementation ?**

Peut-on faire le parallèle avec le système de notation des ornements dans la musique baroque : mordants, broderies, appoggiatures, retards, trilles... On sait que l'ornementation au 18<sup>ème</sup> siècle est parfois implicite, découlant des pratiques et des conventions usitées, parfois explicitées par des signes spécifiques. En ce dernier cas les signes écrits précisent les intentions d'un compositeur dans un contexte donné.

Le système rencontré dans *Tripod* ne s'appuie, lui, apparemment sur aucune convention préétablie, même si j'ai pu relever par exemple une analogie entre le signe H et le signe conventionnel indiquant un son trillé<sup>348</sup>. Mais comme dans le cas des signes d'ornements, il s'agit d'un système précis et codifié d'écriture, visiblement conçu pour que l'interprète l'exécute de manière systématisée.

### **Une famille de signes inspirée par les neumes ?**

Mais une autre famille de signes m'est venue à l'esprit à force d'examiner ces pages de *Tripod*. Même si cela paraît incongru à première vue, je suis frappé de la parenté graphique, certaines analogies du moins, entre l'ensemble des signes relevés dans *Tripod* et certaines figures des neumes dits gothiques, tels qu'on les rencontre par exemple dans les antiphonaires de notation sangallienne du X-

---

<sup>348</sup> H - Traits horizontaux ondulés, de type « trilles ».

XI<sup>ème</sup> siècle<sup>349</sup>. Voici une tentative d'établir une correspondance entre les neumes et la « famille de signes » de *Tripod* :

Virga = signes de types « traits diagonaux » ascendants, ou descendants (analogie avec la figure de Punctum, voir aussi ci-dessous)

podatus = signes de type « coches »

clivis = « coches » renversés

Porrectus ou torculus = signes de type « tilde »

Punctum = points isolés, avant ou après un trait diagonal

Strophicus = série de points sous une note

Gravis = Losanges (mais les gravis, à la différence des losanges ici, sont noirs)

Quilisma = traits ondulés. Ce rapprochement est plus sollicité que ceux ci-dessus.

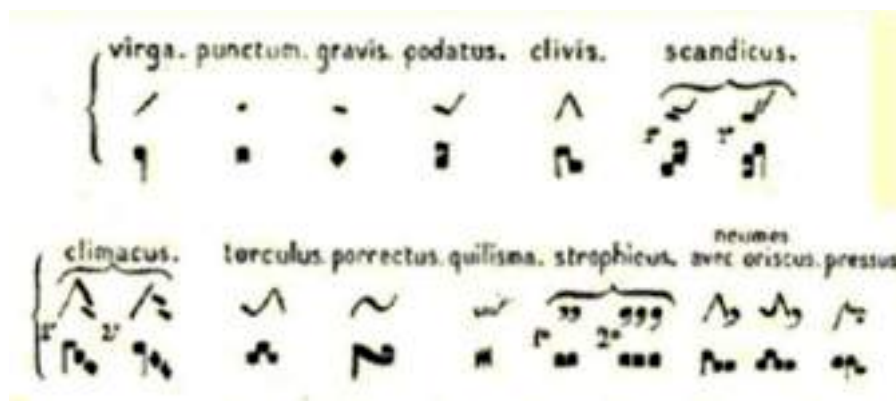


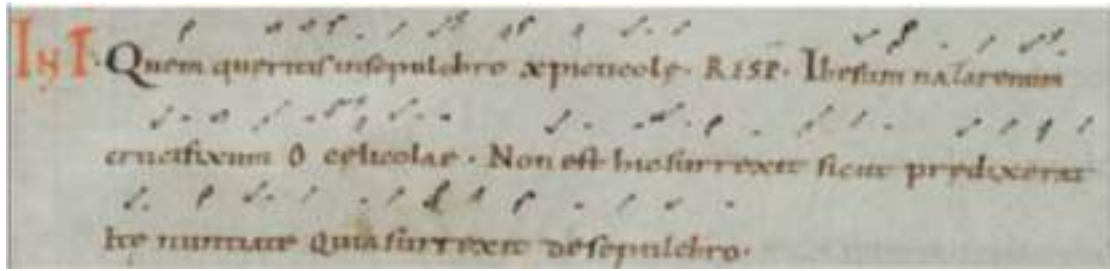
Tableau extrait de : Imago Mundi, Encyclopédie en ligne. Article « Notation musicale », paragraphe Notation grégorienne ou du chant grégorien<sup>350</sup>.

**Exemple visuel : extrait de l'Antiphonaire « de Hartker »**

<sup>349</sup> Par exemple *Antiphonarium officii* (Antiphonaire dit « de Hartker »), abbaye de Saint-Gall, copié vers 990-1000.

<sup>350</sup> <http://www.cosmovisions.com/musiNotation.htm>. Consulé en juin 2020.





### Difficultés de ce rapprochement

Ce rapprochement soulève cependant beaucoup de questions.

D'ordre historique tout d'abord. De quels neumes parle-t-on ? On sait que les écritures neumatiques ont des sources assez diverses et ont connu de fortes variantes et évolutions historiques, géographiques, etc. Les sources sangalliennes sont célèbres du fait de leur antériorité par rapport à d'autres sources. C'est pourquoi je les prends ci-dessus comme point de référence, et surtout à cause de leur proximité visuelle avec les signes de *Tripod*.

D'autres questions sont d'ordre logique : les neumes des antiphonaires sont indissociables des textes, des syllabes. Peut-on imaginer une transposition dans une écriture instrumentale ? Cela signifierait que les notes écrites sont une « base » à laquelle se rajoute une formule ou un geste mélodique bien précis, indiqué par le « neume ». Dans *Tripod* d'ailleurs, on ne repère pas d'association systématique entre une hauteur ou une phrase mélodique et un « neume ».

Enfin ce rapprochement, dont on ne peut prouver la véracité en l'absence de documents confirmant les intentions ou les connaissances d'Eastman dans ce domaine, peut être anachronique. Entre une composition des années 1970 et le chant grégorien, il peut certes exister des ponts<sup>351</sup>, encore faudrait-il s'assurer qu'Eastman a connu le chant grégorien et s'est intéressé aux manières de le noter au Moyen-Âge.

Ce rapprochement nous permet cependant de mieux situer les problématiques que fit naître cette « famille de signes » si singulière.

---

<sup>351</sup> Voir ci-dessus, note 318, p. 394 sur la formation d'Eastman au Curtis Institute de Philadelphie.

### Signes et sons : quel rapport singulier dans *Tripod* ?

C'est notamment l'occasion de s'interroger sur le rapport entre signe et son au-delà de la seule note de musique et de la notation conventionnelle. Eastman développe ici une « sémiotique » destinée à accompagner, enrichir, doubler l'écriture conventionnelle des notes. L'effet de ces signes porte bien sur les sons ; et sur les types de passages d'une note à l'autre, donc sur la « vie » du son une fois que la hauteur indiquée a été attaquée.

Peut-on faire une lecture analogique entre la hauteur des sons, leur conduite, le geste sonore, et les tracés de ces signes ? Par exemple, le signe I<sup>352</sup> (« tilde ») signifie-t-il une oscillation continue à partir de la note, dans un geste de type « broderie » : montée-descente en glissando vers le bas puis remontée ? Y a-t-il homologie graphique entre chacun des signes et la conduite du son ? Qu'en est-il en ce cas du losange (signe J) ? Et de la succession de points (signe K : attaques successives rapprochées ?)

Pour conclure cette tentative de rapprochement avec les neumes, je propose de distinguer trois plans des signes musicaux de *Tripod*, traduisant des hypothèses d'interprétations de ces signes :

- Plan des hauteurs et rythmes « simples », à exécuter selon les conventions solfégiques.
- Plan des « neumes de *Tripod* » à exécuter de manière analogique ou de manière diastématique (analogie entre bas-grave, et haut-aigu).
- Plan des « neumes de *Tripod* » à exécuter de manière non-analogique. En l'absence de référence au code voulu, proposer un geste ou une figure sonore cohérente pour interpréter le signe concerné.

---

<sup>352</sup> I - Signe de type « tilde » entre deux notes (par exemple : p.1 L2, entre Dob-Sib. L3, entre Mi-Mib et Fa-Si). Il ne s'agit pas de tildes à proprement parler, mais d'une forme ondulante évoquant ce signe linguistique.

## II-4.H. ÉLÉMENTS PROPRES À Btp

Je relève ci-dessous les éléments spécifiques qui différencient Btp de BL.

### Nuance(s)



De nombreux *fortissimi* (ff) figurent, des sections 5 à 7 uniquement. Ils constituent les seuls signes de nuances écrites dans *Tripod*. Leur nombre semble signaler un effet ponctuel, valable seulement pour une note ou deux (voir par exemple p.1 / S5, quatre occurrences). Cependant, la disposition spatiale de ce signe par rapport aux notes rend parfois malaisé le fait de situer l'endroit exact de son effet (sur l'attaque, après l'attaque, entre deux sons ?) Voir par exemple p.1/ S7 ci-dessus : les ff peuvent s'appliquer aux notes suivantes :

Fa ronde, La noire, puis Mi bémol aigu, puis Si aigu, puis Sol #... mais les fortissimi commencent-ils dès avant les attaques de ces notes, à suivre l'emplacement des ff qui précèdent les notes elles-mêmes ?

De plus, l'absence de tout autre signe de nuances (autre nuance contrastée, signe de crescendo, etc.) rend impossible l'interprétation certaine de ce qu'il convient de faire entre deux ff : retour immédiat ou gradué à une nuance moindre ?

### Figures de rythmes / silences / barres de mesure

Alternance systématique brèves-longues, comme dans BL, mais sans croches « barrées ». Les durées s'étagent en quatre figures de rythmes, de la plus longue à la plus brève : rondes, blanches, noires, croches.

Exemple : S1 : croche / ronde / croche-noire alternant 3 fois, enfin une croche.

S11 et S12 : alternance de blanche- croche (4 fois) suivie d'une blanche.

Absence (comme dans BL) d'unité de base, de mesure, d'indication de tempo.

Aucune figure de silence, contrairement à BL, ne se rencontre dans Btp.

Quelques barres de mesures figurent, qui ne correspondent pas à des régularités rythmiques :

Btp / p.1 / L8, L10, L12



### Intervalles, phrases

Ce que j'ai écrit plus haut concernant la nature « intervallique » et la conception par phrases monodiques non symétriques de l'écriture de BL, s'applique également à Btp. À noter la présence, à partir de p.1/L10, de plusieurs accords de deux notes, formant principalement des tierces mineures, des quartes justes, rarement une seconde mineure ou majeure.

### II-4.I. SYNCHRONISATION OU ANALOGIES ENTRE BL ET Btp

La partition de *Tripod* n'étant connue qu'à travers les deux fragments que je viens d'analyser, le dispositif de synchronisation entre les parties ou / et entre instruments, entre BL et Btp, ne peut qu'être entrevu. On note cependant que les six premiers intervalles des deux S1 de BL et Btp sont identiques, sur les mêmes hauteurs, avec des durées différentes (dès la deuxième note, un Mi noire dans BL, Mi ronde dans Btp). Mais par la suite, malgré mes efforts pour envisager les transpositions ou les analogies de renversements d'intervalles, je ne trouve aucune similitude probante entre les deux parties. Comme si elles se dissociaient fortement, malgré leurs points communs d'écriture déjà soulignés. Un de ces points communs se trouve dans les modes répétitions obstinées de certains intervalles, mais pas sur les mêmes notes ni aux mêmes endroits des sections : voir S17 de BL (Sib-Do descendant) et S8 de Btp (Do#-Si descendant).

J'ai déjà noté que le nombre de sections diffère : BL a vingt sections, Btp douze sections. On ne peut en conclusion que constater les différences de durées, qui rendent impossible la démonstration d'une synchronisation section à section des deux parties.

## CONCLUSION

*Tripod* garde de nombreux mystères, et frustrerait sans nul doute une tentative d'interprétation qui voudrait rendre compte avec précision de cette œuvre. Mais ce sont justement ces mystères qui m'ont semblé susciter l'ouverture d'une réflexion inattendue sur le rapport entre signe et son, principalement du fait de cette « famille de signes » que j'ai tenté de rapprocher d'une tradition de notation issue des neumes.

Les manuscrits d'Eastman postérieurs à *Tripod* cherchent leurs voies et leurs réponses face à des problématiques semblables. L'écriture des hauteurs, les références absolues présidant ou non à une organisation rythmique, la conception de la temporalité et de la durée, la sollicitation faite aux interprètes de rentrer dans des systèmes de notation spécifiques, me semblent autant d'interrogations profondes poursuivies dans les œuvres suivantes, face auxquelles il faudra ne pas oublier les singularités de *Tripod*.

# **COLORS**

# Colors <sup>PO</sup> I

J. East

Blue

laughing

Orange

2

3

*accelerando*  
*constant*  
*ritard*

Orange

Black

5

Red

6

7

Yellow

Purple

8

9

Blue

Orange

10

11

⑧ 3/8 P. 2

Blue

Orange

⑨

improvisation on...  
Cluster of...  
2 13 11  
improvisation  
3 1 1 3 5

Orange

Yellow

Red

Blue

based pitch  
is due to  
performer to

ascending line, but in my file

continue serial of stage

Cluster  
about Blue  
cluster 64th

(no m...)



P. 3

10

Blue

Orange

Red

13

Orange

Blue

Red

glio

slow sparse glissandi

Black

Yellow

Purple

these notes must be 2 apart

Exit

14

Orange 123

exit

Blue 123

Black 123

Yellow 123

purple

chord

2

2

2

2

2

same pitch

same pitch

same pitch

Orange 123

die away

Red 123

Blue 123

Yellow 123

Black 123

Tutti die away

Orange 123

Blue 123

Yellow 123

Black 123

purple

fade

finis.

# Chorus II

J. Eastman

Black  $\#0$   
 Yellow  $\#0$   
 Red  $\#0$   
 Purple  $\#0$   
 Orange  $\#0$

7 8 10+11 12 5

Stay on just two pitches

Blue I, II, III

Blue I  
Blue II  
Blue III

trill like laughter

not falling off

Orange I II III

Blue

Purple

Red

Yellow

Black

Purple

Yellow

Black

Red

trill like laughter

random

moan

8''

laughter of glass  
Continued

8''

Shuffle feet on floor  
(like sanding)

Shuffling feet as before  
shuffling

3''

Random  
on wood  
Ping

Load at quing

Orange

Red

Blue

Purple

cut 4''

too tone without vibrato

5''

5''

5''

5''

5''

5''

5''

space - shouts

Blue

Purple

Random sounds made up of sounds used previously in this piece

CH

Orange 123  
 Red 123  
 Blue  
 Purple  
 Yellow  
 Black

3rd melody  
3rd any notes

No. III<sub>2</sub> 3 84

5 6 7 8 | Julius

~~Strong~~

Handwritten musical notation on the top half of the page. It features several staves with notes and rests. A vertical line is drawn across the first few staves. Annotations include "Strong" (crossed out), "any three notes" (under a blue bar), and "Ha x 7" (near a note on the right). The notation includes various note heads, stems, and beams, some highlighted in yellow and purple.

Handwritten musical notation on the bottom half of the page. This section is characterized by long, sweeping lines across the staves, with the letters "oh" written above many of these lines. There are also some notes and rests interspersed. Annotations include "improvisation" and "punch" (near a purple line). The notation is more fluid and less structured than the top half.

C. 10-15 Secs.

6"

improvise on these notes!

Orange

Red

Blue

Purple

Yellow

Black

Black

Yellow

Black

Orange

Red

Red

Blue

Purple

SILENCE

SILENCE

2

3

Wobler (breath only)

slow

slow

fast

13/32, 115 (miked)

23

23

23

23

23

23

collapptd

improvison

Purple 2/3  
 Blue 3  
 Red 3

Purple  
 Blue  
 Red  
 Orange  
 Black  
 Yellow

Haiya Haiya  
 Haiya Haiya



ca 15" MS 8" No. 1 V Naomi Towles

Black

Yellow

Orange

Red

Blue

Purple

2

3

best gliss

best gliss

laughter

laughter

softest part

Red

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

pitched  
melody

Naomi Towles

Handwritten musical score on a five-line staff with various annotations and markings:

- Staff Labels:**
  - Black
  - Yellow
  - Orange
  - Red
  - Blue
  - Purple
- Annotations:**
  - "loud as going with dimmendo" (written in black ink)
  - "loud dim" (written in blue ink)
  - "to" (circled in purple ink)
  - "3" (written in purple ink)
  - "B 4 0" (circled in black ink)
  - "B 4 0" (circled in purple ink)
  - "W" (written vertically in black ink)
  - "S" (written vertically in black ink)
  - "W" (written vertically in black ink)
- Markings:**
  - Red vertical lines with arrows pointing to notes.
  - Purple vertical lines with arrows pointing to notes.
  - Black vertical lines.
  - Handwritten notes and rests on the staff.
  - A large diagonal line crossing the staff.

Bla

Yell

Orange

Red

Blue

Pink

Whispered sparse shouts

Handwritten musical notation on a staff. It includes several notes, some with stems, and a circled note with the number '3' next to it. There are also some scribbled lines and other markings.

low sound with glissando

213

bc

Very high laughter

Flute  
Clarinet  
Saxophone  
Trumpet  
Tuba

Medium laughter



Handwritten musical notation on a staff, including notes, rests, and the word "allegretto" written twice. A blue circle with a hand diagram is also present on the staff.

fast a whole new sounds

March sound

Tap  
Starts  
try to  
sing in  
lines and  
stop you  
gymnastics  
and use  
all the  
time  
Exit.

Solo Mar

3/4  
improvised using wood  
drum  
throughout

humming bird  
also

Man

begin a congenial conversation  
laughter maybe included

Red

Purple

Blue

Orange

Purple

Conversation

speech song continue speech song

Red

Sub out

improve on these notes, a note or groups of notes maybe repeated take your time going from one note to the other

Black Orange Purple after Orange enter

15" after Orange has entered Purple sings Blacks theme slow as possible

Black after Black finishes her theme she goes the motif of the next line e.g. Orange motif

Orange Black When Black finishes her motif and begins your motif diminish your motif by 2 almost 2

Purple When Black begins your motif finish your motif as fast as possible and begin again slowly.

Red Enter 15" after Purple with following speech  
"Here am I circling in a circle with my red dress contemplating the origin of my hate, which has killed every man since the beginning."

Black after Black finishes singing orange & purple motif she shall start at beginning of motif

Purple Slow as possible

Red Continue with speech improvising on words in the speech  
improvise on Red's words 15" after Red's entrance

Blue

enter 15" after Blue Purple Sing these notes slow as possible

Black

Orange

Purple

Red 2

3

Blue

Purple 2

3

Speech

#0 40 #0 #0

#0 40 #0 #0

enter 15"  
after  
PURPLE 2+3

ORANGE 2  
PURPLE 3

Black 36"

Tutti 30"

Silence

\* ORANGE 1

PURPLE 1

Red 123

Blue 123

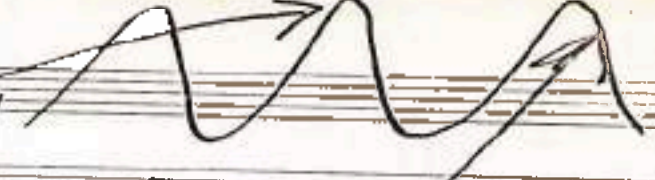
Purple 2,3

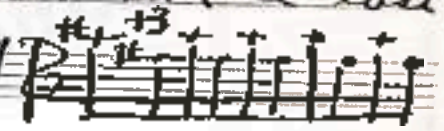
ORANGE 2,3

Ending II

17

2004

*f* Black sings the following  has  
 the last two oranges enter there shall be a silence on  
 the second peak and on the third peak enter one note  
 again with a cluster

Ending III *f* Yellow wishes to enter in the last  
 measure of Ending II she may sing 



## PARTIE II

### Chapitre 5

#### ***COLORS* : LES ACTEURS D'ÉCRITURE**

##### **INTRODUCTION**

*Colors* pour chœur féminin de quatorze voix (dont deux solistes), bande et voix d'homme solo, représente pour Julius Eastman une nouvelle expérience de notation musicale, indissociable de la conception sonore de la pièce. Le titre renvoie en effet aux six couleurs attribuées respectivement aux groupes dans lesquels le chœur se subdivise, par ordre d'apparition sur la page 1 du manuscrit : bleu, orange, noir (soliste), rouge, jaune (soliste) et violet. Ce qui frappe au premier coup d'œil ce sont les traits vifs de crayons de couleurs par lesquels le scripteur trace des accolades (souvent repassées sur les traits du feutre noir, acteur principal ou premier de la notation), indique les numéros des voix, repasse les traits de flèches signalant une attaque ou un événement synchronisé...

Cette œuvre engage toute une conception vocale et dramaturgique singulière, qui fait suite aux deux grandes pièces de 1969-1970 étudiées ci-dessus, *The Moon's Silent modulation* et *Thruway*. Comme elles, *Colors* engage la présence scénique des interprètes : entrées et sorties de scène, gestes-sons accomplis avec les pieds, gestes vocaux incluant parlés, sifflés, rires, mixte de sections écrites, demi-écrites et improvisées, auxquelles s'ajoutent des vocalises difficiles à cause des ambitus, sauts de tessitures et figures rythmiques<sup>353</sup>. On se rappelle devant ce style vocal et théâtral qu'Eastman a composé, à peine deux ans auparavant, *Macle* pour quatre voix et bande, pièce à laquelle je consacre une partie entière dans la suite

---

<sup>353</sup> On pourrait dire à bon droit de bien des phrases musicales de *Colors*, du fait notamment des difficultés techniques pointées ci-dessus, qu'elles sont fort peu « vocales ». Sans parler de l'absence de phrasés et de phonèmes dans la quasi totalité de la partition. Cette écriture est d'autant plus étonnante de la part d'un compositeur-chanteur... La vocalité eastmanienne, décidément, opère des recherches déroutantes.

de ce travail<sup>354</sup>. Mais il ne s'agira pas de développer ici l'analyse musicale de *Colors*, ni de décrire le déroulé de cette œuvre intrigante. Je voudrais me focaliser sur un unique aspect de la notation, que je nomme « les acteurs d'écriture ». Je m'en explique ci-dessous<sup>355</sup>. Je me limiterai d'autre part à l'examen détaillé des pages 1 et 2, qui représentent bien à mon sens les enjeux émergeant de ce manuscrit.

## II-5.A. APERÇU CONTEXTUEL : LA CRÉATION DE *COLORS*

### Création à Cornell University, Ithaca

La création de *Colors* a lieu le 22 juillet 1973 sur le campus de la Cornell University d'Ithaca, dans la salle de concert Barnes Hall. Thomas Sokol, qui dirige, a probablement été le commanditaire de l'œuvre<sup>356</sup>, peut-être pour le chœur féminin de la Cornell University. Je n'ai pas d'autres informations sur la naissance du projet ni sur l'éventuelle commande professionnelle adressée à Eastman, d'une pièce aussi singulière. Elle est destinée à un chœur de femmes de très bon niveau, capable de se diviser en quatorze voix réelles, séparées, dont deux voix solistes, et de relever les défis techniques expérimentaux de la partition. Lors du même concert à la Cornell University, une cantate nommée *Prometheus* d'Ann Silsbee (1930-2003)<sup>357</sup>, dédiée à Julius Eastman, est créée.

---

<sup>354</sup> Voir ci-dessous, Partie IV, p. 585 : « *Macle*, le nouage entre notation, temps et singularité ». *Macle* a été créé en février 1972.

<sup>355</sup> Il est vrai que ce manuscrit bigarré sollicite la curiosité et donne envie de résoudre les énigmes de compréhension et de conduite qu'il pose. Pour un relevé plus complet des éléments qui composent *Colors*, notes qui peuvent servir de base à une analyse musicale de la pièce, voir l'Appendice, p. 8.

<sup>356</sup> Sokol, le 19 juillet 1970, avait déjà dirigé à Cornell la reprise des deux grandes pièces alors emblématiques d'Eastman, *The Moon's Silent Modulation* et *Thruway*. Voir ci-dessus, p. 287 et p. 324. Concernant Thomas Sokol, chef de chœur à Cornell University, précoce et fidèle soutien musical d'Eastman à Ithaca, voir ci-dessus, Partie I, Chapitre 1, notamment : années 1957-1958, et encadré p. 68.

<sup>357</sup> On peut entendre une belle pièce d'Ann Silsbee en ligne, *Sanctuary* : <https://www.youtube.com/watch?v=vxcjhf5eJpQ>. Un aperçu de son parcours et de son catalogue : <https://composers.com/ann-silsbee>

## Reprise à Buffalo : Gwendolin Sims Warren

*Colors* est repris en novembre 1973 à Buffalo (date exacte et lieu non précisés), avec Gwendolin Sims.

Gwendolin (ou Gwendolyn) E. Sims Warren, soprano lyrique et cheffe de chœur africaine-américaine, née le 28 janvier 1940, morte en mai 2013, a connu Eastman à Buffalo, au Center of the Creative and Performing Arts où elle était, comme lui, Creative Associate. Le 28 janvier 1970, jour du trentième anniversaire de Gwendolin Sims, Eastman participe comme chanteur et pianiste à cinq des pièces du récital conçu par elle, notamment *For Franz Kline* et *Vertical Thoughts* (3 ou 5) de Morton Feldman<sup>358</sup>. Les sources que j'ai pu consulter ne précisent pas si la reprise de *Colors* à Buffalo était dirigée par Gwendolin Sims ou si elle y tenait la difficile partie vocale d'une des deux solistes qui correspondent aux parties de « Black » et de « Yellow » (voir ci-dessous). Par la suite, Gwendolin Sims Warren, après une carrière lyrique remarquable (Prix Marian Anderson), est devenue à New York *music minister* de plusieurs paroisses, dont une église africaine-américaine réputée du Queens. Elle a publié une anthologie de Gospels et autres chants religieux africains-américains, *Ev'ry Time I Feel The Spirit*, en 1999<sup>359</sup>.

### L'analogie entre une page manuscrite et une scène de théâtre : définitions préalables (éléments-cadres, éléments-objets)

Je reprendrai ici l'analogie entre une page musicale et un plateau de théâtre. Ce choix me paraît pertinent pour aborder ce manuscrit, plutôt que de le comparer à un tableau, à un dessin ou à une page de texte<sup>360</sup>.

---

<sup>358</sup> Eastman a semble-t-il fait aussi une performance comique lors de ce concert, sortant d'un placard déguisé en *drag queen*. Ce qui, on peut l'imaginer, était incongru voire insolent en regard des œuvres de Morton Feldman. Le récital-anniversaire de Gwendolin a peut-être été le prétexte à cette irruption festive, qui me semble dépasser la blague potache. Il y aurait d'ailleurs une réflexion à développer sur le style de « blagues » musicales-théâtrales qui ont marqué les performances de création à Buffalo, par exemple celles du S.E.M. Ensemble, liées à John Cage et peut-être à un esprit Dada apporté par le Tchèque Petr Kotik. L'influence éventuelle du mouvement Fluxus, né en partie de conférences de John Cage au début des années 1960, devrait être aussi étudiée. Le « déguisement » d'Eastman résonne évidemment avec son homosexualité. Il a plusieurs fois produit cette sorte d'exhibition, notamment en février 1972 dans *Black Ivory*, pièce de théâtre adaptée des *Nègres* de Jean Genet. Jusqu'à l'incident du 4 juin 1975 devant John Cage, avec une performance à connotations sexuelles, qui se situe donc davantage en continuité qu'en rupture avec ses actions scéniques provocantes. Voir ci-dessus, Partie I, Chapitre 1, Saison 1969-1970. Pour *Black Ivory*, ibid. 1972/A. Et ibid. Saison 1974-1975, encadré « *A New System of Love* » pour l'incident avec John Cage.

<sup>359</sup> <https://www.christianbook.com/every-time-i-feel-the-spirit/gwendolyn-warren/9780805044119/pd/44116#CBD-PD-Description>

<sup>360</sup> Voir ci-dessus, exposé méthodologique : I-2.C.a. p. 228 et travaux pratiques menés sur des manuscrits à partir de cette proposition, II-2.A.b. p. 293 sur *The Moon's Silent Modulation* et II-2.B.c. p. 317 sur *Unidentified work*.

Pour fortifier cette analogie, je distinguerai au préalable les « éléments-cadres » et les « éléments-objets ». Les éléments-cadres ont une fonction générale, structurelle, plus ou moins permanente : clés, structuration des marges gauches en portées reliées par des accolades, divisions en systèmes, indications générales de titre, de tempo, d'expression. Ils correspondent aux éléments fixes, statiques du plateau : cadres scéniques (bords et lointains), volumes du plateau, orientation cardinale.

Les éléments-objets, eux, renvoient aux éléments dynamiques, disposés dans l'espace et en train de jouer : éléments « mis en scène », tels des personnages joués par des acteurs, ou éléments mobiles de scénographie. Les figures de notes, les signes ponctuels de tous ordre sont ces éléments-objets. La visibilité-lisibilité de la page suppose le jeu des éléments entre eux et par eux-mêmes, donc une dynamique non réifiée, une dynamique de vie.

J'appellerai « acteur », ci-dessous, ce que dans les chapitres précédents j'ai appelé « scripteur ». Ce sont dans mon esprit de quasi synonymes, le terme d'acteur étant ici destiné à renforcer la description des actions d'écriture observées comme un jeu sur une scène. De plus, les acteurs désignent à la fois le scripteur et son outil.

### **Support papier, nombre de pages et statut des documents**

Support papier : papier musique à 24 portées (Parchment Brand N°19 – 24 lines. Belwin Inc. New York U.S.A.<sup>361</sup>)

Statut de la copie : photocopie couleur d'un facsimilé ou d'un original du conducteur manuscrit.

Nombre de pages : 18 pages en tout. Seules les pages 1 à 4 (partie I) sont numérotées en haut au centre.

Le facsimilé, photocopie en couleur, m'a été communiqué à la Music Library d'University at Buffalo en septembre 2018.

---

<sup>361</sup> Même support papier que celui de *The Moon's Silent Modulation*, voir ci-dessus, II-2.A.b. p. 302.

Suivant les indications portées en haut de certaines des pages, la pièce est divisée en quatre grandes parties : Pages 1 à 4, partie I (mentionnée par un simple « I », voir ci-après) / Pages 6 à 8, mention « Chorus II » / Pages 8 à 10 : « N°III » / Pages 11 à 18 : « N°IV ».

Matériaux rajoutés au papier : traces ou marques de deux bandes de scotchs (marge gauche, pas sur toutes les pages) ; éventuellement marques d'agrafes (par exemple : haut gauche, p. 1 et p. 3, haut droite p. 2). Cornages multiples des coins. Débord d'une bande inférieure sur chaque page (à interpréter : encollage des pages manuscrites sur un support plus grand et plus rigide ?) Épaisseurs diverses des liasses prises dans la photocopie. Cadre noir des quatre bords rectangulaires des pages photocopiées.

## II-5.B. LA PAGE 1 DE *COLORS*

### **Abréviations, numérotations, signes**

S = Système. Les systèmes sont numérotés de haut en bas (S1= 1<sup>er</sup> système en haut)

p. = page (p. 1= page 1)

m. = mesure(s), le plus souvent suivie(s) du numéro de la mesure ou des mesures en question (m. 1 : mesure 1)

Combinaisons : p. 5/S 3, m. 4 = page 5, 3<sup>ème</sup> système en partant du haut, mesure 4.

JE = Julius Eastman.

(?) = après la citation d'une mention écrite sur le manuscrit, signifie un doute sur la transcription d'un mot ou d'un nom propre dont la lecture est incertaine.

(??) = signale la place de tout ou partie d'un mot illisible, que je n'ai pas réussi à retranscrire. Immédiatement après entre crochets [ ], peut figurer une ou plusieurs propositions de mots à titre d'hypothèse.

### **Les acteurs d'écriture**

J'appelle acteurs d'écriture les outils d'écriture (crayons, feutres, règle, etc.) en train d'agir et d'interagir sur la page.

## Le stylo-feutre noir (acteur 1)



Un stylo-feutre noir est l'acteur principal de la notation des signes musicaux. Je rappelle l'importance fondamentale du stylo-feutre comme partenaire d'écriture d'Eastman, mis en évidence dès l'Avant-Propos de cette thèse<sup>362</sup>.

Il organise et fixe les éléments cadres :

-exergues

-structuration des cadres gauche : noms des groupes vocaux et accolades ouvrantes, doubles-traités de séparation des systèmes à l'extrême gauche et à l'extrême droite

-clés, numéros cerclés correspondant à certaines mesures

Il joue aussi les éléments-objets : notes et « non-notes », graphies diverses, barres de mesure et indications verbales.

Cet acteur possède un jeu complexe, à dominante disciplinée, mais à l'ordonnance bousculée par toutes sortes de perturbations, soudain affleurant (S3 notamment). Apparaissent alors des irrégularités, des tremblés ou des compressions de notes dans l'espace, comme si la graphie était envahie par le stress de la spatialisation et de la synchronie rythmique (voir S3, ligne « Yellow », la première série de dix doubles croches). On remarque un même jeu mélangé avec la règle, tour à tour utilisée et lâchée (voir la double barre de reprise de la 1<sup>ère</sup> mesure entre autres).

---

<sup>362</sup> Avant-Propos, p. 3, note 1, concernant le Sign Pen, peut-être utilisé par Eastman et la forte histoire industrielle et symbolique de cet outil d'écriture. Voir aussi I-1, p. 45, note 46.

### **Le crayon à papier épais 1 (acteur 2)**



Il agit pour cet acteur de redoubler à grands traits très visibles plusieurs des actions de l'acteur précédent, portant sur des éléments-cadres structurant la page :

-séparation des systèmes avec un double trait horizontal « barrant » quasiment toute la page. Son jeu gestuel a quelque chose d'ostentatoire : il se distingue par sa « grossièreté » de trait et sa courbure hâtive. Il ressort en s'interposant ainsi sur les actions maîtrisées de l'acteur 1.

-repassage des seconds doubles-trait de séparation des systèmes, même différence avec l'acteur 1.

-accolade linéaire verticale reliant toutes les portées du S3.

### **Le crayon à papier épais 2 (acteur 3)**

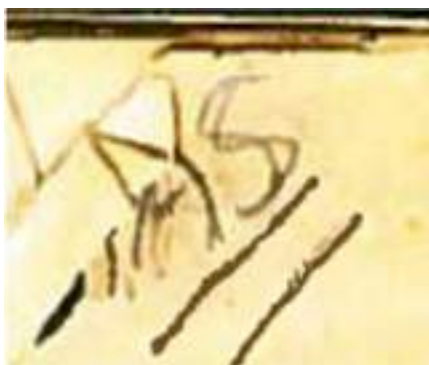
Il fait son entrée dans le S3 m.7, pour :

-redoubler d'un trait noir les accolades ouvrantes courbes des groupes « Blue » et « Orange

-rajouter deux grandes flèches verticales descendantes, qui indiquent des « places », ou des « moments » d'évènements.

Son jeu, comme celui de l'acteur 2, semble affirmer dans des gestes forts, des traits ostentatoirement courbes.

#### Le crayon à papier très fin (acteur 4)



Les initiales « AS » en exergue en haut à gauche, écrites de biais soulignées deux fois, permet d'ouvrir des hypothèses : elles semblent signaler l'appartenance d'un matériel de travail à une des chanteuses de l'œuvre. Les initiales, endommagées par le cornage du coin haut gauche, ont été repassées (le « S » en tous cas<sup>363</sup>).

-Au-dessus de la 1<sup>ère</sup> mesure, une première indication verbale, devenue illisible car trop pâle à la photocopie, ou usée, semble avoir été portée par cet acteur (ou un autre ?) et un trait prolonge la délimitation de la double-barre de reprise, vers le haut. (Je reviens ci-dessous sur les problèmes d'attribution de ces tracés.)

-La deuxième mesure 2 est délimitée par un arc ou un demi-cercle tracé au-dessus et englobant cette mesure.

-S2 marge gauche, un « 2 » redouble le « 2 » du crayon rouge.

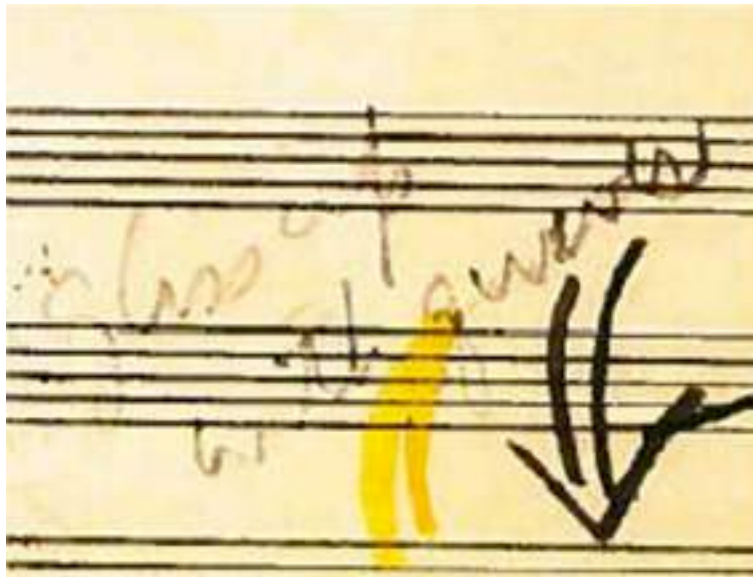
Ces actions marginales, discrètes, caractérisent cet acteur.

---

<sup>363</sup> Y a-t-il un rapprochement à faire avec Ann Silsbee (voir note 357) qui aurait alors fait partie des interprètes de *Colors* ?



### Le crayon à papier fin (acteur 5)



Les indications verbales portées sur S3, m.6 : « *low, short notes (some long)* » et m. 7 : « *gliss (?) with (??)* » proviennent de l'écriture d'Eastman. Elles précisent le sens des graphies employées — ce que les interprètes doivent faire, donc.

**Les six crayons de couleur. Par ordre d'entrée et de haut en bas : acteurs 6 (crayon bleu), 7 (crayon orange), 8 (crayon noir), 9 (crayon rouge), 10 (crayon violet), 11 (crayon jaune).**





Ces six crayons de couleur forment un groupe cohérent, lié à la structuration de l'effectif vocal en six groupes et expliquant le titre de l'œuvre, *Colors (Couleurs)*.

Par ordre d'entrée : S1 m. 1 « Blue » (Bleu) puis m. 2 « Orange » (Orange), puis S2 m. 4 « Black » (Noir) avec « Orange », puis S3 m. 6 « Red » (Rouge), « Purple » (Violet) et « Yellow » (Jaune).

Ces acteurs jouent en signalant comme avec des sortes d'annonces vives, l'espace respectif des groupes de couleurs ; de doubler, par des accolades lisses, les accolades ouvrantes tracées en noir par l'acteur 1 ; d'énoncer, non systématiquement (seulement pour « Blue » et « Orange » dans S1) le numéro respectif des voix au début de chacune de leurs portées respectives (ex. S1 m. 1 : « Blue », de haut en bas : 1, 2, 3) ; enfin, de doubler des signes tracés par d'autres acteurs : S3 m. 7, la flèche verticale descendante désignant trois blanches (en

croix) chantées par le groupe « Purple » de l'acteur 3, est doublée par le crayon violet (acteur 10).

Noter trois particularités :

-l'entrée de « Yellow » S3 m. 6, n'est *pas* accompagnée, comme ce devrait être le cas, d'une accolade lisse jaune. Cependant, cette accolade se produit m. 7.

-le tracé du crayon noir (acteur 8) est peut-être accompli par l'acteur 1 (stylo-feutre noir), sans que ce soit une certitude.

-le crayon rouge (acteur 9) m. 7, trace trois traits dans les portées des voix de « Red », semblant insister sur le fait (déjà écrit solfégiquement) que les rondes chantées se prolongent, sont bien tenues. Elles signifient sûrement ainsi que la durée de cette mesure n'est pas réductible aux quatre noires d'une ronde (voir ci-dessous, problème des durées des mesures).

### La règle



Elle entre en jeu m. 1, étrangement pour le tracé d'une des deux barres seulement de la reprise, puis elle ne revient que pour tracer la barre de mesure entre m. 6 et 7 (S3), enfin celle entre m. 7 et 8 (cette dernière sur la p. 2). Ce sont en effet les plus longues barres de mesure de toute la page (quatorze portées), les autres doubles-barres de reprise (cinq en tout) et barres simples de mesure (deux en tout) étant toutes de deux ou trois portées seulement.

Noter que la barre de mesure séparant les m. 6-7 a été complétée à la main (trois dernières portées du bas). La règle n'a donc englobé que onze portées, contrairement à la barre de mesure suivante (m.7-8).

### Difficultés d'attribution de certaines actions

La texture de certains tracés rend incertaine la distinction entre les acteurs 2-3 et 4-5. Il pourrait s'agir d'un même acteur, ou parfois du même acteur, parfois non. Il importe alors de le vérifier non seulement par la texture et la densité des tracés, mais aussi par le statut des actions : rajouts, soulignements secondaires, ou au contraire, tracés primaires. Ce statut lui-même est parfois difficile à argumenter.

## Relevé des éléments

### Éléments-cadres :

-Exergue, de droite à gauche : initiales « AS » / titre centré en minuscules assez grosses (deux fois plus grosses que les minuscules employées pour les noms des groupes vocaux, « Blue » et « Orange » par ex.) / nom du compositeur J. Eastman (coupé dans le « m » par la photocopie).

-Séparations des systèmes

-Structure des marges gauches / clés

### Éléments-objets :

Figures de notes (têtes, hampes, liaisons rythmiques)

-« Non-notes » :

Hauteurs approximatives, avec têtes de notes écrites en croix (x) :

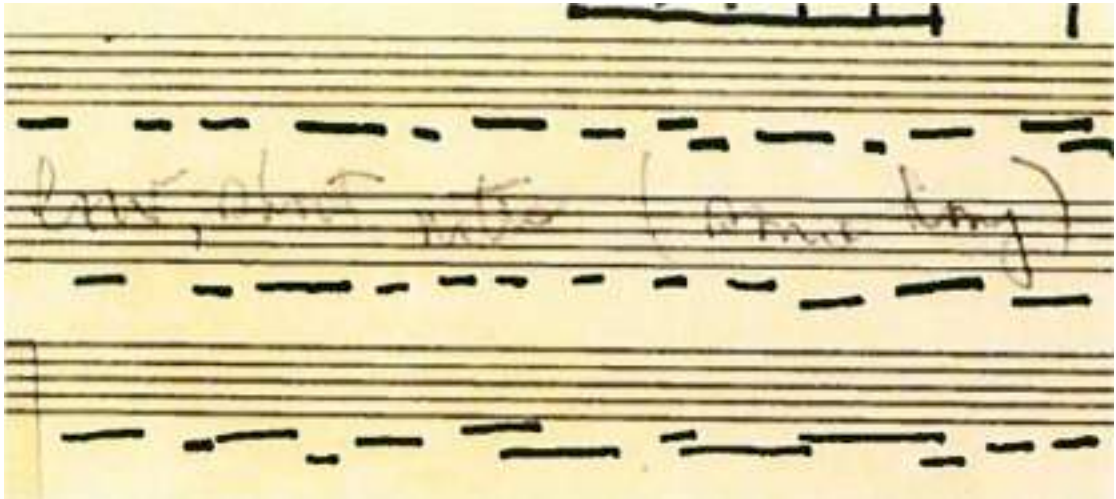


S1 m. 1, voix « Blue » 2, valeurs de doubles-croches

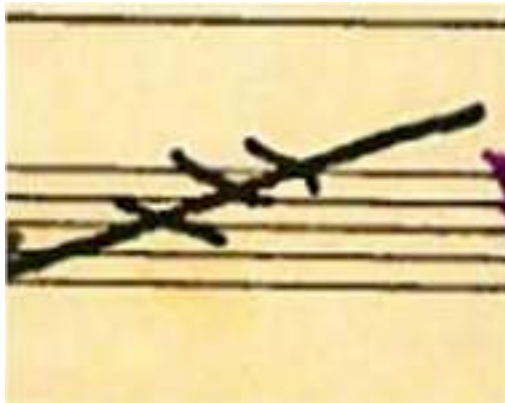
S3 m. 7, trois voix de « Purple », valeurs de blanches

Deux graphies :

-Graphie 1 - entre S3 m. 6 : traits horizontaux discontinus de taille diverse (plus ou moins longues) en deux strates se tuilant.



-Graphie 2 - S3 m.7 : trait en diagonale barrant une portée, strié de trois courts traits de biais inverse



## Lacunes<sup>364</sup>

Absence de certaines données conventionnelles structurelles.

-Éléments-cadres : pas d'indications de tempo, de chiffrage rythmique, de caractère ou d'expression générales.

-Éléments-objets : aucun phonème ni syllabe avec les notes chantées.

### Les gestuelles, les énergies de jeu

Pour décrire le jeu sur cette page, il faut faire un relevé descriptif des gestes propres à chaque acteur. À chacun semble en effet appartenir une énergie particulière, bien sensible dans le mouvement du tracé, dans sa précision plus ou moins grande, et dénotant sa des rapidités et des continuités/discontinuités très diverses. On peut dire que l'acteur 1 joue le tracé primaire, qui se produit avant les autres acteurs, le tracé primordial de la page. La règle n'aide presque aucune de ses notations, ni les barres ou doubles-barres de mesure, ni les hampes et traits rythmiques des notes. À une exception près, que nous examinons ci-dessous.

---

<sup>364</sup> Ces lacunes et cette notation en général, font émerger une problématique concernant la durée, dont je donne ci-dessous des éléments à titre indicatif. Ce n'est pas le cœur de mon propos, mais le lien est indubitable entre les actions décrites et la conception de la temporalité, qui s'enracine dans les questions rythmiques :

#### Problème des durées des mesures

Du fait de ces lacunes et de la présence de doubles-barres de reprises (m. 1, m. 2a et 2b, m. 3 et m. 5 pour « Orange » 2), le problème de la durée de chaque mesure se pose. Sauf à la m. 6, où l'addition des durées écrites pour « Red » permet de comptabiliser six noires + une double-croche en valeur ajoutée, située entre les 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> noires. Les mesures 1, 2a, 2b, 3 et 5 contiennent toutes cinq noires, mais avec une double-barre de reprise dont on ne peut déduire avec certitude le nombre de reprises : une seule fois, ou plusieurs ? Chaque barre de mesure délimite donc une durée temporelle non assignable avec certitude.

#### Notations rythmiques et de durées, entre ambiguïtés et rigueur

Remarquer le cas du S2, m. 4+5 : treize noires à « Orange » 2 avec double-barre de reprise, mais en-dessous (« Black ») cinq rondes (= vingt noires solfégiquement) sans reprise. On comprend que ces cinq rondes chantées une fois (vingt noires) doivent valoir en durée les treize noires d'« Orange » reprises une fois au moins (vingt-six noires), la ronde de la m. 5 durant quant à elle les cinq noires d'« Orange ». À moins que les rondes de « Black » ne doivent être synchronisées à certains temps des noires d'« Orange », comme le suggère leur alignement vertical. Auquel cas le rythme des quatre hauteurs de la m. 4 de « Black », serait : noire, blanche, blanche, blanche pointée (= huit noires) et m. 5 : ronde + 1 noire (= 5 noires).

Remarquer l'écart entre cette notation approximative des m. 4-5 pour « Black », qui ouvre à diverses hypothèses, et la notation rigoureuse de la m. 6 aux trois voix de Red », qui ne peut laisser d'autres options que d'exécuter fidèlement les rythmes notés, d'ailleurs complexes par leur variété et la valeur ajoutée. Cependant qu'au même moment (m. 6), « Yellow » et « Purple » remplissent cette durée de manière non mesurée.

Autant l'acteur 1, dans l'écriture des éléments-objets, se confronte à la précision de détail, horizontale (espaces proportionnés sur une même portée) et verticale (alignements entre portées), et donc aux multiples discontinuités que cela suppose, autant l'acteur 2 ressort par la vitesse et la continuité large de ses gestes, notamment les doubles traits séparant les S1-2 et S2-3. Leurs courbes à l'horizontalité imparfaite, tranche avec les portées.

L'énergie des crayons de couleur est toujours, dans les accolades, celle de la répétition, de l'épaississement des traits : deux aller-retour au moins, comme pour frapper le regard, produire un effet éclatant de tache sur le dominante noire et le papier ivoire.

Exemple : fin la m. 6, S3, de l'acteur 1, partie « Yellow ».



Dans un premier groupe de dix doubles-croches (La#-Fa#), une forte difficulté surgit dans l'égalité proportionnée des signes : les doubles 6, 7, 8 sont affectées par une sorte d'effondrement. Aussi l'acteur fait-il appel à la règle pour tracer les hampes du groupe suivant, six doubles (l'altération du La n'est pas redonnée, celle du Fa, oui). Ce sont les seules hampes de toute la page à être aidées par la règle, en réponse à l'événement et au trouble qui précèdent. Mais les lignes horizontales sont de nouveau tracées à la main, comme la hampe suivante. La dernière hampe revient à la règle.

## Le subtil, la trace

Combien d'acteurs ont-ils joué par l'écriture sur cette page ? Pour le moins, Eastman et deux interprètes (une chanteuse et un chef) ? Impossible de l'affirmer avec certitude. De 2 à « x » personnes ont donc joué cette manuscrite. Il est évident que leurs intentionnalités diverses se mêlent, qui forment entre elles un tissage. La visibilité de ce tissage en soi n'est l'objectif d'aucun des acteurs, mais il se donne à lire et à voir si l'on consacre un soin méticuleux à observer ces jeux. Cet espace peu visible, renvoyant à des intentionnalités sous-jacentes et à leurs interactions qu'il faut déceler dans le manuscrit, est ce que j'appellerais le subtil, dont témoignent certaines traces<sup>365</sup>.

Il y a une salve de notation première (acteur 1) et de précisions secondes (acteur 5). D'autres actions sont tournées vers la visibilité des structures générales (acteur 2). D'autres intentions font éclater un projet (couleurs) et sont d'ailleurs répétées comme pour les rendre plus consistantes (gestes répétés d'aller-retour). La méticulosité de l'acteur 1 connaît diverses qualités. Le maximum de méticulosité est employé S3 m. 6, aux trois voix de « Red ». La valeur ajoutée et la superposition rythmique exacte pousse l'acteur à aligner les valeurs à la double-croche prêt, notamment dans les deux dernières noires de la mesure.

La continuité de certains gestes se donne à lire de manière émouvante. Par exemple, l'ovale des rondes, en amandes pas tout à fait fermées de « Black » S2. Il y a aussi des discontinuités qui se veulent invisibles, comme la poursuite à la main de la barre de mesure des m. 6-7, tracée d'abord à la règle. Elle traduit peut-être un ordre d'écriture des strates de trois voix dont cette mesure est faite.

Les Clés de Sol et les accolades ouvrantes (acteur 1) sont toutes très élégantes.

Certaines incomplétudes (vides) sont énigmatiques, par ex. m. 6, « Purple » : pourquoi les lignes horizontales discontinues (graphiques telles des sortes de pointillés) ne se poursuivent-elles pas jusqu'à la barre de mesure m. 6-7 ? Cela signifie-t-il que la trame sonore doit s'interrompre à peu près au-dessus de la valeur ajoutée de « Red », et reprendre m.7 ?

---

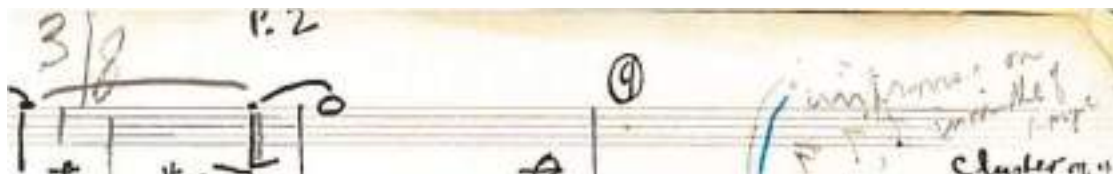
<sup>365</sup> Le « subtil », ici, désigne ce que j'appelle dans les chapitres précédents le calque 5, qui est un « drapé », une surface sensible où se perçoit, se devine, se reflète l'interaction entre les autres calques.



Les flèches forment un groupe d'actions particulières, dans leur fonctionnalité de signalétique forte (comme des panneaux sur une route !) et de désignation exacte de la ponctualité d'évènements (m. 7, « Yellow » et « Purple »).

### II.5.C. LIENS ET DIFFÉRENCES ENTRE LA PAGE 1 ET LA PAGE 2.

Sur la page 2, se confirme la pluralité d'acteurs de même que la poursuite de leurs rôles respectifs. Par exemple, l'acteur 4 (le crayon à papier très fin) confirme son souci de précision solfégique lié à l'interprétation : notation des chiffres rythmiques de mesure m. 8a et m. 8b, indications précises sur l'improvisation m. 9.



En revanche, les acteurs « colorés » (6 à 11) outrepassent leur fonction assez simple dans la p. 1, pour indiquer maintenant des rapports de synchronisation (bleu et orange m. 8, fléchage orange S2...)



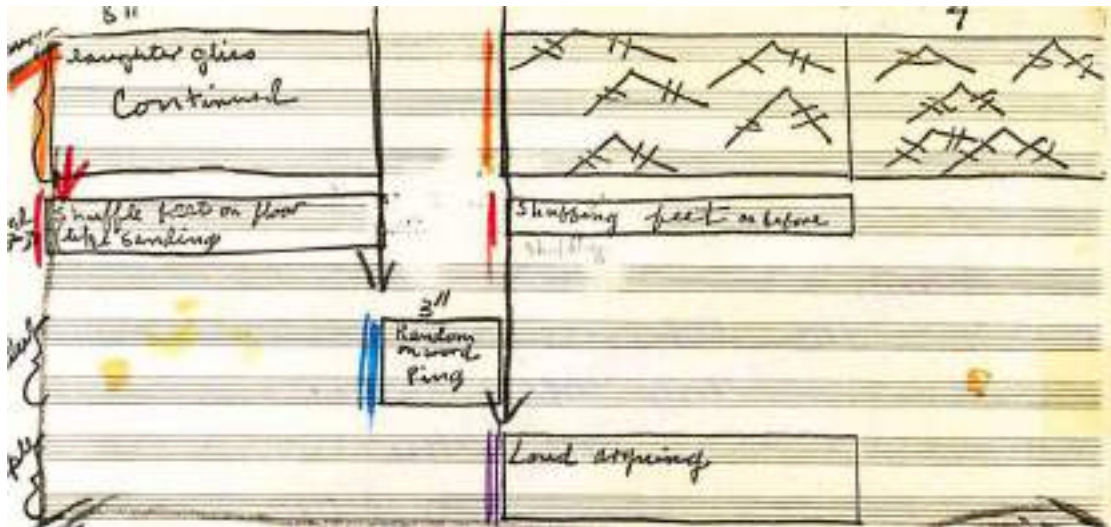
Le lien entre l'action première de l'acteur 1 et une action seconde de l'acteur 5, de la main d'Eastman dans les deux cas, se confirme, et permet de décrire une temporalité de l'écriture et des répétitions. Enfin, des éléments-objets peu présents sur la p. 1 se développent, notamment la désignation des intervalles par des chiffres, par exemple : +3 pour 3<sup>ce</sup> majeure, S2, « Yellow ». On ne relevait qu'un seul exemple de cette notation, qui joue un grand rôle dans la suite de la pièce, p. 1, S1, m. 1, voix 2 de « Blue » : « aug 4th » (= 4tes augmentées).

La m. 9 amorce une sorte de déstructuration, sur les lignes de « Blue » 2 et 3. Soudain, les figures de notes sont deux fois plus petites, ne sont plus structurées par des mesures (contrairement aux m. 8a, 8b et 8c qui commencent la page), et comportent des mentions verbales qui prendront une importance croissante sur le manuscrit. Ce qui commence à échapper ici, dans la notation c'est une temporalité mesurée, laquelle alternera sans cesse dans la suite (p. 3, p. 4) avec des plages non mesurées.

## I-5.D. ÉVOLUTIONS DE LA GRAPHIE DANS LES MOUVEMENTS II, III, IV

Avant de conclure cet essai sur *Colors* vu au prisme du jeu des acteurs d'écriture, je voudrais signaler quelques seuils importants d'évolution graphique dans les mouvements successifs de la pièce.

### « Chorus II », p. 5-7



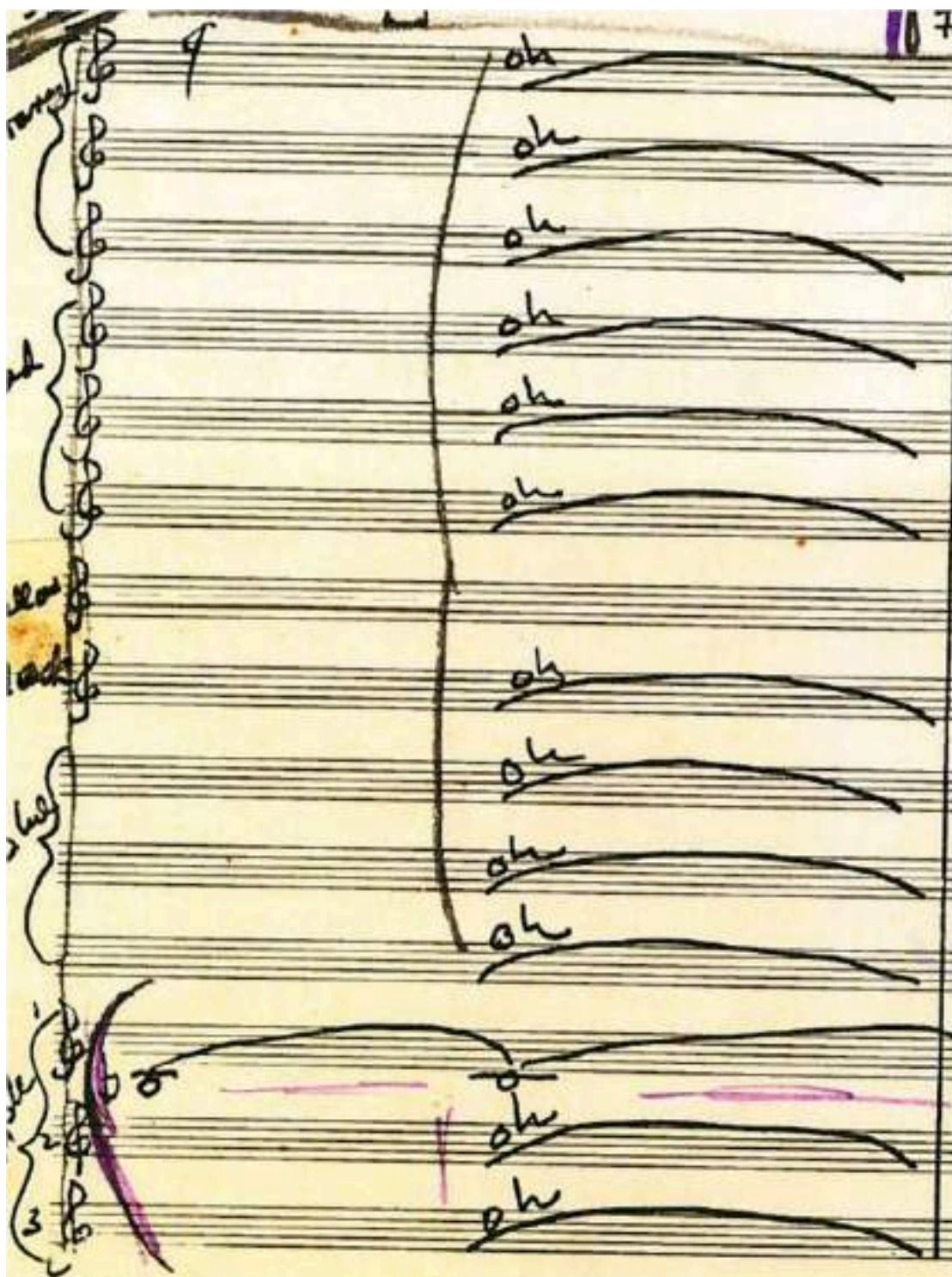
Un changement important affecte toute la notation sur la deuxième page du second mouvement (p. 6). Les figures de notes en sont absentes, complètement remplacées par des indications écrites et quelques graphies. Les événements successifs sont délimités par des rectangles de tailles diverses, tracés à même les portées de S1. De plus, on assiste à l'apparition de durées indiquées en secondes : 8", 3", 4" (S1), série de six fois 5" (S2). Ce changement de notation correspond en partie à une modification des productions sonores. La page commence ainsi par une indication visant des gestes-sonorités produits par les pieds sur le sol (« Red ») : « *shuffle feet on floor like sanding* » (= « froter les pieds sur le sol comme pour le polir »). Plusieurs séquences d'improvisation sont sollicitées (« Blue » : « *Random on word Ping* » (= « improvisation sur le mot Ping ») / « Purple » « *Loud arguing* » (= discuter, ou se disputer, bruyamment »)).

Enfin, un graphisme nouveau apparaît pour « Orange » : ce sont des angles tournés vers le haut, semblables à des accents circonflexes géants, barrés de

traits. Ce graphisme matérialise visuellement la production sonore de trois voix, dont on peut penser, en se référant à la p. 5 S3 « Orange », qu'il s'agit de glissandi (ascendants-descendants) accompagnés de trémolos. Leur notation diffère pourtant de cette première occurrence.

En bas de page (p. 6), une indication a été précédée d'une accolade courbe réalisée avec tous les crayons de couleurs, sauf le rouge : « *Random sounds made up of sounds used previously in this piece / C#* » (= « Les sons improvisés sont choisis à partir des sons utilisés précédemment dans cette pièce / C#). Les couleurs signalent que cette indication concerne tous les groupes, sauf « Red ».

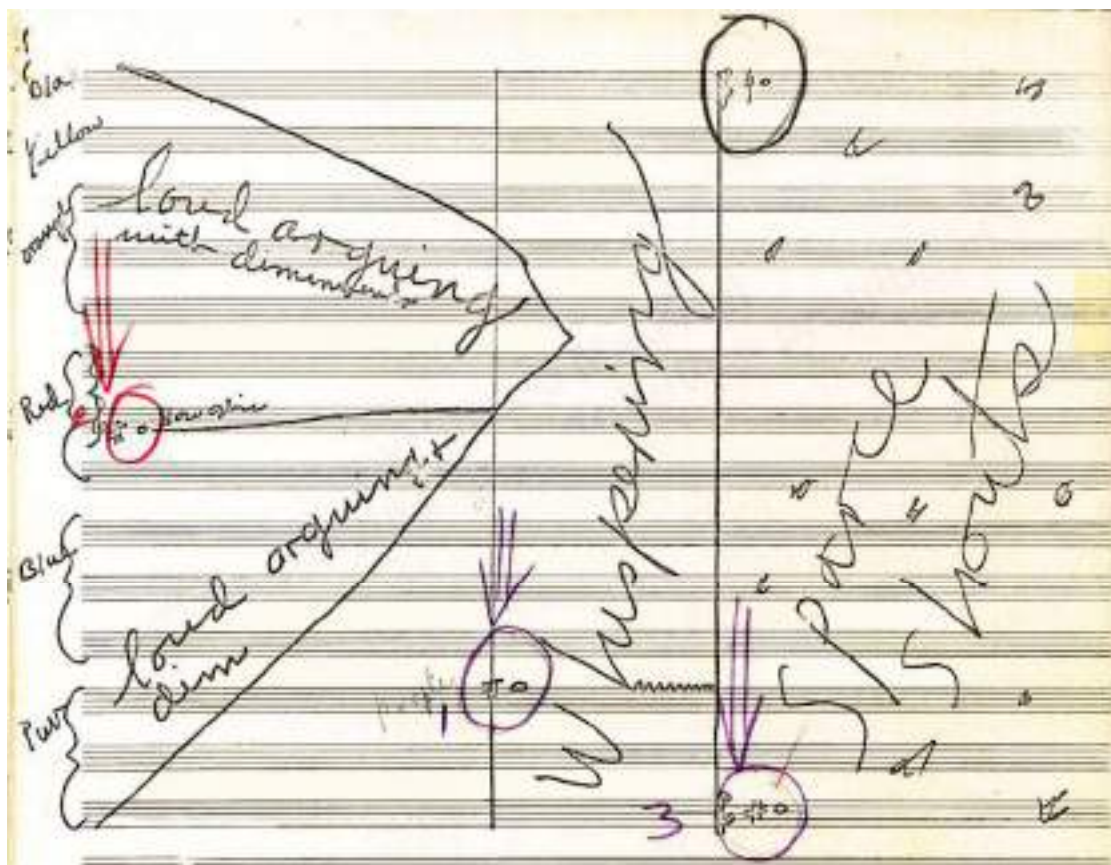
Cette page 6 inaugure un rapport entre disparition des figures de notes, représentations des sons et indications verbales, qui se développe surtout dans le quatrième mouvement (« No. IV »), p. 11-17.



Les mêmes acteurs d'écriture et leurs rôles analysés ci-dessus dans les p. 1-2, se retrouvent ici, ce qui indique que le repérage effectué sur le « I » est solide. Ce mouvement se caractérise par une notation très aérée, de valeurs longues, blanches, rondes, carrées (voir p. 9 S1 et S5n et notations resserrées par contraste S2, S3, S4). La beauté d'un geste vocal démultiplié douze fois sur le

phonème « oh » est à remarquer p. 8 S2, aux gestes courbes. La p. 10 donne la même impression de dépouillement, de calme. Les irrégularités de façonnage des altérations ou des rondes, les beaux gestes courbes de « Red » 3, inscrivent leurs aspérités dans ce contexte sans le brouiller. Ces graphies donnent l'image d'un mouvement lent, d'un « Largo » par exemple, de ces mouvements lents de la musique baroque composés de valeurs longues<sup>366</sup>.

**« No. IV », p. 11-17**



Ce mouvement comporte un véritable développement graphique d'éléments jusqu'alors mêlés à d'autres : ici, les figures de notes sont quasiment remplacées par des indications verbales mais aussi par des graphies surprenantes, par exemple, p. 12, troisième mesure : des sortes de « gribouillis » sont répartis comme parsemés aléatoirement sur les portées, avec l'indication « *space shouts* » (= littéralement, « l'espace crie ») écrite en grandes lettres cursives qui barrent

<sup>366</sup> Par exemple, le mouvement 5 « Largo (*Il Sonno*) » du Concerto pour flûte op. 10 n°2 en Sol mineur RV 439 « *La Notte* », d'Antonio Vivaldi, composé vers 1710.

l'espace de huit portées, à la verticale — comme la plupart des indications écrites p. 11-14 qui concernent le collectif, d'où une graphie aérée.



Noter, p. 14, un événement inattendu : l'apparition d'un « solo Man<sup>367</sup> », avec l'indication : « *improvise using word Haija* » (= « improviser en utilisant le mot Haija<sup>368</sup> »), la durée de trois minutes est mentionnée (« 3' ») au-dessus, juste après et pendant la bande magnétique.

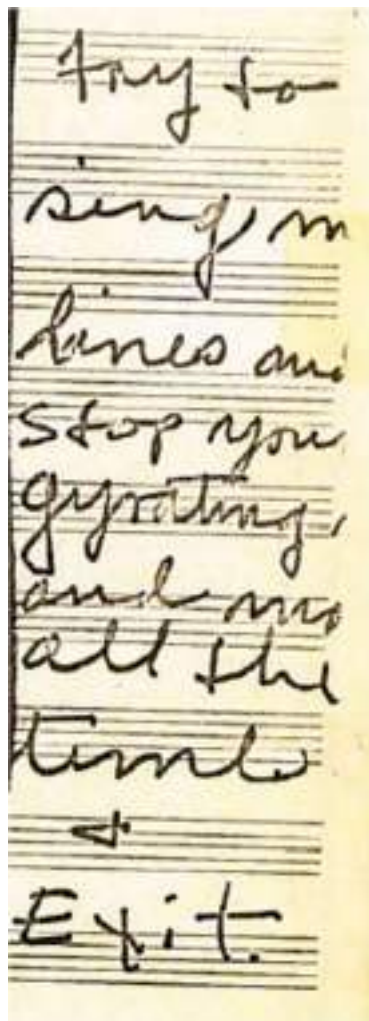


Les indications fin S1 portent sur ce solo si l'on en croit le geste fléché de l'acteur 2. Malgré le défaut de centrage de la photocopie (marge droite perdue), on

<sup>367</sup> Ce soliste masculin n'est pas signalé dans la nomenclature de *Colors*, dans le catalogue des œuvres d'Eastman réalisé par Leach, voir Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, Appendix, p. 203.

<sup>368</sup> Je ne suis pas arrivé à comprendre ce mot « Haija », certes euphonique, sur lequel doit aussi improviser durant trois minutes l'homme solo (voir ci-dessus note 367). Est-ce une sorte d'interjection rituelle (sourcée ou inventée par Eastman ?) ou un nom propre ? C'est en tous cas un prénom rare, repérable sur internet, présent notamment aux U.S.A. : <http://fr.namespedia.com/details/Haija>, consulté en août 2020.

aperçoit le mot « *gyrating* » (= tournoyant), ce solo serait donc accompagné d'un mouvement dansé.



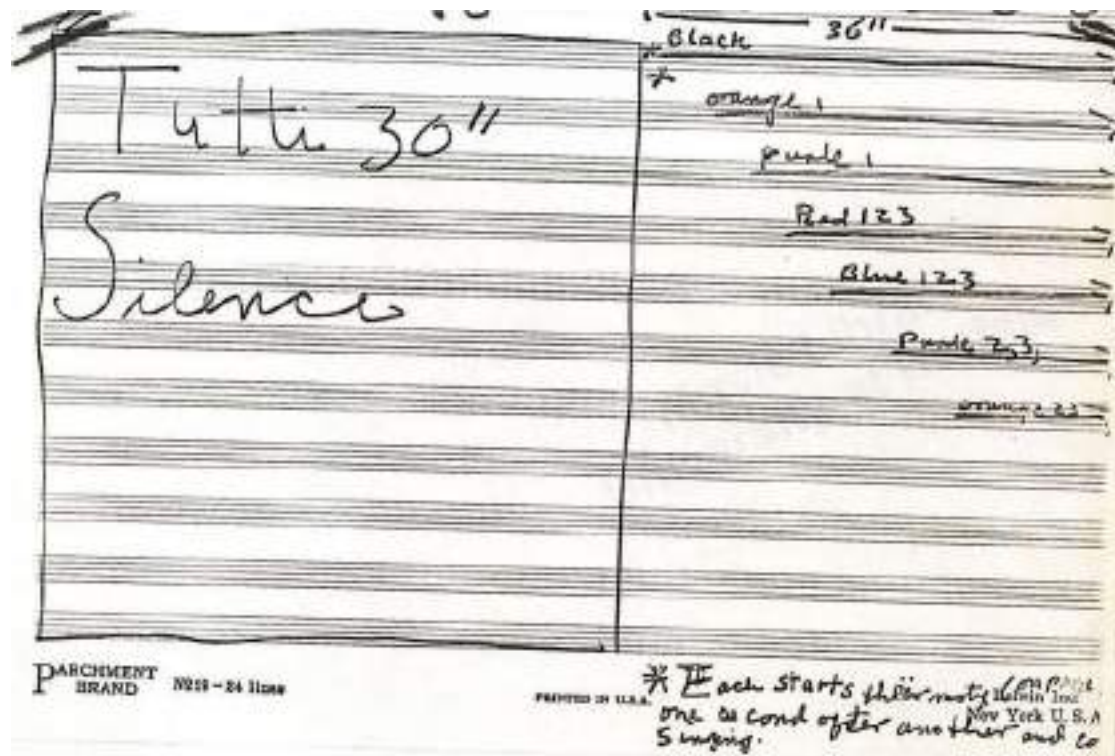
Les p. 15-16 reviennent à un plan horizontal, mais p. 16, le texte écrit en mots envahit la page — on cherche les notes de musique, qui sont sur les lignes de « Black » et « Orange ».

La densité touffue des mots (mais aussi leur teneur<sup>369</sup>), puis le « *Silence* » de la p. 17, ressortent d'une dramaturgie créée à même les graphies, déjà rencontrée dans la fin de *Thruway* notamment.

---

<sup>369</sup> p. 16 : « *Here am I circling in a circle with my (?) on contemplating the origin of my hate, which has killed every man since the beginning.* » (« Me voici en train de tourner en rond avec mon (?) contemplant l'origine de ma haine, qui a tué chaque homme depuis le début. ») Cette teneur métaphysique et morale n'est pas surprenante si l'on songe aux textes (surtout parlés) de *The Moon's Silent Modulation*, *Thruway* et *Macle*. Cette phrase, et la mention du tournoiement (« *gyrating* ») p. 14, m'évoque une célèbre sentence latine parfois associée à une vision de l'enfer : « *In girum imus nocte ecce et consumimur igni* » (« Nous tournoyons dans la nuit et sommes consumés par le feu »). *Colors* comporte en tous cas, comme *Thruway*, un propos dramatique autour des notions d'enfermement, de douleur, de haine...





Le jeu dramatique est indissociablement jeu de la scription, disposition de l'espace de la page-scène, succession d'actions au caractère rituel. La p. 18 est une page uniquement de didascalies sur la mise en espace-sons possible (« If... ») de la fin des mouvements II et III.

### Conclusion critique :

#### Intérêt et limites de l'analogie acteur-scripteur, page-scène, etc.

Comme je viens de le noter, la dramaturgie de *Colors* est vécue, mise en scène, sur la manuscrite. Essayer de repérer les acteurs, les actions, la manière de jeu qui se déroule et son impact sur le spectateur démontre, je crois, une possible cohérence. Cela attire l'attention sur la vie des actes d'écriture, leur présent, leur dimension de surprise et de singularité. Cependant, il me semble que le travail ci-dessus rencontre ses limites, celles d'une description focalisée sur un nombre limité et prédéfini d'éléments. Je n'arrive pas à éviter le fait de basculer involontairement vers une description qui tend à l'analyse musicale. Autrement dit, la méthodologie ne semble pas assez forte pour produire un résultat suffisamment autonome des catégories de pensées et des modes de lecture

auxquels je suis rôdé. Il en résulte une sorte d'indécision de mon texte, qui s'ajoute à sa rédaction forcément laborieuse. Par contrecoup, il m'a semblé percevoir comme une évidence que la « théorie des calques », ou mode de lecture des surfaces sensibles (voir I-2.C.b. et travaux pratiques II-2.B.a.), aurait été nécessaire, d'un grand secours pour lire de manière pertinente ce que j'abordais dans *Colors*.

### **Point sur les méthodologies ou nouveaux modes de lecture expérimentés jusqu'ici**

À la fin de cette Partie II, je peux donc hiérarchiser et évaluer, en très résumé, les trois essais méthodologiques<sup>370</sup> que j'ai développés jusqu'à présent dans II-2, II-3 et ici, II-5<sup>371</sup> :

-Méthodologie 1 : inspiration méthodologique venue de l'art de la promenade.  
Outils principaux : déterminations : transect, rotation, entrelacs.

Appréciation : cette méthodologie m'a permis de lire de manière renouvelée, rafraîchissante, la manuscrite. Je pense cependant qu'elle est plus efficace en étant utilisée sur des extraits (une page isolée par exemple) qu'à l'échelle de toute une pièce. Il faut prendre garde à l'écueil d'une possible confusion entre spatialité et temporalité. Plutôt que se décliner avec systématisme, ces outils devraient à terme se mixer de manière fluide.

-Méthodologie 2 : surfaces sensible ou calques.

Outils principaux : détermination des surfaces sensibles et de leurs interactions sur la page manuscrite.

Appréciation : c'est à mon sentiment la méthode la plus riche, la plus intéressante aussi, à la fois dans sa conception qui reste souple, et ses résultats

---

<sup>370</sup> Je rappelle que ces trois propositions méthodologiques sont décantées de sources d'inspiration plus nombreuses et ramifiées (voir I-2.B. p. 207) d'où plusieurs autres propositions pourraient émaner. La raideur des travaux pratiques doit aussi être assouplie, pour pouvoir disposer *in fine* des outils et de leur maniement croisé fluide.

<sup>371</sup> II-1 et II-4 étudient deux cas de manuscrites un peu à part par rapport au corpus des quatre grandes pièces étudiées dans II-2, II-3 et II-5. Du fait de leur spécificité je ne leur ai pas explicitement appliqué, en tant que travaux pratiques, ces méthodologies, même si elles sont toujours présentes pour moi en arrière-plan.

dans une démarche dialectique avec les objets découverts. Après l'avoir pratiqué, je ressens le besoin de cet outil en abordant les manuscrits.

-Méthodologie 3 : analogie entre scription et représentation scénique.

Outils principaux : détermination des acteurs d'écriture, des actions et rôles respectifs et de leur dynamisme de scène abordée dans la temporalité d'une représentation.

Appréciation : ce cadre théorique est intéressant (ne serait-ce que son rapport à la temporalité) mais, comme dit ci-dessus, il me semble moins souple que les autres abords. L'analogie systématisée peut pousser au forçage des termes, à la confusion aussi entre métaphore et mode de lecture. Cette méthodologie est sans doute plus valable pour des extraits, que pertinente pour lire toute une pièce.

### **Vers une appréciation de la temporalité**

Je ne perds pas de vue que le but de ce travail est d'étudier la dimension de la temporalité, nouée à la notation et à la construction de la singularité. Il est donc primordial que ces outils méthodologiques alimentent et précisent la lecture tournée vers cette dimension. Je crois qu'elle est toujours présente, en filigrane pour le moins, dans tous les essais ci-dessus, même ceux qui paraissent faire des détours. Les parties et chapitres qui viennent maintenant vont aborder une nouvelle « période » d'Eastman dans sa notation, notamment sur le plan temporel — et d'ailleurs aussi, ce qui ne peut être un hasard, dans l'esthétique de son style musical. Aborder ces œuvres permettra donc de renouer les modes de lecture à la problématique du temps au sein de la manuscrite.

**JOY BOY**

201 BOY

Directed by  
C. E. S. 51

pp create tics for tape measure

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are various annotations including 'pp' at the start, 'Add measure' with a bracket over the final notes, and 'to' with a bracket over the final notes. A dynamic marking 'p' is written below the final notes.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are various annotations including 'Repeat' with a bracket over the first four notes, 'No Repeat' with a bracket over the next four notes, and 'No Repeat' with a bracket over the final four notes. A dynamic marking 'p' is written below the final notes.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are various annotations including 'No Repeat' with a bracket over the first four notes, 'Guarance?' with a bracket over the next four notes, and 'No Repeat' with a bracket over the final four notes. A dynamic marking 'p' is written below the final notes.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: C4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. There are various annotations including 'all length' with a bracket over the first four notes, 'without tics' with a bracket over the final four notes, and 'No Repeat' with a bracket over the middle four notes. A dynamic marking 'p' is written below the final notes.

direction

## PARTIE III - LA STRUCTURE TEMPORELLE DU *TIMECODE* (1973-1979)

### Chapitre 1

#### ***JOY BOY ET FEMENINE (1974) : VERS UNE NOUVELLE NOTATION ?***

##### **Introduction - En passant par *Stay On It***

Le 22 mai 1973 a lieu un événement qui frappe quiconque s'intéresse au parcours d'Eastman : la création de *Stay on It*. Rétrospectivement, cette œuvre apparaît comme une nouvelle entrée en scène d'Eastman, la vraie peut-être, qui justifie pour certains qu'on se souvienne de lui. Ses œuvres aujourd'hui fameuses sont toutes postérieures à ce seuil<sup>372</sup>. Dans le chapitre consacré aux jalons de la biographie musicale d'Eastman, je n'ai pu livrer que quelques éléments explicatifs sur un contexte encore trop mal connu (voir I-1, Saison 1972-1973, p. 138-140). À travers quelles médiations Eastman a-t-il mué sur le plan du style ? Est-ce le fruit de plusieurs années ou d'un déclic ? L'écoute de *In C* de Terry Riley, de quelques pièces de Steve Reich, ne peut suffire... Comment lui apparaît la nécessité, à trente-deux ans, de rejoindre un style neuf qui se distingue radicalement du monde esthétique des aînés déjà prestigieux Morton Feldman (né en 1926) ou John Cage (né en 1912) ? Par quels éléments ce style puissant rencontre son sens musical profond ? Je pense qu'à l'avenir une étude plus fine permettra de cerner la transition entre *Macle* (1971) et *Stay On It* : au moins six œuvres, dont trois enregistrements seulement nous sont parvenus<sup>373</sup>.

---

<sup>372</sup> Voir ci-dessus, I-1A. p. 36 : Préambules. Ces sept œuvres après *Stay On It* sont : *Feminine* (1974), *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* (1977), le triptyque *Crazy Nigger*, *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* (1978-1979), *Prelude for the Holy Presence of Joan d'Arc* et *The Holy Presence of Joan d'Arc* (1981).

<sup>373</sup> Ces trois œuvres sont : *Comp 1* (1971) pour flûte solo et probablement un danseur ; *Mumbaphilia* (1972) pour un (ou deux) violons amplifiés et voix interprétés par Eastman, et trois danseurs ; *Wood in Time* (1972) pour huit métronomes et danseurs. Le point commun de ces pièces est le lien à la danse. *Comp 1* correspond aussi à un texte significatif d'Eastman, sorte de conte musical situé en Afrique (voir Appendices 4C., p 953). L'esthétique musicale de ces pièces expérimentales, dont j'ai entendu à UB les enregistrements *live*, m'a cependant semblé *a priori* assez éloignée de *Stay On It*.

Interrogé en septembre 2018, le percussionniste Jan Williams<sup>374</sup> se montre en tous cas surpris du succès rencontré par *Stay on It* dans les années 2010. Williams évoque les nombreuses performances qu'il en fit avec Eastman et ses amis comme ayant été assez légères, voire ludiques. L'œuvre, si on l'en croit, ne semblait pas devoir revêtir une telle signification... historique. Et pour Eastman ? *Colors* pour chœur (1973, voir ci-dessus II-5, p. 437 et suivantes) et *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* pour orchestre (1977) démontrent que tout n'a pas changé ensuite dans ses recherches, tuilées et assez complexes. *Stay on It* n'est donc pas le suprême ni le dernier mot de sa musique, même sur le plan du choix stylistique immédiatement perceptible<sup>375</sup>. Pourtant, voici Eastman émergeant dès lors au style désigné du mot magique de « minimalisme ». Et ses œuvres, à partir de là, gagnent en immédiateté et, pour le dire d'un mot ambigu, en efficacité. Mais quel minimaliste fut-il ? Et en quoi ce changement implique-t-il une évolution décisive de sa notation musicale<sup>376</sup> ?

---

<sup>374</sup> Jan Williams, interview par Jean-Christophe Marti, UB, septembre 2018. Voir aussi notamment I-1.H.b. p. 109, encadré sur Jan Williams à Buffalo, personnalité majeure à la fois du Center of the Creative and Performing Arts et du S.E.M. Ensemble.

<sup>375</sup> Cela est vrai aussi des dernières œuvres d'Eastman. Seules quelques pages de *Piano 2* (1986), mais pas toutes, ressortent d'un style qui fait écho à celui de *Stay On It* et du Triptyque. Et dans ce dernier surtout, de grandes « failles » stylistiques se produisent, de brusques changements dont aucune œuvre de Terry Riley, Steve Reich ou Philip Glass, pour ne citer qu'eux, ne porte la moindre trace. Il y a bien une sorte de polyphonie stylistique, d'hétérogénéité unique chez Eastman. Voir p. 466 III-2 p. 495 et suivantes sur le Triptyque, et Partie V p. 701 et suivantes sur le « dernier Eastman ».

<sup>376</sup> Je ne traiterai pas plus avant de *Stay on It* dans cette thèse, car le manuscrit ne nous est pas parvenu. Seules des transcriptions existent, réalisées dans les années 2000-2010 d'après l'enregistrement de la création. Pour une brève analyse du contexte, du poème lié à l'œuvre et de quelques réflexions sur les transcriptions posthumes, voir ci-dessous, p. 834.

## Minimalisme et construction du temps chez Eastman (première approche)

Avant d'aborder la notation musicale de cette période, il faut faire un point sur l'optique où l'on situe le minimalisme d'Eastman<sup>377</sup>. Soit l'on suppose au minimalisme un ensemble bien défini de caractéristiques, alors la question est de confirmer qu'Eastman, à partir d'un certain moment, correspond à celles-ci ; soit l'on veut démontrer la subjectivité du compositeur, comment sa singularité s'illustre en dialectique avec le cadre général préétabli. Il me semble que ces deux méthodes se heurtent au même problème, qui est de supposer une structure fixe, trans-personnelle (le style) et sa variante subjective (un compositeur). L'orientation de cette thèse, qui recherche le nouage entre la notation musicale, le temps et la singularité, permet peut-être de sortir des termes de ce balancement descriptif binaire et ainsi d'apercevoir une construction plus intime, plus continue, dont la notation est le lieu privilégié.

---

<sup>377</sup> La caractérisation dominante du minimalisme consiste à dérouler l'inventaire des éléments qui définissent un style : le rythme (pulsation régulière et déphasages), l'harmonie et la mélodie (formes tonales ou modales), la répétitivité (force structurante de la forme), le tout gouverné par une ascétique, mais démonstrative, économie de moyens. La « tonalité » par exemple, s'y trouve évidée des relations dynamiques de modulations. On peut donc parler de consonance pure, de post-tonalité, de mono-tonalité, etc. Les figures individuelles émergent dans ce cadre, mais s'y rapportent. Certes, Tom Johnson, Terry Riley, Philip Glass, Steve Reich, Brian Eno, Jon Gibson et plus tard le Français trop oublié Frédéric Lagnau (par exemple dans *Journey to Inti*) ont chacun une subjectivité reconnaissable, mais finalement, ne peut-on pas dire que leurs œuvres ne se ressemblent pas beaucoup *moins* que celles de maîtres baroques d'une même école de compositeurs italiens ou français du XVIII<sup>e</sup> siècle ? Le minimalisme de 1970-1980 a en tous cas fait réémerger la cohérence rassurante d'une école, au moment où la précédente, celle du sérialisme, paraissait s'effiloche en chapelles, sous-tendances et dissidences de haute lutte. Bien sûr, ces schématisations historiques ne peuvent tenir lieu de connaissance des compositeurs, ni d'explication. Reste qu'elles créent les catégories dans lesquelles on s'empresse d'assigner Eastman. Sa définition, au sens du premier énoncé d'un dictionnaire, stipule qu'il « est un compositeur (...) du courant minimaliste. Il fait partie des premiers musiciens à associer des éléments de musique pop à la musique minimaliste. » (Wikipedia en français, article « Julius Eastman », consulté en novembre 2020). Ces assignations, reprises vers 2020 de programmes de concerts en commentaires, marient la figure du pionnier (« Il fait partie des premiers musiciens... ») à celle du métissage savant/populaire — deux stéréotypes destinés à valoriser et légitimer la reconnaissance posthume. Ces formules semblent remonter aux articles de Kyle Gann dans *The Village Voice* des années 1980 et sa chronique de la disparition d'Eastman en janvier 1991. Voir ci-dessus, I-1, p. 193, date 1991. Voir aussi Kyle Gann, *Julius Eastman and the Conception of « Organic Music »* (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 98 : « (...) [*Stay On It*] doit avoir été la première pièce minimaliste à s'approprier des rythmes et des harmonies pop. » Ces remarques ne sont pas fautes, le problème est leur itération machinale et leur généralisation, ou leur développement emphatique pour définir Eastman. Kyle Gann lui-même s'en distancie, *op. cit.*, *ibid.*, p. 97 : « (...) Eastman n'a jamais été satisfait de porter uniquement une étiquette de minimaliste. À l'époque, sa musique semblait être une part excitante et excentrique de ce qui était en train de se passer, mais vue d'aujourd'hui, ses pièces sonnent de manière particulièrement singulière, comme s'il n'avait pas seulement absorbé le minimalisme, mais en avait deviné le futur. »



Eastman trouverait, aux abords du minimalisme, un renouvellement du rapport au déploiement du temps musical qu'il compose, mais cette construction est intimement liée à celles des œuvres précédentes abordées dans ce travail. L'intérêt serait de montrer comment une continuité profonde de la musique eastmanienne est accessible sous cet angle, qui traverse le plan des sauts stylistiques et permet d'en saisir la nécessité. En ce sens, le rapport du compositeur aux styles qu'il *adopte*, mais aussi au son<sup>378</sup>, au timbre, à la dramaturgie, à la polyphonie des moyens d'expression, à la forme, trouve en la notation de la temporalité<sup>379</sup> le lieu de leur cristallisation et de vie singulières. Le temps dans la notation (j'allais presque écrire *pendant* la notation) est le fil qui conduit vers une signifiante transversale, qui embrasse chacune des œuvres et les expériences qu'elles proposent aux autres. C'est pourquoi je ferais l'hypothèse qu'Eastman, plutôt qu'il ne rejoint une esthétique, utilise, voire détourne à son usage certains traits du minimalisme, notamment la forme de temporalité qui est affirmée dans ce style puissant de manière quasi provocatrice, pour avancer dans sa construction singulière. S'il ne limite pas ses œuvres aux contours typiques de ce style (contrairement à de nombreux compositeurs minimalistes, je pense à Tom Johnson, Philip Glass, Jon Gibson, Terry Riley et même à Steve Reich, quelle que soit la richesse d'ailleurs des œuvres et des imaginaires<sup>380</sup>), c'est qu'il travaille aussi sur un autre plan. Ses notations, ses manuscrites, sont alors les lieux de ces expériences du temps, qu'il faut maintenant préciser encore.

---

<sup>378</sup> J'emploie ici le mot « son » de manière générale, abstraite, comme on parlerait de la couleur pour un peintre.

<sup>379</sup> La notation de la temporalité (ou de la durée pour parler comme Bergson) est-elle seulement *possible* ? Ce serait la question, presque métaphysique, à laquelle Eastman s'affronte, par-delà toute codification reçue ou inventée. Encore faut-il définir la temporalité comme modalité et admettre une définition voisine, une fois encore, de la durée concrète de Bergson : l'approche d'un devenir radical sans lequel il n'est pas de sujet singulier, ni même d'événement.

<sup>380</sup> Je suis conscient de représenter ici la différence entre Eastman et d'autres grands compositeurs à l'emporte-pièce. Reste que certains compositeurs minimalistes créent un univers plus homogène, systématique et d'autres, un univers plus dialectique. Eastman, à mon sens, est un des plus grands représentants de cette seconde possibilité.

### ***Joy Boy et Femenine : Chronologie***<sup>381</sup>

6 novembre 1974 : création mondiale de *Joy Boy* (9' environ, commande du Albany Composers Forum) par le S.E.M. Ensemble, au Composers Forum Concert in Albany, New York. Lieu : The Arts Center, campus d'Academy of the Holy Names, Albany, New York. La création à quatre musiciens est donnée pour saxophone, clarinette, flûte et voix de tous les interprètes. Enregistrement *live* de la création. Manuscrit existant.

Lors du même concert, création mondiale<sup>382</sup> de *Femenine* (67' environ) pour marimba (ou vibraphone), piano, quatre vents, cordes (deux ou trois), basse électrique et grelot joué en continu<sup>383</sup>. Enregistrement *live* de la création. Manuscrit existant.

2 janvier 1975 : concert des trois pièces d'un cycle dénommé « *Boy Serie* » : *That Boy / Joy Boy / Love Boy* et reprise de *Femenine*. Ce concert a probablement eu lieu au Gay Community Services Center de Buffalo, concert militant destiné à soutenir un bar gay de Buffalo, avec la revue militante Fifth Freedom. Pas d'enregistrement. Les partitions de *That Boy* et de *Love Boy* sont perdues.

13 mars 1975 : Concert du S.E.M. Ensemble entièrement consacré à Eastman à The Kitchen, New York City : *That Boy, Joy Boy* et *Femenine* (reprise partielle ou complète du concert du 2 janvier ? *Love Boy* n'est pas mentionné).

---

<sup>381</sup> Voir aussi ci-dessus : I-1, Saison 1973-1974, 1974 / B, p. 151-152.

<sup>382</sup> Source : Matthew Mendez, « *That Piece Does Not Exist without Julius* » (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 176, note 80. Mais Leach (*Ibid.*, *op. cit.*, p. 203-204) cite la date du concert du 13 mars 1975 pour *Femenine* sans préciser une date de création mondiale, qui reste donc incertaine : 6 novembre 1974 à Albany avec *Joy Boy* ou début janvier à Buffalo pour le concert militant gay chroniqué par « Fifth Freedom » (voir ci-dessous, 2 janvier 1975) ?

<sup>383</sup> Le point de savoir si le grelot (ou « cloches de traîneau » c'est-à-dire, en accessoire de percussion d'orchestre, un jeu de nombreux grelots montés sur un manche) est actionné par une machine à chaque concert n'est pas clair dans les sources que j'ai pu lire. Actionner un jeu de grelots à la main plus d'une heure est maupiteux. Eastman a disposé apparemment un bras mécanique, comme il l'avait fait avec un maraca dans *Wood In Time* créé à Buffalo le 5 mars 1973. Voir le témoignage de Joel Chabade dans Matthew Mendez, « *That Piece Does Not Exist without Julius* ». *Still Staying on « Stay On It »* (in) Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 154-155 et sur *Femenine*, *ibid.* p. 155 et note 25, description du critique John Rockwell (New York Times, 15 mars 1975, chronique enthousiaste du concert à The Kitchen du 13 mars) : « quatre curieux instruments [qui] secouent mécaniquement des cloches de traîneau (« *sleigh bells* ») rapidement d'avant en arrière ».

7-8 juin 1975 : S.E.M. Ensemble, reprise de *Femenine* couplée à *Masculine*, les deux œuvres étant jouées dans un espace différent de l'Albright-Knox Gallery de Buffalo. La partition de *Masculine* est perdue (pas d'enregistrement).

### III-1.A. JOY BOY - UNE TRANSMISSION IMPARFAITE ?

**Forme du manuscrit mis en ligne** : une page manuscrite, quatre portées de musique. Je n'ai pas eu de copie du manuscrit papier en main. La page a été cadrée sur les portées supérieures de la page (seules les lignes de musique sont scannées) dans la mise en ligne de l'éditeur des œuvres d'Eastman, Wise Music Classical : <https://www.wisemusicclassical.com/work/57869/Joy-Boy--Julius-Eastman/>

Quatre mentions figurent en tête des portées musicales :

JOY BOY / dedicated Chu. / Eastman / Oct 31 (sic)

#### Un manuscrit efficient ou déficient ?

En guise de fil conducteur de cette brève étude je poserai une question simple, mais qui en contient plusieurs comme emboîtées : est-il possible d'interpréter *Joy Boy* en lisant la partition manuscrite ? Autrement dit : y aurait-il aujourd'hui des exécutions de *Joy Boy* si ne se trouvaient pas sur le net, depuis 2019, les enregistrements de sa création par le S.E.M. Ensemble et de sa reprise quarante-trois ans plus tard (2017) par le même ensemble, avec Petr Kotik, fondateur du S.E.M., comme trait d'union entre ces deux versions ?

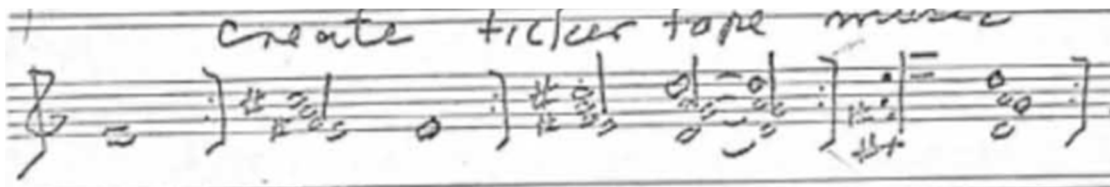
Sur le plan historique et musical, le *revival* de cette pièce d'un charme sonore indéniable est réjouissant. Reste que la voie de cette redécouverte pose le problème de la notation à nouveaux frais dans cette thèse. L'enjeu est de savoir si la forme écrite de *Joy Boy* donne assez d'éléments pour transmettre la musique. Et si ce n'est pas le cas (ce que je crois, autant le dire d'emblée), de quelle nature sont les *déficits* entre la pièce écrite et la pièce « orale » enregistrée par Eastman et ses amis ? Un enregistrement qui sert de modèle à la compréhension du manuscrit ! Cette situation est peut-être banale de nos jours, y compris envers les symphonies ou les sonates classiques, connues d'abord par les enregistrements. Mais elle n'en renverse pas moins la hiérarchie entre une partition, référent

autonome et patron de *son* interprétation. Et ce renversement prend dans le cas de *Joy Boy* un sens aigu : on peut supposer que si tous les enregistrements s'effaçaient (et avec eux un patrimoine irremplaçable), le conducteur de la *IIIème Symphonie* de Beethoven suffirait à reconstituer l'essence de l'œuvre. Dans le cas de *Joy Boy*, il en va autrement.

Cette question est intéressante aussi pour mieux juger du parcours d'Eastman. Si l'hypothèse d'une notation partiellement « déficiente » de *Joy Boy* se confirme, il serait logique que cela ait joué un rôle dans l'adoption par Eastman d'un nouveau système de notation du temps, le *timecode*, quelques mois après dans *Femenine*. *Joy Boy* représenterait le point-limite d'une notation réduite au minimum d'éléments, qu'Eastman a ensuite voulu mieux ajuster.

### Première vue

Écrites en clé de Sol, les quatre portées déroulent une ligne musicale composée de notes écrites la plupart en rondes ou blanches — notes seules ou superposées, dont l'étagement forme un éventail d'un son à quatre sons maximum. Les groupes de notes sont séparés de manière assez resserrée par des barres de mesures particulières, dont plusieurs ressemblent à des barres de reprise conventionnelles, mais partielles : sortes d'accolades tournées vers la gauche, dont le tracé déborde verticalement les portées. On repère aussi quelques accords isolés en doubles croches (L1, m. 4-5) et quelques noires (L3 et L4).



Des indications écrites semblent préciser les intentions du scripteur. On repère aussi des nuances (L1 et L2) et un soufflet de crescendo (L2 m. 3).



Mais ce qui saute aux yeux, encore une fois dans un manuscrit eastmanien, est l'absence de déterminants conventionnels<sup>384</sup> essentiels, d'où les questions :

-à quel(s) instrument(s) cette ligne est-elle destinée ? Sa nature à la fois continue, linéaire (aucun contrepoint, pas d'écriture horizontale) et harmonique, assez simple à cerner (modalité, accords de septième prédominants, processus d'ouvertures-fermetures en éventail sur une tonique, alternances d'accords en rapports de chromatisme), ne permet pas de l'associer spontanément à un instrument : trop pauvre pour un instrument à clavier, trop ramassé pour un accordéon, trop résonant (durées de rondes et blanches) pour un clavier de percussion, sans support concret (phonèmes, respirations) pour les voix... Un quatuor à cordes jouant uniquement dans le medium est toujours possible, mais sans que l'on en voie l'intérêt spécifique. S'agirait-il d'une ligne neutre, abstraite ?

- quel tempo ?

-quelle organisation rythmique, quels phrasés pour articuler les durées les plus longues (rondes) et les plus brèves (double croche) ?

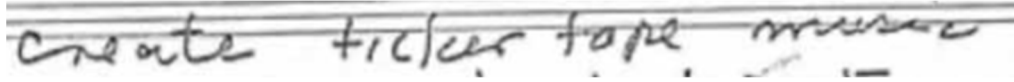
### **L'indice d'une conception sonore originale**

Un seul indice oriente vers la manière dont cette ligne doit être interprétée. C'est une indication non seulement fondamentale, puisqu'elle concerne *a priori* toute la partition (placée en tête de celle-ci), mais elle est très originale — unique à ma connaissance. Elle doit d'abord être comprise, puis son incarnation sonore projetée sur la ligne musicale. Ce qui ne relève pas de l'évidence :

---

<sup>384</sup> Pour la classification que je propose des déterminants, déterminés, etc. voir ci-dessus, I-2C.c., p. 238-240.

« *create ticker tape music* ». En français : « créez une musique de téléscripneur enregistré ».



Cette notation est, sinon une énigme posée malignement, du moins, sibylline. Pour l'explicitier, il aurait suffi que soit noté dans les premières mesures un exemple de la manière dont la ligne musicale « rejoint » ce son de téléscripneur... Ce n'est pas le cas. Si l'on n'a pas en tête ce que c'est qu'un téléscripneur et encore moins sa sonorité, il faut se lancer dans une recherche qui aujourd'hui plonge dans internet. Le mot-clé ouvre de distrayants parcours en entrelacs. D'où il ressort que cet objet, certes fondamental dans les télécommunications au XXe siècle, fait de moins en moins partie, depuis internet justement, de l'univers professionnel et quotidien. Plutôt le trouve-t-on au musée des techniques, alimenté par de passionnés collectionneurs ou des personnes dont il fut le compagnon de travail, qui livrent une documentation fouillée sur ses multiples modèles<sup>385</sup>.

---

<sup>385</sup> Téléscripneur : <https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9l%C3%A9scripteur>

Réseau Téléx : <https://fr.wikipedia.org/wiki/T%C3%A9lex>

Le « Teletype Model 28 » a été commercialisé en 1953, mais avait un usage militaire depuis 1951.

Il peut transcrire (écrire sur une feuille) 60 à 120 mots par minute :

[https://en.wikipedia.org/wiki/Teletype\\_Model\\_28](https://en.wikipedia.org/wiki/Teletype_Model_28)



Revenant vers la musique, on s'interroge : le téléscrip-teur et cette ligne de notes, pourquoi, comment, où ? Ce rapprochement imprévu de « tout un monde » technique avec la musique est certes intrigant, touchant. Quelle poésie de l'objet expliquerait cette association ? Il s'agit, à bien lire, du *son* d'une mécanique. Mais la virile locomotive à vapeur d'Honegger est loin<sup>386</sup> ! L'humble téléscrip-teur en son bureau possède pourtant sa magie, le pouvoir communiquer à grande vitesse textes et nouvelles qui se jouent des distances... Cousin d'Ariel, il fend immatérielle-ment les airs — l'inverse de la *Pacific* décidément. Et le son ?

<sup>386</sup> Arthur Honegger, *Pacific 231* ou *Mouvement symphonique n°1* (H53), pièce créée en 1923, issue de la musique du film *La Roue* d'Abel Gance.

Sons d'un Télétype (Model 28 ACR), enregistré au Museum of Communications de Seattle (WS) : <https://www.youtube.com/watch?v=gwlhZwmHe2w>

Un autre Télétype : <https://www.youtube.com/watch?v=7DpcwhmVaV8>

Il faut donc « créer » cela avec la musique écrite... Imiter le son du téléscripateur, (mais à travers quels moyens sonores) ? Ces questions en suspens, revenons au manuscrit.

### Lacunes de la notation temporelle

Les barres de mesure ont des morphologies variées ; toutes débordent l'épaisseur des portées.

Types de barres de mesure :

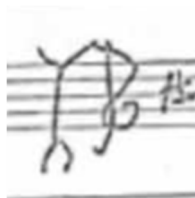
Type a1, barre simple, accolade tournée vers la gauche avec deux points (L1)

Type a2, barre simple, accolade tournée vers la gauche sans points (surtout L4)

Type b1, double accolade (double orientation : vers la gauche et la droite), l'une des deux avec points

Type b2, double accolade (double orientation : vers la gauche et la droite), avec les deux sans points

Type c, barre simple avec les deux extrémités en « Y » (debout et renversé hors portée), qui signifie une même double orientation gauche et droite que Type b, mais écrite autrement



Type d, double-barre finale (L4)

Par rapport à la notation conventionnelle des barres de reprises, deux différences notables font naître des questions :



-dans la notation conventionnelle solfégique, le dispositif qui encadre le passage devant être répété consiste en deux doubles barres de reprise avec deux points, identiques et disposées en vis-à-vis. La répétition a lieu une fois (le passage encadré est donc joué deux fois en tout), sauf mention explicite. Sur le manuscrit de *Joy Boy*, seuls les types b1 et b2 se rapprochent de cette convention, et encore, incomplètement (absence des deux points en vis-à-vis).

-d'autre part, les variantes des types relevés ci-dessus font naître une interrogation : chacun a-t-il une signification précise, dans un système ? Il manquerait alors le « mode d'emploi » de ce système.

Les questions soulevées sont impossibles à résoudre objectivement en s'appuyant sur les signes écrits. L'interprète est obligé de statuer arbitrairement sur ces questions, sans pouvoir se soutenir d'une logique déductive.

Les indications verbales donnent cependant des éléments supplémentaires :

|   |
|---|
| Indic a : <i>Add more</i> (L1) / Indic b : <i>No repeat</i> (L234, trois occurrences) / Indic c : <i>Together</i> (L2) /<br>Indic d : <i>Alternate rhythmic duration</i> (L4) / Indic e : <i>Without ticker</i> , avec deux barres de prolongation partant des deux rondes. |
|---|

Les indications plus structurelles, qui permettent de dérouler un fil déductif, sont : b, d'où l'on déduit que « tout le reste » est répété /c, d'où l'on déduit que les autres passages de sont pas « ensemble » / e, d'où l'on déduit que le reste est « *ticker* » (voir en-tête et L2, après « *together* »). Les indications a et d motivent la production de variantes-enrichissements par rapport à la musique écrite.

Voici une synthèse des informations déductibles de l'ensemble, et en italiques, les questions qui en découlent et demeurent :

Plusieurs sources sonores jouent cette ligne de musique (*combien, lesquelles ?*)

La plupart des mesures sont répétées, sauf mention contraire (*la répétition concerne-t-elle les mesures ou les notes ? Dans ce dernier cas, comment et combien de fois répéter ? N'y a-t-il qu'une modalité de répétition ou plusieurs ?*) et les notes

sont jouées non synchronisées (*y a-t-il alors un exécutant par note, comme prenant une « voix » ?*)

On voit que beaucoup de questions se rapportent à la première ci-dessus : à quel(s) instrument(s) la ligne musicale de *Joy Boy* est-elle destinée ? L'attribution permettrait de créer la base d'un contexte d'où des décisions pragmatiques se déduiraient.

### **Analyse harmonique et formelle**

L'analyse harmonique permet de décrire la plastique des phrases où s'articulent commencements, épanouissements, aboutissements. Elle appuiera une réflexion esthétique, mais ne livrera pas la réponse aux questions posées ci-dessus.

A- L1-L2, m.1-2-3. Mode pentatonique Mi-Fa#-La-Do#, le Ré s'atteint paradoxalement en « finale » du mode. Ce rapport entre la « tonique » Mi et le Ré naturel est intéressant : le Ré, sensible fonctionnelle de la tonique Mi, est ici un point d'aboutissement-suspension des phrases. Ce point est une sorte de demi-cadence où les périodes aboutissent et demeurent comme en stase ou en attente (avec un Sol ajouté au mode pentatonique). Les aboutissements sur Ré sont donc aussi des pivots d'attente, sortes de transitions non-dynamiques. Cette rencontre de forces paradoxales (aboutissement/attente/transition/ stase) crée l'esthétique singulière de la surface unidimensionnelle du continu (absence de rupture et absence de dynamique modulante interne provenant de l'« épaisseur » du mode, inexistante ici). D'où la neutralisation, l'abrasement léger, non spectaculaire, de toute dynamique tonale. L'insistance sur cet accord (*forte*, L2, m6) en fait une sorte de climax répété, ce qui est en soi une contradiction : il y a dans cette répétition une insistance dont l'objet se diffère, un appel sans résolution.

Le Ré est amené, peut-être à cause de ce statut singulier envers Mi, à devenir une seconde « tonique » dans la suite de la pièce (qu'il termine d'ailleurs à égalité avec Mi), enjeu principal des chromatismes (Do#, Ré#) qui s'y frottent L2 et L3<sup>387</sup>. Ces oscillations chromatiques ne peuvent avoir un caractère de *modulations*, puisque aucun degré n'assume un rôle dynamique. Seule l'accumulation des notes égales dans les éventails harmoniques crée l'intensification (L2,

---

<sup>387</sup> Pour être complet : le La est aussi le pivot d'une oscillation chromatique cette fois descendante (bémols), dans L4. Où se voit une structure de l'échelle originelle de la pièce qui va par quarts ascendantes (Mi-La-Ré). On peut aussi analyser harmoniquement la pièce comme s'étageant sur l'axe structurel de Fa# mineur à Do# mineur (L1 et surtout dévoilé L2), par tierces ascendantes (Fa#-La-Do#-Mi-Sol#), le Ré n'étant alors « que » le pivot entre les deux triades Fa#-Do#. Je préfère mettre en avant le pentatonisme, d'où se déduit une description esthétique plus spécifique, selon moi, de la pièce.

m. 1-2-3, en crescendo). On peut dire que cette intensification est faussement dramatique, au sens où elle ne tend rien, sinon une toile sonore qui se déploie comme d'elle-même, du mouvement propre de sa sensualité<sup>388</sup>.

On retrouvera exactement ces configurations esthétiques, développées à une échelle plus vaste, dans *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* (voir ci-dessous, III-2I p. 538 et III-2J p. 552 ). En ce sens, *Joy Boy* n'est pas tant une pièce mineure qu'un prototype à échelle réduite de la pensée qu'Eastman enrichit dans le Triptyque de 1979. Le fait qu'il n'ait pas encore toutes les solutions de notation n'empêche pas cela.

B- L2, m. 4-5-6 : oscillation chromatique 1 (Sol-La / Fa#-Sol#)

C- L3 m. 3-4-5 : oscillation chromatique 2 (Ré#-Ré)

D- L4, M.1-2-3-4 : oscillation chromatique 3 (La-Lab)

E- Coda : L4, m. 5-6-7-8 : Ré et Mi finissent « co-toniques », leur 7ème ascendante du début (Mi-Ré) ramenée à une 2de (Ré-Mi). Ré pourrait même être la tonique d'un mode pentatonique transposé, suggéré m. 5.

Mes perplexités indépensables face au manuscrit, les enregistrements de *Joy Boy* en font une pure fiction. J'ai voulu qu'elle serve, cette fiction, à explorer la teneur d'un écart tangible entre l'écrit et le transmis autrement (oralement dans les répétitions d'Eastman et ses amis, via les enregistrements désormais). Je l'ai fait parce que mon objet d'étude est le manuscrit eastmanien et que le cas d'école est significatif, qui porte aussi sur les pièces qui seront abordées dans la suite de ce travail. Sinon — où est le problème ? Un écrit, même lacunaire, couplé à une interprétation historique du compositeur, que rêver d'autre ? Les musiciens qui jouent le répertoire d'avant Edison nous envient !

*Joy Boy* se situe décidément au carrefour entre écriture et sons tout comme le téléscripteur, sa source d'inspiration, objet dont on doit bien remarquer qu'il est à la fois un clavier à touches ; un « écrivain » de mots ultra nerveux, en quelque

---

<sup>388</sup> Les dissonances sont ici un appareil de la consonance (non leur contradiction). Les chromatismes — ou les « diatonismes », scintillements d'un accord diatonique l'autre comme dans L1 — sont un changement de couleur, comme le prisme qui s'irise (et non une tension exacerbée entre harmonies). Est-ce là le sens d'un certain *statisme* eastmanien ? Le rythme répétitif ou martèlement horizontal est-il la vraie force antagonique qui cherche véhémentement, depuis le plan rythmique, à faire vibrer ce statisme ? Ces questions esthétiques sur le poème-Eastman trouvent peut-être des éléments de réponse de manuscrit en manuscrit. En dresser la synthèse « définitive » leur ferait probablement perdre une part de leur saveur non-académique, typiquement eastmanienne.

manière non-humain — on pense aussi au débit neutre propre au morse, qu'Eastman aurait pu proposer comme référent de son intention sonore aux interprètes<sup>389</sup> ; un capteur de vibrations, d'ondes aériennes ; et un producteur sonore en continu. Est-ce si éloigné, tout cela, des pianos du Triptyque ? À réécouter le débit impressionnant du téléscripteur, rayonnant de l'innocence des belles mécaniques industrielles et industrieuses, bien huilées, prosaïques et émerveillantes, on entend à la fois le modèle sonore de *Joy Boy* mais aussi, peut-être, les grelots incessants de *Feminine* — et, peut-être encore, pressent-on la puissance motrice de *Crazy Nigger*.

**Cinq versions de *Joy Boy* (voir Nétographie) sont en ligne en janvier 2021, dont :**

- S.E.M. Ensemble, création :

Enregistrement *live* de la création à Albany (NY), Academy of the Holy Names, 6 Novembre 1974 : <https://www.youtube.com/watch?v=FG8QzYHMeiA>

Mis en ligne le 26 février 2019

-Ithaca Sounding 2020 Festival, Cornell University, 1<sup>er</sup> février 2020, direction musicale Richard Valitutto : <https://www.youtube.com/watch?v=bWV8da50eAk>

Mis en ligne le 25 juillet 2020

### **III-1.B. FEMININE- L'APPARITION DU TIMECODE**

#### **Support papier**

Parchment Brand N°14, 20 lines, Belwin Inc. New York, U.S.A.

(Marque identique aux manuscrits de *Colors* et de *The Moon's Silent Modulation* (voir ci-dessus, II-5 p. 440 et II-2 p. 303), mais avec un nombre de lignes différent).

---

<sup>389</sup> Le débit des répétitions horizontales des notes fixes par chaque voix et instrument de *Joy Boy* fait penser au morse en effet, avec ses sortes de métriques où se présentent même des syncopes, présentes dans l'enregistrement de la création de *Joy Boy*. Du morse, on connaît au moins l'archétype délicieusement science-fictionnel sortant de l'antenne de la RKO Pictures, maison de production hollywoodienne : <https://www.youtube.com/watch?v=vtrPWlZ-Nes>

**FEMENINE**

# FEMMENTE

0 3:00 5,7,9 7,9,11,13 3:4

The score consists of several systems of staves. The first system shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with the instruction "more high notes". The third system features a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with the instruction "FORWARD". The fourth system shows a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with the instruction "in port and also".

3:45 3x 3x 5 2c

6:00 3x 7 3

7:30 8:30 9:00

9:30 9:30

Displace one 16th note

Displace note in port and also

Handwritten musical score for piano, consisting of ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Time signatures and measures are indicated throughout the piece.

Key annotations and markings include:

- Staff 1: *dumping the notes already added*
- Staff 2: *create new pattern*
- Staff 3: *5, 6, 13*
- Staff 4: *21:00*, *3x*
- Staff 5: *25:20*, *3x*
- Staff 6: *27:50*, *3x*
- Staff 7: *28:15*
- Staff 8: *29:15*

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Annotations in black ink are present throughout the score:

- Staff 1: "← MAX BACK" written above the staff.
- Staff 2: "31:30 - TAKE AWAY" written above the staff.
- Staff 3: "ALL 9th NOTES" written above the staff.
- Staff 4: "44:100" written to the right of the staff.
- Staff 5: "MORE FREQUENT" written above the staff.
- Staff 6: "46:00 ALL 16th NOTES" written above the staff.
- Staff 7: "52:50" written to the right of the staff.

The score concludes with several empty staves at the bottom.



52:50

33:50 *mp* *no* *melodias* 38:20

58:20

61:20

The image shows a handwritten musical score on a page with a vertical margin line on the left. The score consists of several systems of staves. The first system has a time marking of 52:50. The second system has a time marking of 33:50 and the instruction *mp no melodias* 38:20. The third system has a time marking of 58:20. The fourth system has a time marking of 61:20. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Copyright © 1974 by J. B. Schirmer, Inc.

Volume 1, 4

Printed in U.S.A.

6120 *can't get into*  
*D<sub>2</sub> # F<sub>m</sub>* 6520

6220

PIANIST WILL  
 INTERRUPT  
 MUST GET TO 6520

## Un manuscrit qui fait naître de nombreuses questions

La partition de *Femenine* se présente sous forme de cinq pages manuscrites. Il s'agit d'un conducteur, mais les systèmes ne comportent que peu de portées, la plupart du temps deux portées seulement, parfois une (p. 2). Seule le S1 de la p. 1 comporte sept portées remplies, sans indication d'instruments.

The image shows a handwritten musical score for 'Femenine'. It consists of five systems of staves. The first system (S1) is the most complex, featuring seven staves. The second system (S2) has two staves and includes the instruction 'non bech. sint.' and 'Cantus best. a. total.'. The third system (S3) has two staves and includes 'PULL REED' and 'ALSO PROGRAMMED FORWARD'. The fourth system (S4) has two staves and includes '2.30' and '9.0'. The fifth system (S5) has two staves and includes 'Displace wate' and 'i p. part. and also'. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

### Examen de la page 1 : interrogations

Il n'y a d'ailleurs sur cette page 1 que deux indications instrumentales : « *VIB* » (abréviation de vibraphone, écrite au début des S1 à S4) et « *Strings* » (« Cordes »), indication écrite au début des S2 et S5.

Pour un lecteur qui n'a d'autre renseignement sur l'œuvre que cette partition, l'attribution instrumentale ne peut que poser question, à part la ligne de

vibraphone. Sur S1, les premières tenues de rondes, Mib3-Fa3<sup>390</sup> sur une portée puis sur six, ne comportent aucune mention d'instruments. Manque tout autre indice qui permettrait de rapprocher les sons notés d'un instrument spécifique. Le registre uniforme, notamment, n'autorise aucune déduction : tout est écrit sur la même hauteur de l'octave 3, une tessiture de medium particulièrement « neutre », au sens où elle peut être jouée par la quasi-totalité des instruments de l'orchestre à hauteurs définies<sup>391</sup>.

Même certains éléments présents suscitent des interrogations :

-dès le S1, au-dessus de la portée la plus haute (L1), figurent deux séries de chiffres impairs : « 3, 5, 7, 9 » puis « 7, 9, 11, 13 ». S4, on trouve dans la portée inférieure une même suite, de 9 à 15.

-plusieurs indications verbales, écrites en minuscules (S2) ou capitales (S3) ou un mélange des deux (S5). Leur sens n'est pas immédiatement intelligible, ou il ne l'est qu'au « second degré », c'est-à-dire que leur compréhension suppose la compréhension préalable du contexte plus général dans lequel elles prennent visiblement sens. Mais sur ce contexte, n'existe aucun renseignement général.

**Exemple : S2, m. 1**, indication « *move back slowly* » (« reculer lentement »). Cette mention est accompagnée ou jouxte deux signes : en-dessous, une flèche de droite à gauche (sens inverse de la lecture normale), et deux lignes en pointillés partant de deux notes de la portée supérieure.

**Interprétations déductives** : la mention verbale est énigmatique : « reculer » dans ce contexte, avec deux notes écrites sous forme de rondes, ne peut signifier qu'une inversion des deux notes, qui, à un moment donné (lequel ?) devraient être jouées à l'envers. Mais pourquoi « lentement » ? Et que signifient ces lignes en pointillés, sinon à figurer une synchronisation entre les Mib et les Fa des deux portées, ainsi reliés ? Mais comment réaliser cela, étant donné les durées incompatibles des notes reliées entre elles (croche-noire au-dessus, deux rondes au-dessous ?) L'intérêt et la précision de ces notations sont donc impossibles à

---

<sup>390</sup> J'adopte la numérotation française des octaves. Dans le système américain, ces hauteurs sont : E flat4-F4 (une unité de plus que le système français).

<sup>391</sup> Exceptés le piccolo et certains tubas graves.

évaluer. Plus encore, leur présence fait naître des interrogations que seul l'examen des mentions suivantes permettra peut-être d'inscrire dans un contexte comparatif, en reconstruisant, par déductions, le système d'intelligibilité formé entre elles. Sur ces mentions, relevons que celle au-dessous de S4 est illisible ; qu'à la fin de S4, le mot « unisson » est lisible mais très pâle, comme rajouté dans un autre temps de notation ; que dans S5, la seconde est particulièrement énigmatique (pour ma part, je n'en ai pas compris le sens exact).

### **Les signes conventionnels compréhensibles, malgré les lacunes**

Certains signes sont clairement compréhensibles, car ils s'inscrivent dans le cadre solfégique conventionnel : clés, hauteurs et rythmes des notes, altération à la clé (Mib, S1-2, mais qui n'est plus écrit ensuite), barres de reprise. Le « 3x » au-dessus des barres de reprise est facile à interpréter : il faut répéter trois fois, et non deux, le groupe de quatre doubles croches.

Les lacunes sont assez considérables : ni tempo, ni chiffrage de mesures, ni nuance, ni phrasé, ni signes d'expression... Par contre, d'autres signes demandent à être interprétés à nouveau : une barre de mesure en pointillés fin de S1, les mentions verbales, lignes verticales déjà nommées (S2 mes. 1 et 2)...

### **La balance conventions/interrogations, ou le déficit de compréhension**

La partition instaure donc un véritable déficit de compréhension, un différentiel entre ce qui est compréhensible et ne l'est pas. C'est avec ce « handicap » que l'interprète doit se lancer dans l'exécution de l'œuvre. Le plus évident est qu'il devra faire des choix préalables, à l'aide d'une méthode de logique déductive (quelle indication suppose que telle autre signifie cela, etc.) pour résoudre les questions qui se posent à lui. Quitte à modifier ces choix en cours de répétitions.

## Une situation de lecture familière, mais un nouveau dispositif : le *timecode*

Parvenu à ce présent chapitre, cet ensemble d'interrogations est devenu bien familier. Nous l'avons rencontré au fil de tous les manuscrits eastmaniens et il se présentait dès l'Introduction générale (voir ci-dessus, p. 17), premier paragraphe : « Énigmes. Où le familier et l'incertain se mélangent<sup>392</sup> ». Pourtant, il existe sur cette page et dans le manuscrit de *Femenine* un tout nouveau dispositif de notation du temps : des durées sont indiquées sous la forme d'un *timecode*. C'est la première fois chez Eastman que l'on rencontre cette forme de notation, dans notre connaissance actuelle du moins<sup>393</sup>. Or le *timecode* va structurer la notation temporelle des œuvres majeures du Triptyque de 1978-1979, *Crazy Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Evil Nigger*. Je réserve à l'analyse de ces trois œuvres une réflexion sur les implications fondamentales de ce choix vis-à-vis de la conception du temps musical. Je voudrais seulement ici l'évoquer à grands traits, puis analyser quelques extraits de la graphie de *Femenine*, représentant les spécificités de ce manuscrit. Je m'imposerai une règle du jeu ici, qui est d'ignorer toute autre source que le manuscrit<sup>394</sup>.

---

<sup>392</sup> À propos de la page 1 d'*Evil Nigger*, donnée en guise d'exemple introductif de cette situation de lecture si particulière que font naître les manuscrits d'Eastman.

<sup>393</sup> Il est possible, hypothétiquement, qu'Eastman l'ait utilisé d'abord dans une ou plusieurs des œuvres dans les quatre années postérieures à *Thruway* et précédant *Femenine*, œuvres dont les manuscrits sont perdus actuellement (janvier 2021).

<sup>394</sup> Ces autres sources sont principalement :

-un enregistrement *live* du concert du 6 novembre 1974 à Albany (NY) par le S.E.M. Ensemble, publié en CD en 2016 (Finlande, Frozen Reeds, fr6) et plusieurs fois mis en ligne : S.E.M. Ensemble (la mention de la date du concert, 11 juin 1974, est erronée) :

<https://www.youtube.com/watch?v=suMfPe9eqxQ> (mis en ligne le 5 novembre 2020). Cette redécouverte de 2016 a été suivie d'un nombre assez conséquent d'exécutions, dont plusieurs sont déjà en ligne (voir ci-dessous p. 776 : Eastman, Bibliographie et Nétographie).

- des éléments sur *Femenine* sont donnés dans le remarquable article de Matthew Mendez sur *Stay On It* : Matthew Mendez, « *That Piece Does Not Exist without Julius* ». *Still Staying on « Stay On It »* (in) Packer- Leach (dir.), *op. cit.*, p. 163-164. Voir aussi p. 176, note 80 et notes 77 à 79, pour les comptes rendus intéressants des concerts de *Femenine* dans la communauté gay de Buffalo. En résumé, Mendez cite les témoignages d'interprètes de *Femenine* qui ne disposaient pas du conducteur (lu par le seul Eastman au piano et peut-être le vibraphoniste), mais de matériels séparés sur lesquels figuraient des motifs monodiques, sur lesquels demi-improviser tout au long des séquences, en suivant le minutage. Pour le *timecode*, Eastman avait disposé une horloge en vue, réglée à partir de « 12 ». Étrangement, la durée d'une heure est évoquée, alors que le manuscrit indique que la coda doit s'effectuer à partir de 1 heure, 5 mns et 20 sec.

## Dispositif général : *timecode* et rythmes

Dans tout le manuscrit, les séquences temporelles sont séparées par des barres verticales, mimant la convention des barres de mesures. Les durées sont exprimées suivant le déroulé du *timecode*. Le chiffre de la durée placé à la fin d'une séquence est toujours le point de repère du début de la séquence suivante.

Exemple, début de la pièce, p. 1, S1-S2 :

0—3:00 (séquence 1), 3:00—3:45 (séquence 2), 3:45—4:45 (séquence 3),  
4:45—5:20 (séquence 4)

On ne peut bien sûr pas parler de « barres de mesures » au sens exact, puisqu'il n'y a aucun chiffrage rythmique de mesure. Les barres verticales séparent fonctionnellement les séquences, délimitant les portions de durées indiquées par le *timecode*. Les durées des séquences sont diverses, mais tombent toujours sur des chiffres ronds dans le système de division de la minute par cinq et ses multiples.

Exemple, p. 1, S1-S2-S3, durées successives des séquences : 3 minutes, 45 secondes, 1 minute, 35 secondes, 40 secondes, 1 minute 30.

Il est intéressant de noter que ces durées cohabitent avec d'autres signes rythmiques et temporels conventionnels :

-des durées rythmiques : doubles croches, croches, noires, rondes, rondes pointées.

-des doubles barres de reprise.

Le système du *timecode* couplé à cette autre famille de signes permet d'affirmer que les durées des séquences doivent être remplies par la répétition des cellules rythmiques écrites, et leurs reprises indiquées.

-La fin du S1 propose un cas particulier : après une barre verticale en pointillés, figurent des notes en rondes sur six portées. Le moment de leur attaque, probablement synchrone si l'on se fie à la convention (simultanéité des événements alignés verticalement), est indéterminé sur le plan temporel : quand doit-il avoir lieu lors de cette séquence de 40 secondes ?



D'autre part, un signe est lisible au-dessus de chacune de ces rondes (Mib-Fa) : c'est peut-être une flèche miniature droite-gauche orientée vers le bas (alors reliée aux indications verbales de S2 : « *move back* », « reculer ») ? Impossible de confirmer cette hypothèse.





En résumé, du point de vue de la lecture : le mixte d'éléments conventionnels et d'un dispositif nouveau nécessite une lecture « arrêtée », non fluide, à laquelle s'intègre la nécessité de déchiffrer et comprendre les indications verbales.

### **L'invention d'une notation simplifiée ?**

J'examinerai maintenant la notation de *Feminine* en faisant l'hypothèse qu'une de ses motivations principales est le fait d'user d'une notation simplifiée. J'ai déjà souligné le paradoxe suivant : cette économie de moyens fait naître un grand nombre de questions et « complique » donc le travail de lecture ! Pour trouver un sens à cette simplification-complexification, je renvoie au Chapitre suivant sur les manuscrits du Triptyque, devant lesquels les mêmes questions se posent. Eastman a peut-être inauguré dans *Feminine* ce principe de simplification.

Citer comme source de ce type de notation *In C* de Terry Riley, pièce décisive historiquement, créée dix ans avant *Feminine* et rencontrant un grand succès dans les milieux de la musique contemporaine, ne peut s'éviter. Mais ce qui m'intéresse, par-delà cette référence incontournable, est la voie eastmanienne, dont on verra dans la suite de ce travail qu'elle est beaucoup moins monolithique et

épurée que celle de Riley, tant l'esthétique diffère profondément, malgré les points de jonction repérables. Il n'y a pas de *timecode* sur la partition de *In C* dont le conducteur ressemble plutôt, selon des descriptions rétrospectives, au matériel donné par Eastman aux instrumentistes de *Feminine* (voir note 394).

### Terry Riley, *In C*

The image displays the musical score for Terry Riley's 'In C', consisting of 53 numbered measures arranged in ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is characterized by its minimalist and repetitive nature, featuring a variety of rhythmic patterns and melodic fragments. The measures are numbered 1 through 53, with some measures containing complex rhythmic figures and others being more sparse. The score is presented in a clean, black-and-white format, typical of a printed musical score.

Figure 1.1. Score of *In C* (copyright Terry Riley, 1964).

-La notation des suites de chiffres que j'ai relevés ci-dessus (S1 : 3, 5, 7, 9 / 7, 9, 11, 13) peuvent s'interpréter comme correspondant à des intervalles (tierce,

quinte, septième, etc.) ainsi notés par rapport à la note Mib, qui est la tonique de tout le morceau : Mib figure comme altération à la clé, c'est la note grave récurrente du motif de seconde majeure et la base des échelles et des accords tonals écrits dans la suite de la pièce, (voir par ex. p. 2 S7, à 26:00, début de la gamme de Mib majeur, avec Lab et Sib).

Cette notation en chiffres simplifie radicalement l'écriture harmonique, évite d'écrire verticalement des groupes de notes, et traduit aussi l'idée d'un passage aléatoire, improvisé, d'un accord à l'autre, par empilement successif d'intervalles simples et redoublés. Cette notation emprunte et simplifie encore le principe du chiffrage des accords dans l'harmonie classique, le jazz et le blues.

-Minimum d'indications déterminantes : l'absence d'indication instrumentale, or le « noyau » constitué par le vibraphone et la mention des cordes, laisse un maximum de possibilités ouvertes. Le conducteur n'est ici qu'un squelette, que les instrumentistes peuvent habiller à volonté.

-Les indications verbales, à la fois précises et sibyllines, ont toutes pour objet de décrire un processus de variation, plutôt que de le figurer à l'aide de signes musicaux. Ce sont donc des consignes de production de variantes, d'autant plus remarquables qu'elles indiquent souvent un à-rebours du sens gauche-droite (« *move back* », « reculer »). En ce sens, les séquences, autour du motif obstiné du vibraphone qui est une colonne vertébrale permanente, sont pensées comme étant des « réservoirs<sup>395</sup> ». Les éléments notés sont à la disposition des interprètes, qui peuvent les utiliser « en tous sens » et non seulement dans le déroulé gauche-droite de la successivité temporelle. La notation, ici, sollicite le jeu de l'interprète en rapport à l'invention-improvisation-intensification (voir par exemple p. 3, S3, à 32:30 : « *all 8th notes* », « *more frequent* » qui signifient des densifications).

-Lettres désignant des notes et peut-être des grilles harmoniques. Exemple : p. 3, S5, des ajouts de basses et /ou des configurations harmoniques, sont désignés par des lettres (F, Eb, Ab, F), notation simplifiée conventionnelle. Ces lettres

---

<sup>395</sup> Pour la définition du réservoir comme mode de notation, voir ci-dessus, sur *Thruway*, II-3.E. p. 365 : Le réservoir de la page 5.

peuvent donc désigner des triades tonales, accords parfaits ou leurs renversements, demi-improvisés.

-Absence d'indications concernant les registrations : cette absence est troublante. Si l'on suit littéralement la notation, ne devrait-il y avoir aucune registration de ces lignes ? La monotonie, l'absence de relief des lignes dans le medium serait alors assurée. P. 2 S2, deux indications verbales semblent pointer vers une diversification : « octaves », « create new pattern (octaves displacement) » (« créez un nouveau motif (déplacement d'octaves) »). L'écriture quasi-monodique tout au long de la pièce, est-elle là encore la simplification extrême d'une diversité à improviser ?

-Voici un exemple des problèmes pragmatiques qui surgissent dans cette notation : celui des altérations. Par exemple, les altérations des La, p. 3. Dans S4 : Lab, mais dans S5 est écrit un accord sur Fa sans bémol : doit-on jouer un La naturel, sachant que trois bémols sont à la clé (Mi-Si-La) ? Le « F » écrit en dessous n'indique-t-il pas : accord parfait de Fa majeur (donc avec la naturel) ? Où l'on est ramené à la situation conventionnelle des *desiderata* du compositeur, dans cette zone ambiguë où se pose la question du contresens<sup>396</sup>.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system features a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, with a circled area highlighting a chord structure. Annotations include '3K', '4600', and 'ALL 16th notes'. The bottom system also has a treble clef and a key signature of three flats. It includes a circled area with a chord structure and another circled area at the bottom right containing the letters 'IX'. There are various other markings, including '52:52' and 'or', scattered throughout the score.

<sup>396</sup> L'enregistrement de l'œuvre fait clairement entendre cette succession d'accords, et ses reprises dans l'œuvre, en Fa Majeur.

### « Ratio » de la notation minimale

Le peu de pages de ce manuscrit est en soi étonnant, pour une œuvre qui dure plus d'1h05 et 20 secondes, dernière durée à être indiquée p. 5 avant les mentions portant sur la conclusion. Cette minceur quantitative provient de tous les choix de simplification décrits ci-dessus, et de l'usage du *time code*. Le « minimalisme » connaît ici (comme chez Terry Riley) une incarnation très concrète dans la notation. Le principe qui pourrait sous-tendre et faire système dans cette notation, peut s'énoncer ainsi : un minimum d'indications écrites pour un maximum de durée et d'événements musicaux.

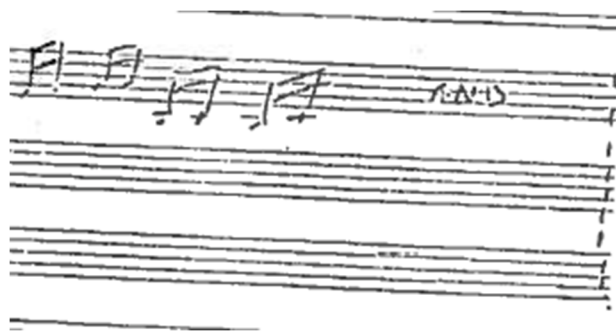
### Commentaire de quelques signes

Je voudrais commenter (ou... traduire !) six indications qui se rapportent aux dimensions et à la directionnalité temporelles, afin de remarquer comment Eastman travaille la notation du temps à partir de l'économie radicale de signes décrite ci-dessus.



-« ect », après 52:50 (p. 4) : cette abréviation, courante en langage écrit (équivalent de « etc. ») est une notation qui comporte une part de renoncement à la « corvée » de ce que les copistes appellent « développement » : à savoir la reproduction *ou* la variation d'un groupe de notes précédemment écrits. On pourrait parler d'un refus, par le scripteur, du remplissage, refus qui est ambigu car il laisse le lecteur en suspension entre une formule et sa réitération. Cela peut signifier : « continuez sur le même modèle (ou pattern) que la notation précédente », ou « répétez littéralement toujours la même formule ». Cette mention laisse donc le lecteur au carrefour indécis entre répétition et modification continue.

- « AND », après 58:20.

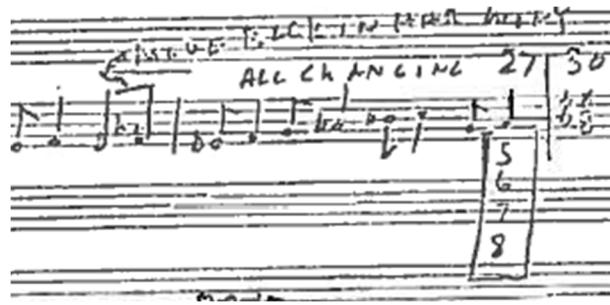


Succède à cette mention une barre verticale en pointillés. Nous avons rencontré ci-dessus le problème posé par cette barre pointillée : comment mesurer temporellement les portions (antérieures et postérieures) qu'elle délimite ? Ce que semble indiquer ici Eastman, non sans théâtralité (isolement de la mention en lettre capitales).

-« OR », à 52:50 et entre 58:20 et 61:20 : mention qui place l'interprète devant la nécessité de choisir, ou d'alterner.



-Les signes de réversibilité : « *move back slowly* » à 3:45 et 4:45, à 26:00 : « *Move back in Harmony* ». J'ai commenté ci-dessus ces mentions qui ne signifient rien moins que l'inversion de l'ordre impérieux de la succession temporelle dans le déroulement temporel gauche-droite. On ne peut mesurer le trouble, la sorte de subversion discrète provoquée par cette demande. La liberté est permise (ou exigée !) par le compositeur : cette formule comporte une flagrante et dramatique ambiguïté.



-Variante : « *Displace one 16th note* » à 9:00. Ici encore, l'indication trop générale, donc forcément imprécise (quand, où ?) et sommaire, remplace la notation conventionnelle et évite la multiplication des signes écrits. C'est à l'interprète de « déplacer une des doubles croches », non au scripteur, qui choisit de déléguer cette action.



-Accords de 61:20. L'indication « *Can melt into Dm or Fm* » désigne, avec une flèche, les deux accords écrits, de six sons.



## Conclusion-boutade - Une note n'est pas une note...

Manuscrit d'[Anna Magdalena Bach](#) : Jean-Sébastien Bach, Suite No. 1 en sol majeur, BWV 1007



Pourquoi Jean-Sébastien Bach n'écrit-il pas, après quelques mesures d'une toccata pour orgue ou d'une Suite pour violoncelle : « poursuivez les doubles croches et variez les durées de temps à autre comme ci-dessus » ? Pourquoi, en revanche, trouve-t-on moult mentions de ce genre écrites par Eastman dans *Feminine*, demandant à l'interprète de « reculer dans l'Harmonie » (« *Move back in Harmony* », à 26:00), de créer « un nouveau motif (déplacement d'octaves) » (« *create new pattern (octaves displacement)* » p. 2 S2), etc. La réponse n'est pas



aussi simple que celle qui expliquerait, à la suite d'une question en apparence identique, les raisons pour lesquelles Bach n'a jamais pris l'avion.

Dans ce dernier cas, l'anachronisme déplace simplement Bach d'époque, comme n'importe qui des années 1740 transporté en 1970 (par parenthèse, tout le cinéma de Ken Russell sur les biographies de compositeurs<sup>397</sup> est fondé sur ce genre de déplacements science-fictionnels, désopilants et étonnamment pertinents quant aux associations créées avec les enjeux musicaux). L'avion n'existait pas du temps de Bach, mais la double croche, si. Et l'on ne peut pas croire sérieusement (quoique des réactionnaires sérieux existent) qu'Eastman soit paresseux au point de renoncer à écrire le nombre de doubles croches nécessaires. Ni qu'il s'agisse d'une affaire d'émancipation (quoique les révolutionnaires naïfs existent) de l'individu-compositeur des contraintes artisanales, couplées à la délivrance de l'interprète de sa soumission millénaire aux dictats du solfège.

Cette question (pourquoi Jean-Sébastien Bach...) est donc stupide, mais vouloir y répondre permet peut-être de retrouver une évidence à laquelle on ne pense pas, et encore moins à ses conséquences. Un des plus grands théoriciens du langage, Henri Meschonnic, s'appuie pourtant sur cette évidence et la remet inlassablement sous les projecteurs, en rappelant l'historicité radicale du sujet. Non pas son historicisation dans la chronologie (Bach en calèche puis en avion), mais le sens du présent, de la vie, dans et par le langage. Il s'agit bien pour Meschonnic de langue, de langage, d'écriture, de ce qu'il nomme poème et rythme du poème. De la subjectivité-écriture, qui n'a rien à voir avec le plus ou moins « contemporain » (historicisation du présent). Si la modernité existe, dit Meschonnic, c'est de n'exister qu'au présent radical. Si bien que, le temps que vous en donniez une définition, elle s'est déjà *altérée*<sup>398</sup>. Où l'on retrouve l'humour propre à la durée bergsonienne, aussi insaisissable qu'incontournable. Et d'où il s'avère que, malgré les apparences, la question n'est pas seulement d'ordre historique, ordre selon lequel Bach écrit toutes les doubles croches car la fonction de chacune d'elles découle du contrepoint (ce qui est exact, le rythme

---

<sup>397</sup> Ken Russell : *The Mystery of Dr Martinu* (1993), *The Secret Life of Arnold Bax* (1992), *Lisztomania* (1970), *The Debussy Film* (1965)...

<sup>398</sup> Henri Meschonnic, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1988.

n'a rien d'un paramètre autonome, il découle du contrepoint dans l'histoire du langage musical occidental, ce que Bach sait mieux que quiconque). Tandis qu'Eastman n'écrivant pas d'imitations ni fugues, n'a pas les mêmes obligations structurelles envers la double croche. L'explication tient bien, mais elle est partielle, car historique. L'évidence est plutôt, il me semble, qu'« une double croche n'est pas une double croche n'est pas une double croche<sup>399</sup> ». Non seulement historiquement (première négation), mais surtout par le fait que le signe s'écrit dans une autre dimension (seconde négation), que le concept d'historicité indique. La double croche d'Eastman n'a à voir avec celle de Bach que l'apparence et la structure du signe. Mais l'écart entre doubles croches de 1749 et de 1974 se situe *aussi* sur un plan tout autre, que l'on ne peut que pressentir en tant que dynamique, construction (comme la durée et l'intuition bergsoniennes, encore une fois), à la fois intrinsèque et apte à changer, déplacer, enrichir « quelque chose » de la vie. Où se rencontre la singularité que je tente de cerner. Dans la Conclusion générale de ce travail, je tenterai de reprendre ces questionnements, de les confronter à d'autres pensées que celle de Meschonnic, notamment celles issues d'une anthropologie des formes graphiques.

Pour l'heure, il s'agit d'aller à la rencontre du Triptyque par lequel Eastman a créé une durée singulière, en effet. Le temps entier d'un concert (« *an all-Eastman concert* ») a semble-t-il été toujours pour lui un horizon formel-thématique-temporel. À travers ses cycles : « Boy Serie » : *That Boy / Joy Boy / Love Boy* créés le 2 janvier 1975 (seul *Joy Boy* nous est parvenu), *Masculine / Femenine* joués un même soir en juin 1975 (seule *Femenine* d'une durée de 1h05 nous est parvenu), mais aussi dès ses récitals des années 60 et les concerts à la Cornell University de 1970... Avec *Crazy Nigger, Gay Guerrilla, Evil Nigger* (précédés de *Dirty Nigger / Nigger Fagott*), Eastman atteint cette dimension du concert-cycle puissamment unifié. Ce sera, dans ces dimensions de l'écriture musicale, son accomplissement ultime.

---

<sup>399</sup> « *Rose est une rose est une rose* », célèbre extrait du poème *Sacred Emily* (1913) de Gertrude Stein, dans *Geography and Plays*, Boston, The Four Seas company, 1922.

**EVIL NIGGER**

# EVIL NIGGER

Julius Eastman  
Sept 10/79

2  
2  
1:30

2  
1:05

2  
1:30

2  
1:30

2  
1:30

8  
8  
1:30 Play only once

1:50

1:50

1:50

①

2:10

530

long

long

2:10

2:40

(2)

long

long

2:40 Play then only once

(5)

4:55

4:10

The image shows ten horizontal musical staves. The first staff contains handwritten musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a series of notes. A dynamic marking 'p' is written below the first staff. The second staff contains a series of notes. The third staff contains notes with stems. The fourth staff contains notes with stems. The fifth staff contains notes with stems. The sixth staff contains notes with stems. The seventh staff contains notes with stems. The eighth staff contains notes with stems. The ninth staff contains notes with stems. The tenth staff contains notes with stems.

4

455  
ring tone on case

5:40

6:10

6:20



6:30

6:10

Handwritten musical notation on ten staves. The notation consists of rhythmic patterns of vertical stems and dots, with some stems having flags. The notation is organized into two groups of five staves each, separated by a double bar line.

6:30 Play only once

Handwritten musical notation on two staves. The notation consists of rhythmic patterns of vertical stems and dots, with some stems having flags. The notation is organized into two groups of five staves each, separated by a double bar line.

2008

Handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic patterns and notes, with some staves starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a transcription of a piece of music.

Handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various rhythmic patterns and notes, with some staves starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a transcription of a piece of music.

008

8.30

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and fills most of the staves.

1

8:30

Handwritten musical notation on a staff. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes several measures of music with notes and rests. Above the staff, there are handwritten annotations: a '9' above the first measure, a '2' above the second measure, and a '9' above the third measure. The word 'and number' is written above the staff in the third measure. The staff ends with a double bar line.

9:30

A series of ten blank musical staves. The first staff contains handwritten musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and several measures of music with notes and rests. The remaining nine staves are mostly blank, with some faint handwritten notes and clefs scattered across them. The notation is sparse and appears to be a continuation of the piece from the first staff.

This page contains a handwritten musical score consisting of 11 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in black ink on a white background. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is somewhat irregular, suggesting it is a working draft or a composer's sketch. There are several measures of music, with some measures containing multiple notes beamed together. The staves are numbered 1 through 11 at the top left. The overall appearance is that of a personal manuscript.



11:00

11:45

In all keys

In all keys

11:45

12:15

12:15

12:35

12:35

12:55

Handwritten musical notation on a staff, consisting of a series of rhythmic marks and notes.



12:55

15:15

Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a series of notes.

Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a series of notes.

13:05

13:15

13:50

Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a series of notes.

Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a series of notes.

Handwritten musical notation on a staff, including a treble clef and a series of notes.

1350

Handwritten musical notation on ten staves. The first staff contains a sequence of notes with stems. The second staff is mostly empty. The third staff contains a sequence of notes with stems. The fourth staff contains a sequence of notes with stems. The fifth staff contains a sequence of notes with stems. The sixth staff contains a sequence of notes with stems. The seventh staff contains a sequence of notes with stems. The eighth staff contains a sequence of notes with stems. The ninth staff contains a sequence of notes with stems. The tenth staff contains a sequence of notes with stems.

14:19

14:30

Handwritten musical notation on ten staves. The first staff contains a sequence of notes with stems. The second staff contains a sequence of notes with stems. The third staff contains a sequence of notes with stems. The fourth staff contains a sequence of notes with stems. The fifth staff contains a sequence of notes with stems. The sixth staff contains a sequence of notes with stems. The seventh staff contains a sequence of notes with stems. The eighth staff contains a sequence of notes with stems. The ninth staff contains a sequence of notes with stems. The tenth staff contains a sequence of notes with stems.

3



14:30

14:41

14:49

15:00

15:00

Handwritten musical score on ten staves. The score is written vertically on the page. The first staff has a treble clef and contains a few notes. The second staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The third staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The fourth staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The fifth staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The sixth staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The seventh staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The eighth staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The ninth staff has a treble clef and contains a sequence of notes. The tenth staff has a treble clef and contains a sequence of notes. There are some scribbles and corrections throughout the score.

1530

15:

15:00

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various rhythmic values, stems, and beams. The first two staves are mostly empty with some light scribbles. The third staff has a series of dots. The fourth through seventh staves contain rhythmic patterns with stems and beams. The eighth and ninth staves have more complex notation with stems and beams. The tenth staff has a series of dots. A large bracket is drawn under the first seven staves.

15



15:30 3 3 3 3 3 3 3 3

15:45

Handwritten musical notation on ten staves. The first staff contains rhythmic markings above notes. The remaining staves show a melodic line with various note values and rests.

15:45

(16)

Handwritten musical notation on ten staves, appearing as a single continuous melodic line.

15:45

15:53

Handwritten musical notation on ten staves, appearing as a single continuous melodic line.

1553

16:08

3 3 3 3

(7)

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and a series of vertical stems with flags, possibly representing a rhythmic pattern or a specific melodic line.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

A musical staff with a treble clef and a series of vertical stems with flags, similar to the first staff.

16:38

16:38

A system of five musical staves. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with eighth notes. The fifth staff contains a bass line with eighth notes. A large bracket spans the bottom of the first four staves.

A system of five musical staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with eighth notes. The fifth staff contains a bass line with eighth notes. A large bracket spans the bottom of the first four staves.

16:45

16:38

A system of five musical staves. The top staff contains a melodic line with eighth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third and fourth staves contain rhythmic accompaniment with eighth notes. The fifth staff contains a bass line with eighth notes. A large bracket spans the bottom of the first four staves.

16:45

17:05

W. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

17:05

17:20

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is written in black ink on a white background. The first five staves contain musical notation with notes and stems. The last five staves contain wavy lines, possibly representing a performance or a specific notation style. A large bracket is drawn under the first five staves. The page is numbered '17:05' in the top left and '17:20' in the top right. The right edge of the page is marked with a thick black vertical bar.



17:20

17:29

Handwritten musical notation on six staves. The notation includes various notes, stems, and rests, with some notes having stems pointing downwards. The first staff has a treble clef. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a treble clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a treble clef.

3

0

Seven empty musical staves.

Handwritten musical notation on one staff. The notation includes notes, stems, and rests. The staff has a treble clef.

17:34

17:34

Handwritten musical notation on one staff. The notation includes notes, stems, and rests. The staff has a treble clef.

17:42

8

Handwritten musical score on ten staves. The first five staves contain musical notation with notes, stems, and some markings like '3' and '2'. The remaining five staves are mostly blank with some faint markings.

17:42

Handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation includes notes, rests, and large curved lines. The first staff has a handwritten '17:42' at the end. The last staff has a handwritten '17:42' at the beginning. The score is written in black ink on white paper.

17:42

17:42

17:42

6411

17:55

Handwritten musical score on 14 staves. The first four staves contain rhythmic notation with stems and flags. The remaining ten staves contain a series of horizontal lines with some handwritten annotations and a circled '50' at the bottom center.

50

18:00

6411

18:00

18:05

Handwritten musical notation on five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation consists of several measures of music, including quarter and eighth notes. The fifth staff contains a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 2, 3, 2, 3, 3 above them.

26

A large, hand-drawn bracket on the left side of the page groups the lower staves. The bracket starts at the first empty staff and extends down to the bottom-most staff. The lower staves contain some faint handwritten markings, including the letters 'b' and 's' repeated on several staves.

18:35

50:81

The image shows ten musical staves. The notation is extremely faint and obscured by vertical lines and noise. At the bottom of each staff, there are some recognizable musical symbols, including clefs and note heads. The overall appearance is that of a corrupted or heavily processed scan of a musical score.

(H)

19135

18-55

Handwritten musical notation on multiple staves. The notation includes various symbols such as clefs, accidentals (sharps and flats), and notes. A circled number '28' is written on the left side of the page, next to a vertical line that spans several staves.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring four triplet markings (indicated by the number '3' above each group) over a series of notes.

Several empty musical staves at the bottom of the page.

19.3

2/0

29

pedal one

END



# **GAY GUERRILLA**

①

# GAY GUERRILLA

William Eastman  
Sept 79, Oct

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks (vertical lines with flags) and dots. A double bar line is present. The time signature is 30 seconds.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 1:15.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A section is bracketed and labeled "Alone". A double bar line is present.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 1:45.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 1:45.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 2:15.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 2:15.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 2:45.

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of a series of rhythmic marks and dots. A double bar line is present. The time signature is 2:45.

2:45

3:15

3:15

3:45

3:45

4:15

Stagger into 4:15

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 's' (piano). A bracket groups a section of notes in the lower staves. The notation is written across several staves, with some staves containing only rests.

4:35

4:35

4:45

4:55

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a note with a bracket pointing to it from below.

last note of preceding measure (3/16)

4:55

A5 & A6

5:15

Handwritten musical notation on a single staff, consisting of several notes.

④

5:15 5:35

Handwritten musical notation on a staff, featuring a series of square notes and rests.

5:35 5:55

Handwritten musical notation on a staff, featuring a series of square notes and rests.

Handwritten musical notation on a staff, featuring a series of square notes and rests.

5:55 6:25

Handwritten musical notation on a staff, featuring a series of square notes and rests.

6:25

Handwritten musical notation on a staff, featuring a series of square notes and rests.

5

6:25

6:45

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

A musical staff with a treble clef, showing a sequence of notes and rests. The notes are mostly whole notes, with some rests. The staff is part of a larger musical score.

Do not <sup>pp</sup> ALL TOGETHER, SOME END BEFORE AND  
SOME AFTER 7:25

A5... A10

7:25

7:05

1.20

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and notes with stems and beams.

R+R<sub>1</sub>

1.45

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and notes with stems and beams.

8:05

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and notes with stems and beams.

8:05

8:25

2 #A 0 #A R #A

Handwritten musical notation on a staff, featuring a treble clef and notes with stems and beams.

Handwritten scribble or mark at the end of the staff.

8:25

F#2 F#3 F#4 F#5

8:45

8:15

F#2 F#3 F#4 F#5

8:05

8:05

F#2 F#3 F#4 F#5

9:25



9:25

NEW BELLEVUE HOTEL  
WELCOME  
1105 STEAD OF 1/2 NOTE

Handwritten musical notation for the piece 'NEW BELLEVUE HOTEL WELCOME'. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece is marked with a tempo of quarter note = 120 (♩ = 120). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. There are some annotations in the bass line, including 'e', 's', and 's'.

9:45

THE LESBIANS IS MIRACLED

10:30

Handwritten musical notation for the piece 'THE LESBIANS IS MIRACLED'. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece is marked with a tempo of quarter note = 120 (♩ = 120). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. There are some annotations in the bass line, including 'e', 's', and 's'. The piece is marked with a tempo of quarter note = 120 (♩ = 120).

10:30

Combining, Axis element (1/2 note melody) + slow down harmony  
not waiting for a passing, of three measures in order to add bass  
rephrasing

11:00

Handwritten musical notation for the piece 'THE LESBIANS IS MIRACLED'. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. There are some annotations in the bass line, including 'e', 's', and 's'.

11:00

11:25

11:25

11:50

11:50

12:20

Always the same rhythm

12:20

Indicated rhythm below only

WELT TO  
ADD BACK HANDS

13:00

13:00

13:20

13:20

13:40

13:40

14:00

A handwritten musical score consisting of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into sections marked with time stamps: 13:40 at the top right, 14:00 at the bottom right, 14:06 in the middle left, and 14:20 at the bottom left. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft of a musical piece. The staves are arranged vertically, and the notation is written in black ink on a white background.

20

14:45 (P)

15:00

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes rhythmic patterns and notes, with a large bracket spanning across the top of the staff.

Watch 15:00

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece with various note values and rests.

16:00

Handwritten musical notation on a five-line staff, showing a continuation of the musical piece.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a series of rhythmic patterns.

Handwritten musical notation on a five-line staff, concluding the piece with a final cadence.

A blank five-line musical staff with a diagonal slash through it, indicating the end of the page.

16:00

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes several measures with notes and rests, some with stems pointing upwards and others downwards. The notes are mostly quarter and eighth notes.

16:30

16:50

Handwritten musical notation on a five-line staff. The first part of the staff has a treble clef and contains several measures of music. The second part of the staff has a bass clef and contains a few notes. There are some annotations and markings throughout the staff.

16:50

17:15 this line should imitate the 1st whole note melody

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of a series of notes and rests, with some notes having stems pointing upwards and others downwards. The notes are mostly quarter and eighth notes.

17:40

17:15

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of a series of notes and rests, with some notes having stems pointing upwards and others downwards. The notes are mostly quarter and eighth notes.

18:05

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

1805

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

18:30

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

**P** *Daenhtin*

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a sequence of notes and rests.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music is written in treble and bass clefs. It features various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music is written in treble and bass clefs. It features various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

*Melody line, to be played on some things in other*

*(Everyone play this melody back)*

Handwritten musical notation on a grand staff. The music is written in treble and bass clefs. It features various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

*Always making new inventions.*

*Am 7b*

*End*



Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a few notes and rests, with a '2' written above the staff and a '5' below it.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests, with a '2' written above the staff and a '5' below it. The text 'Empo' is written above the staff, and '25:30' is written below it.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests, with a '2' written above the staff and a '5' below it. The text 'Empo' is written above the staff, and '28:30' is written below it.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests, with a '2' written above the staff and a '5' below it. The text 'Empo' is written above the staff, and '25:30' is written below it.

Always making new innovations

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of notes and rests, with a '2' written above the staff and a '5' below it. The text 'Empo' is written above the staff, and '25:30' is written below it.

All end in C

**CRAZY NIGGER**

# CRAZY NIGGER

N.T.C

4 Pulses = 92

Handwritten musical score for the song "CRAZY NIGGER". The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal lines. Time markers are placed at the beginning of sections: 3:00, 4:30, 6:00, 7:30, and 9:00. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A double bar line is used to separate sections. The lyrics are: "take this in a quiet & concise in like manner". There are also sections marked "Silence".

3:00

4:30

6:00

7:30

9:00

take this in a quiet & concise in like manner

Silence

Silence

9:00

10:30 (P)

12:00

Handwritten musical notation on five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has a treble clef and a key signature of two flats. The third staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth staff has a treble clef and a key signature of two flats. The fifth staff has a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and a section labeled '(Silence)'.

f: a

f: take this as a guide for notation in like manner

\* This whole note is not an exact 4 beats

\* | only one A ♯ between the B flats.





21:45

22:42

22:45 (P)

This is one melody. To be played successively

24:15

24:15

25:00

26.

27.

26:30

this line may vary

27:15

28.

28:00

30:15

29:30

Handwritten musical score on ten staves. The score is divided into two sections by a vertical line. The left section is labeled '28:45' and the right section is labeled '29:30'. The notation includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The right section ends with a double bar line and a sharp sign (#).



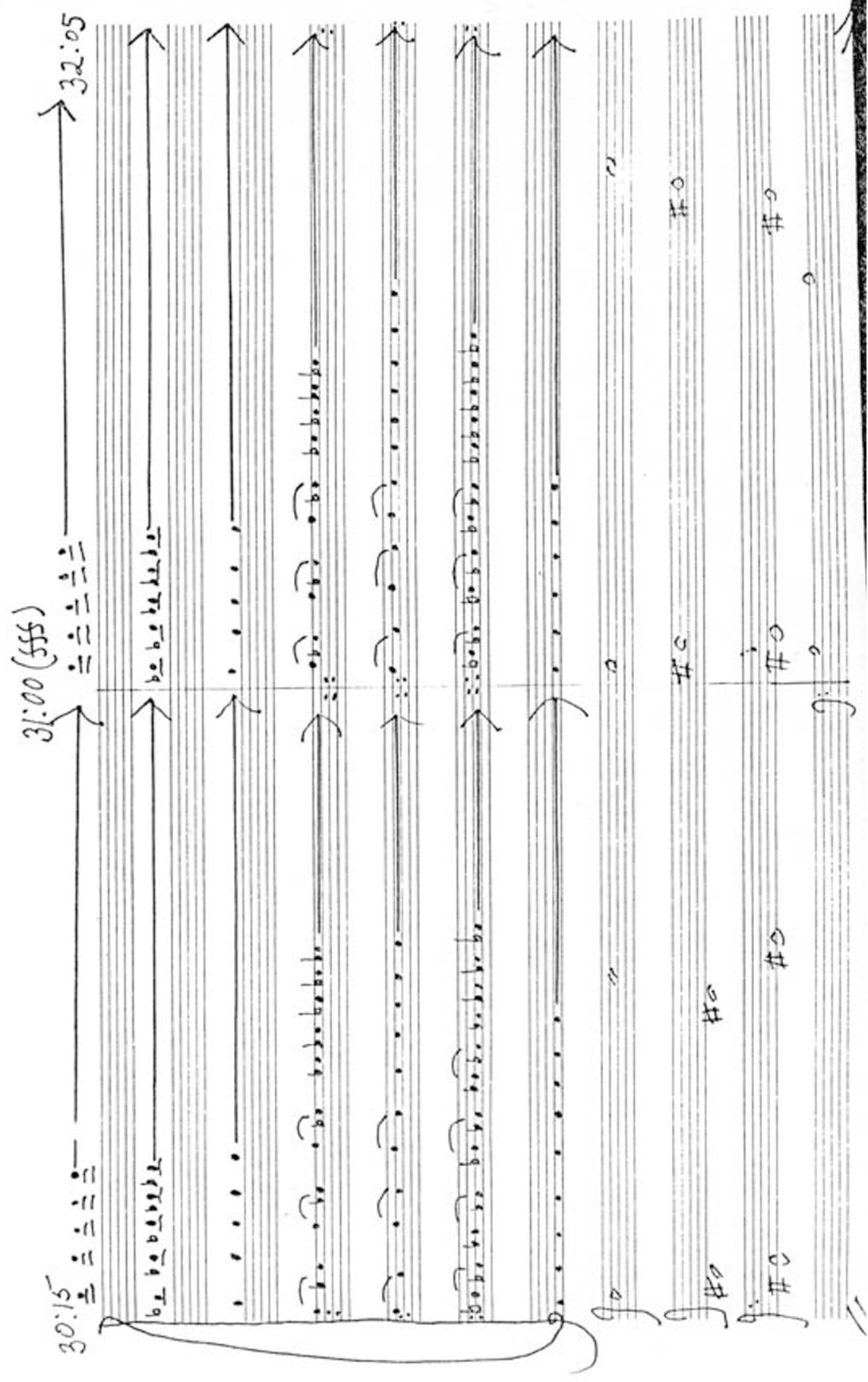


Handwritten musical score with time markers and dynamic markings.

Time markers: 30:15, 31:00 (fff), 32:05

Dynamic marking: fff

The score consists of multiple staves. The first section (30:15 to 31:00) features a series of notes with stems pointing upwards. The second section (31:00 to 32:05) continues with similar notation, including some notes with stems pointing downwards. The final section (after 32:05) shows a few notes with stems pointing downwards, followed by a double bar line and a final note.



32:05

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains a sequence of 'u' characters. The second line contains a sequence of 'x' characters. The third line contains a sequence of 'a' characters. The fourth line contains a sequence of 'o' characters. The bottom line contains a sequence of 'e' characters. There are some additional markings and a double bar line at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains a sequence of 'u' characters. The second line contains a sequence of 'x' characters. The third line contains a sequence of 'a' characters. The fourth line contains a sequence of 'o' characters. The bottom line contains a sequence of 'e' characters. There are some additional markings and a double bar line at the end of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The top line contains a sequence of 'u' characters. The second line contains a sequence of 'x' characters. The third line contains a sequence of 'a' characters. The fourth line contains a sequence of 'o' characters. The bottom line contains a sequence of 'e' characters. There are some additional markings and a double bar line at the end of the staff.

34:00

34:00

35:00

30

15

45

30

15

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

35:30 :45 36:00 2 6 2 2 :15 :30 :45 37:00 :15

o o b o o b o o o o

1 → 7 | 1, 2 | 1, 2, 5 | 1, 2, 5, 6 | 1 → 7

F F F F F

3/Complex 3 / Together

Simple

37:15 :30 :45 38:00 :15 :30

F F# A F# A B F F# A B B

1 → 4 | 1 → 4, 6 | 1 → 4, 6, 7 | 1 → 4, 6, 7

F 3 simple, F# 3 complex

Complex on 4

38:30 :45 39:00 :15 :30 :45 40:00 :15

B, A | B, A, F# | Bb | B, A, F# | Bb | B, A, F# | Bb | A, G | G

8, 9 | 8, 9, 7 | 8, 9, 7, 2 | 8, 9, 7, 2 | 8, 9, 7, 2 | 8, 9, 7, 2 | 1 3 } 3:Complex

42:45 43:00 43:15

B, A, F# | Bb | Bb | Bb | Bb | Bb | F, E, D

melt to 8, 9, 7, 2, 1, 3 : 1, 3, 5, 7, 9 | 1, 3, 5, 7, 9 | 1, 3, 5, 7, 9 (4.8) | 1, 3, 5, 7, 9 (4.8)



43:15 :30 :45 44:00

F, E, D, C | F, E, D, C, B<sup>b</sup> | F, E<sup>b</sup>, D, C, B<sup>b</sup>

1, 3, 5, 7, 9, 4, 8, 4, 8 | 1, 3, 5, 7, 1, 1, 4, 8 | (4.5), (4.4), 2 | 1, 3, 2, 5, 7, 9, (4.8), (4.5), (4.4)

44:00 45:00 45:15

A | A | A G | A, G, F# | A, G, F#, E

1, 3, 2, 3 | 1, 3, 2, 3 | 1, 3, 2, 3 | 1, 3, 2, 3 | 1, 3, 2, 3

*Top = notes played*  
*Bottom = no. of beats*

45:15 45:30 45:45 46:00

A, G, F#, E, E<sup>b</sup> | A, G, F#, E, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup> | A, G, F#, E, E<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, C

1, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3 | 1, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3 | 1, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 3/4, 3/4, 3/6

Handwritten musical score on ten staves with time stamps on the left:

- 46:00 47:30 47:57 48:15 48:25 48:37 48:48

Staff 1:  $f$  # 4-10

Staff 2:  $f$  # 4-5 Judy

Staff 3:  $f$  # 8+5 Brad

Staff 4:  $f$  # 8+2

Staff 5:  $f$  # 8

Staff 6:  $f$  # 6 and 5 July

Staff 7:  $f$  # 5 and 6 Brad

Staff 8:  $f$  # 5

Staff 9:  $f$  # 4

Staff 10:  $f$  # 4

Staff 11:  $f$  # 4

Staff 12:  $f$  # 4

Staff 13:  $f$  # 4

Staff 14:  $f$  # 4

Staff 15:  $f$  # 4

Staff 16:  $f$  # 4

Staff 17:  $f$  # 4

Staff 18:  $f$  # 4

Staff 19:  $f$  # 4

Staff 20:  $f$  # 4

Staff 21:  $f$  # 4

Staff 22:  $f$  # 4

Staff 23:  $f$  # 4

Staff 24:  $f$  # 4

Staff 25:  $f$  # 4

Staff 26:  $f$  # 4

Staff 27:  $f$  # 4

Staff 28:  $f$  # 4

Staff 29:  $f$  # 4

Staff 30:  $f$  # 4

Staff 31:  $f$  # 4

Staff 32:  $f$  # 4

Staff 33:  $f$  # 4

Staff 34:  $f$  # 4

Staff 35:  $f$  # 4

Staff 36:  $f$  # 4

Staff 37:  $f$  # 4

Staff 38:  $f$  # 4

Staff 39:  $f$  # 4

Staff 40:  $f$  # 4

Staff 41:  $f$  # 4

Staff 42:  $f$  # 4

Staff 43:  $f$  # 4

Staff 44:  $f$  # 4

Staff 45:  $f$  # 4

Staff 46:  $f$  # 4

Staff 47:  $f$  # 4

Staff 48:  $f$  # 4

Staff 49:  $f$  # 4

Staff 50:  $f$  # 4

Staff 51:  $f$  # 4

Staff 52:  $f$  # 4

Staff 53:  $f$  # 4

Staff 54:  $f$  # 4

Staff 55:  $f$  # 4

Staff 56:  $f$  # 4

Staff 57:  $f$  # 4

Staff 58:  $f$  # 4

Staff 59:  $f$  # 4

Staff 60:  $f$  # 4

Staff 61:  $f$  # 4

Staff 62:  $f$  # 4

Staff 63:  $f$  # 4

Staff 64:  $f$  # 4

Staff 65:  $f$  # 4

Staff 66:  $f$  # 4

Staff 67:  $f$  # 4

Staff 68:  $f$  # 4

Staff 69:  $f$  # 4

Staff 70:  $f$  # 4

Staff 71:  $f$  # 4

Staff 72:  $f$  # 4

Staff 73:  $f$  # 4

Staff 74:  $f$  # 4

Staff 75:  $f$  # 4

Staff 76:  $f$  # 4

Staff 77:  $f$  # 4

Staff 78:  $f$  # 4

Staff 79:  $f$  # 4

Staff 80:  $f$  # 4

Staff 81:  $f$  # 4

Staff 82:  $f$  # 4

Staff 83:  $f$  # 4

Staff 84:  $f$  # 4

Staff 85:  $f$  # 4

Staff 86:  $f$  # 4

Staff 87:  $f$  # 4

Staff 88:  $f$  # 4

Staff 89:  $f$  # 4

Staff 90:  $f$  # 4

Staff 91:  $f$  # 4

Staff 92:  $f$  # 4

Staff 93:  $f$  # 4

Staff 94:  $f$  # 4

Staff 95:  $f$  # 4

Staff 96:  $f$  # 4

Staff 97:  $f$  # 4

Staff 98:  $f$  # 4

Staff 99:  $f$  # 4

Staff 100:  $f$  # 4

53:50

# Let Sonorities Ring

Look carefully and see if...

CAROL LINDA NORDA

Handwritten musical notation for three staves. The first staff has a circled '2' with a double underline. The second staff has a circled '2' with a double underline, a sharp sign, and a '2'. The third staff has a circled '2' with a double underline and a '2'.

Pedal.



## PARTIE III - LA STRUCTURE TEMPORELLE DU *TIMECODE*

### Chapitre 2

#### *CRAZY NIGGER, EVIL NIGGER, GAY GUERRILLA* : UN TRIPTYQUE UTOPIQUE

#### Introduction

— « *Jimi Hendrix was a nigger  
Jesus Christ and Grandma, too,  
Jackson Pollock was a nigger,  
Nigger, nigger, nigger, nigger,  
nigger, nigger, nigger!* »

Patti Smith, *Rock N Roll Nigger* (1978)

#### Rencontres

Il m'est impossible d'aborder *Crazy Nigger*, *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* sans exprimer mon émotion et mon enthousiasme. J'approche là une vibration passionnelle. Comme beaucoup, c'est par ces trois œuvres que j'ai été convaincu qu'Eastman est un grand compositeur et que j'ai eu le désir d'en savoir plus... jusqu'à écrire cette thèse, qui n'avait rien d'un projet prémédité. J'eus la chance de travailler aux concerts de ces trois manuscrits dès 2009-2010, alors que le *revival* eastmanien en Europe était balbutiant<sup>400</sup>. À très grands traits : je connaissais assez bien Steve Reich, Philip Glass et plusieurs autres compositeurs américains rattachés au courant minimaliste qui a passionné en France une partie de ma génération. Elle y aspirait une bouffée d'air frais (avec vingt ans de décalage historique !) face aux nécroses de la musique contemporaine institutionnalisée. Mais j'avoue, qu'aucune de ces musiques américaines puissamment affirmatives, vitalistes (souvent appelées avec mépris ou superficialité « répétitives ») ne m'a jamais paru *la* voie esthétique majeure à

---

<sup>400</sup> Cette rencontre eut lieu grâce au plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc. Voir ci-dessus p.10, Remerciements, et p. 779.



suivre, en tous cas pas comme compositeur. Je mentionne cela pour dire la surprise provoquée en moi par ce Triptyque d'Eastman, irruption détachée du contexte, auquel il appartient, de la musique américaine des années 1970-1980. Si je devais désigner *Crazy Nigger* ou *Gay Guerrilla* d'un mot, je choisirais : expérience. Je ne peux pas dissocier ces pièces de ce qu'elles nous font vivre à nous musiciens, pianistes avec qui nous préparons ces œuvres et public. Truisme : toute musique forte est expérience ! Certaines suscitent un bonheur qu'on n'aurait pu prévoir.

Si on limite Eastman au « minimalisme », alors la *Nigger Trilogy*, comme on l'appelle parfois<sup>401</sup>, déborde largement cette assignation. Sa richesse, sont hétérogénéité assimilée, la profondeur des références à divers langages musicaux — conscience vivante de l'histoire de la musique — le sens de la forme et des proportions, de la dramaturgie et même de la générosité politique (oui, il est possible d'étayer cela !), l'invention de solutions pour créer un temps musical unique... tout cela éclate dans ces œuvres. L'ouverture sensuelle de l'éventail du total chromatique dans *Crazy Nigger*, puis l'explosion des échelles harmoniques ; les grandes failles atonales d'*Evil Nigger* (un Webern sorti de ses gonds !) ; le vénérable choral de Luther et de Bach *Ein' feste Burg ist unser Gott* entonné au milieu de la cohue de *Gay Guerrilla* comme au premier jour d'une révolte irréductible, la lame de fond en Do# mineur qui déferle ensuite ; la fête quand une quinzaine de personnes du public viennent faire carillonner, aux côtés des pianistes, les dernières minutes de *Crazy Nigger* ... Ces œuvres sont des manifestes ; des performances ; elles désignent une forme d'utopie, d'ouverture de la musique à sa résonance imprévisible, symbolisée par la phrase mystérieuse écrite sur la dernière page de *Crazy Nigger* : « *Look carefully and see if...* » (« Regardez attentivement et voyez si... »)<sup>402</sup> Ces manuscrits et leur notation musicale, à première vue énigmatique, ne permettent pas qu'on s'endorme sur des formes digérées. Ils réveillent, immergent, portent, enseignent.

---

<sup>401</sup> Sur le problème considérable posé par l'emploi du « *N-word* », problème qui se posait déjà à Eastman lui-même en 1980, voir ci-dessous p. 497. Ces titres n'auraient en tous cas pas existé à ne pas lutter avec, par, contre « *nigger* », mot infâmant. Personnellement, pour désigner les trois œuvres ensemble, j'écris « le Triptyque », comme dans les chapitres précédents.

<sup>402</sup> Manuscrit de *Crazy Nigger*, page 13.

Laissant parler mon enthousiasme, je viens d'énumérer en désordre des traits aimés de ces musiques. La présente thèse vise non à refroidir cette passion, mais à mieux comprendre ce sur quoi porte profondément le travail d'Eastman. Si je n'avais pas dirigé musicalement ce Triptyque de nombreuses fois, je n'aurais pas accédé à sa manuscrite en tant qu'elle propose une expérience secouante. Je n'aurais pas compris que la trame de cette expérience a trait essentiellement à la temporalité. Le nœud de la singularité d'Eastman, je l'aperçois à ce carrefour temps-notation, objet de la présente thèse.

J'aborderai les manuscrits de *Crazy Nigger*, *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* de front, à travers des thématiques transversales. Je déroulerai ensuite une analyse harmonico-mélodique, rythmique et formelle commentée de chacune des pièces. Je ne suivrai pas, cette fois-ci, les méthodologies exercées dans les Partie I et II. Je ne me référerai pas au descriptif des calques, des repérages de transects, ni des représentations des actes d'écriture. Quant à une synthèse conceptuelle sur notation, temps et singularité, elle se formulera dans la Partie V (à propos de *Macle*), puis dans le chapitre de Conclusion générale. Mon approche du Triptyque cherchera à englober le travail détaillé sur la notation, sur ses lacunes et ellipses notamment, dans des pans de réflexion plus larges.

En guise de premier abord de ces manuscrits, je souhaite réfléchir brièvement aux titres. Ce sont des titres-manifestes.

### III-2.A. LE « N-WORD »

#### 1980, Northwestern University

Le 16 janvier 1980, Eastman s'apprête à créer en concert<sup>403</sup> trois nouvelles pièces devant le public étudiant de la Northwestern University à Evanston, dans la banlieue de Chicago. Il a choisi de jouer *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* avec trois autres interprètes, sur quatre pianos. C'est ce concert dont l'enregistrement sera retrouvé vingt ans plus tard par Mary Jane Leach après

---

<sup>403</sup> *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* avaient déjà été créées en novembre 1979 à l'occasion d'un ballet d'Andy DeGroat. Voir I-1 p. 178-179, saisons 1979-1980 et ci-dessous p. 505, calendrier des créations.

moult péripéties<sup>404</sup> et publié en 2005 dans le coffret *Unjust Malaise*<sup>405</sup>. Kyle Gann, présent ce jour-là, se souvient : « Le concert sous haute-tension de ses œuvres pour plusieurs pianos fut phénoménalement puissant<sup>406</sup>. » Mais il a été précédé d'un incident raconté vingt ans après par Peter Gena, le professeur de la Northwestern qui a invité Eastman. Ce n'est pas un scandale esthétique suscité par la musique mais, dès avant le concert, par le titre des pièces :

« Nous avons donné sa *Nigger series* (*sic*) et un groupe de la faculté noire (*black faculty*) et de la fraternité noire (*black fraternity*<sup>407</sup>) a trouvé que c'était raciste... Alors, Julius vint leur parler. Mais quand ces types impeccables genre « *Ivy League*<sup>408</sup> » ont vu arriver Julius avec ses bottes de chantier, sa veste en cuir et sa coiffure Rasta, [je vis qu'] il n'y avait aucune chance qu'ils trouvent un terrain d'entente. Il leur parla avec éloquence, mais ils n'arrivaient simplement pas à comprendre... « Vous savez », dit-il, « quand j'avais votre âge, j'étais soit un « *nigger* », soit un « *Negro* ». Ça n'existait pas du tout, « noir » (« *black* »), « Africain-Américain », ces trucs-là. » Il leur expliqua quel noble étendard c'était [le mot « *nigger* »] mais ils ne comprenaient pas, alors nous n'avons pas imprimé les titres, ce qui aurait causé encore plus de grabuge parce que ça aurait été diffusé dans les journaux de l'université<sup>409</sup>. »

Il me semble que ce dialogue de sourds entre Eastman et de jeunes étudiants noirs doit être analysé. Eastman parle à des jeunes nés vers 1960 de sa propre jeunesse des années 1950-60, avec ce décalage de vingt ans — une génération. C'est, dit-il, pendant ce temps que les mots « *black* » et « *African-American* » ont été « inventés » sur les décombres de « *nigger* » et de « *Negro* ». Plus qu'inventés :

---

<sup>404</sup> Voir ci-dessus p. 8, Dédicaces et Introduction générale. Voir aussi Mary Jane Leach, « *An Accidental Musicologist Passes The Torch* », (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 111-113. Leach y évoque ses sept années de recherche, entre autres de l'enregistrement du concert du 16 janvier 1980.

<sup>405</sup> Julius Eastman, *Unjust Malaise*. New World Records, CD 80638, 2005.

<sup>406</sup> « *The concert of his high-energy multiple piano works was phenomenally powerfull.* » Kyle Gann, « *Julius Eastman and the Conception of « Organic Music »* », (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 96.

<sup>407</sup> « *Black faculty, black fraternity* » : regroupements d'associations d'étudiants noirs, appelées couramment *Black frat*, ou *black sorority* pour les filles.

<sup>408</sup> « *Ivy League* » : fédération de huit prestigieuses universités privées du Nord-Est des U.S.A. (dont la Northwestern University ne fait pas partie).

<sup>409</sup> « *You know, when I was your age, I was either a nigger or a Negro. There was none of this black or African-American stuff.* » Peter Gena, interview avec René Levine Packer, 21 mai 2000, (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 54.

institués, d'où la réaction intraitable des étudiants. L'enjeu d'Eastman est d'expliquer la rhétorique du « retournement du stigmaté » qu'il lui est légitime d'opérer, ce stigmaté l'ayant marqué dans sa chair. Là où, en face, le *political correctness* promulgue l'interdiction de proférer les mots de la discrimination raciste. Deux stratégies politiques s'affrontent. L'usage des mots qui désignent les Noirs américains est l'enjeu de ce conflit. Il est remarquable que dans cette situation, Eastman, que l'on dépeint toujours comme étant allergique aux compromis, se soit plié à une solution pragmatique : les titres ne sont pas imprimés dans le programme, ce qui n'est pas une mince concession pour un concert de création. Mais il s'adresse au public avant de jouer, et c'est la fameuse introduction parlée reproduite dans le coffret *Unjust Malaise*<sup>410</sup>. Eastman énonce tranquillement les attendus de sa pensée radicale. Il assume hautement ses choix :

« Et ce que j'entends par « *nigger* » est ce « quelque chose » qui est fondamental, cette personne ou cette chose qui atteint un niveau d'être essentiel, un niveau d'être fondamental, et qui évite tout ce qui est superficiel, ou, si on veut, élégant. Donc, un « *nigger* » pour moi, est cette sorte d'être qui atteint lui-même ou elle-même le fondement de toute chose. »

Cette définition de « *nigger* » est, à bien l'écouter, surprenante. D'abord par sa teneur philosophique, quasiment abstraite des réalités sociales et historiques *a priori* indissociables du mot. Cela semble une assomption du stigmaté vers une notion universaliste (« cette personne ou chose ») située à un niveau supérieur de vie spirituelle. L'abstraction de « *nigger* » paraît à la fois concerner et transcender les œuvres qu'Eastman s'apprête à jouer... une musique qui refuse cependant « tout ce qui est superficiel (...) élégant ». Il ne me semble pas qu'Eastman, devant la polémique, aie seulement botté en touche pour se sortir d'une définition particulariste ou culturaliste de « *nigger* ». Il ne reprend pas publiquement l'argument autobiographique livré aux étudiants avant le concert. Il évite tout pathos personnel. En revanche, le « niveau d'être fondamental » concerne évidemment la profondeur d'un art qui n'a plus rien de « superficiel ».

---

<sup>410</sup> *Unjust Malaise* – New World Records, CD 80638, 2005 : *Julius Eastman's spoken introduction* (concert du 16 janvier 1980, Northwestern University).

Eastman estime-t-il l'atteindre dans ces pièces ? Il le sous-entend sans le proclamer directement. Sur la rhétorique des titres en tous cas, le malentendu avec les étudiants ne pouvait qu'être complet. On ne sait pas qu'elle fut leur réception de la musique<sup>411</sup>.

Cette définition théorique de « *nigger* » par Eastman est-elle résolument singulière ou relève-t-elle d'un courant de pensée ? Ce que désigne « *nigger* » peut en tous cas se situer à une douloureuse croisée des chemins entre le particularisme noir et une vision universaliste de la lutte des Noirs pour leur accession à l'humanité qui leur a été déniée. Ce qu'Eastman semble soupçonner dans « *African-American* », c'est une occultation édulcorant sa réalité vécue, d'avoir été traité en « *Negro* ». Cette complexité se reflète, à un autre niveau, dans le combat intellectuel polémique, marqué de revirements, autour du concept de « *négritude* » développé par Aimé Césaire<sup>412</sup>. Eastman semble vouloir situer « *nigger* » au-delà encore. L'émancipation prend alors un sens ontologique ou, peut-être, mystique, d'accomplissement possible de chaque être dans une rencontre fondamentale avec l'Être.

### **Été 1978 : « *Rock N Roll Nigger* »**

C'est le récit d'un autre désaccord, un an et demi avant le concert à la Northwestern University. Le compositeur et musicologue Ned Sublette — Blanc, il faut le préciser —, alors un jeune homme de vingt-sept ans, raconte une conversation de 1978 :

---

<sup>411</sup> Ces « arguties » de 1980 entre Eastman et des étudiants peuvent sembler désuètes après plus de trente décennies (1990-2020) de culture rap et hip-hop, où « *nigger* » (ou « *nigga* », « *niggaz* », « *niggas* »), se pare de toutes les forces de l'autodérision, de l'appropriation provocatrice, etc. Mais d'une part l'enjeu politique n'a pas disparu, bien au contraire ; de plus, l'emploi des mots possède une sociologie et l'usage de celui-ci, à milieu culturel et universitaire comparable, pèse toujours d'un poids crucial au début des années 2020 (au point que les documentations d'University at Buffalo, par exemple, ne désignent plus les titres originels de ces œuvres qu'avec des abréviations, par exemple « *Crazy N* » ou « *Crazy N\*\*\*\** »). Enfin, la profondeur des contextes historiques s'ajoute à celle des questions soulevées. Voir Nétographie p. 765 pour quelques références sur le gangsta rap en lien avec le « *n-word* ».

<sup>412</sup> Voir Jean-Loup Amselle, *L'Ethnicisation de la France*, Paris, Nouvelle Editions Lignes, 2011, Chapitre IV : *Négritude, créolisation, créolité*, p. 87-115. Le panorama critique d'Amselle n'est pas consacré aux États-Unis mais il englobe les penseurs des Caraïbes — Aimé Césaire, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau — et Franz Fanon. Sa réflexion historique sur les avatars complexes du concept de « *négritude* » concerne aussi les mouvements identitaires afro-américains.

« C'était à cette soirée que j'ai entendu pour la première fois « *Rock N Roll Nigger* » [de Patti Smith] et à l'époque j'ai été très choqué, car je suis originaire du Sud. Entendre une personne blanche en train de répéter « *nigger nigger nigger nigger nigger nigger nigger* » dépassait vraiment les bornes. Merde, vous n'auriez simplement pas dû ! J'y voyais quelque chose d'assez proche d'une volonté parodique. Mais Julius aimait cela. C'était un disque très important pour Julius. Je me souviens que le sujet du *n-word* est arrivé, et — c'était un petit système rhétorique, vous disiez quelque chose et l'autre le répétait en retour pour acquiescer — j'ai dit : « Alors, Patti Smith s'en sert [du *n-word*] comme il faut ? » « Patti Smith s'en sert comme il faut<sup>413</sup>. » »

« *Rock N Roll Nigger* » figure dans *Easter*, troisième album du Patti Smith Group's sorti en mars 1978. À cause des paroles — Ned Sublette n'était pas le seul à être choqué !— il ne connut presque aucune diffusion radiophonique. Dans le texte de la chanson, des figures universelles de la révolte radicale s'associent et fusionnent avec le terme « *nigger* », ce dont la définition eastmanienne de « *nigger* » se souvient certainement. « *Nigger* » revêt un sens atemporel : messie, artiste radical, mais aussi figure (grand)-maternelle... On entend l'insolence déclamatoire de Patti Smith, timbre éraillé, diction criée, assez proche de ce que les Punks anglais Sex Pistols ont fait entendre quelques mois auparavant dans *Never Mind The Bollocks*, sorti en automne 1977. La différence avec les Sex Pistols est politique. À rebours du nihilisme, Patti Smith proclame un futur utopique, enfanté par la révolution messianique du *Baby Nigger*. L'ambiguïté que Ned Sublette interprétait comme une « volonté parodique » s'entend plutôt comme une sorte de distance ironique crânement affirmée. Les rapprochements outrageux et blasphématoires du texte sont « vomis », comme l'amour est vomi du cœur :

« *I was lost and, measure for measure,*

*love spewed from the heart of me.* »

(« J'étais perdu et, mesure pour mesure, / l'amour a dégueulé de mon cœur. »

---

<sup>413</sup> Ned Sublette, interview avec Renée Levine Packer, date non précisée. Cité par Ryan Dohoney, « *A Flexible Musical Identity* » (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 124.

Patti Smith fait entendre une révolte adolescente pas tout à fait dupe, mais emportée par l'énergie irrésistible de la musique. Son credo mystique et anarchiste, elle le profère dans une véhémence et lyrique adresse, comme ici à la fin du concert du 12 octobre 2012 au Wiltern de Los Angeles : <https://www.youtube.com/watch?v=bkwwkzzuaJds>

### De « *Rock N Roll Nigger* » à *Crazy Nigger*

Mary Jane Leach et Ryan Dohoney ont relevé qu'Eastman utilise un motif de cette chanson comme thème premier de *The Holy Presence of Joan d'Arc* pour dix violoncelles, composé en 1980<sup>414</sup>. Ce rapprochement est certain puisqu'il s'agit d'une citation musicale. Mais il me semble que *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* découlent plus profondément encore de la chanson de Patti Smith. L'énergie pure, libre de tout phrasé et de toute « élégance » des Si bémols martelés qui ouvrent *Crazy Nigger* évoque irrésistiblement le *continuum* rythmique des guitares et des basses qui démarrent sans aucun prélude « *Rock N Roll Nigger* ». Le phrasé sec et âpre des très brefs motifs mélodiques qui se superposent progressivement les uns aux autres dans *Crazy Nigger*, me semblent eux aussi relever du « rock » plus que de toute autre esthétique. Malgré l'évidente différence formelle, je crois qu'il existe bien plus qu'une coïncidence entre les deux musiques : la rage et l'énergie rythmique de la seconde, fait suite à la première.

Si ce rapprochement est juste, il existe une continuité entre l'écoute de cette chanson aimée par Eastman, la force physique, l'engagement qu'elle appelle, qui s'inscrit autant dans la voix que dans les guitares électriques chez Patti Smith, et l'écriture instrumentale de *Crazy Nigger*. Dans ce processus, on peut dire que le corps investit les dimensions de l'écriture musicale à travers une série de « relais ». Relais qui ne sont peut-être pas tant des intermédiations distinctes que leur fusion dans un processus imaginaire, incarné dans l'écriture. Le mot « *Nigger* » serait le pivot central, dans l'ordre symbolique, qui permet et suscite

---

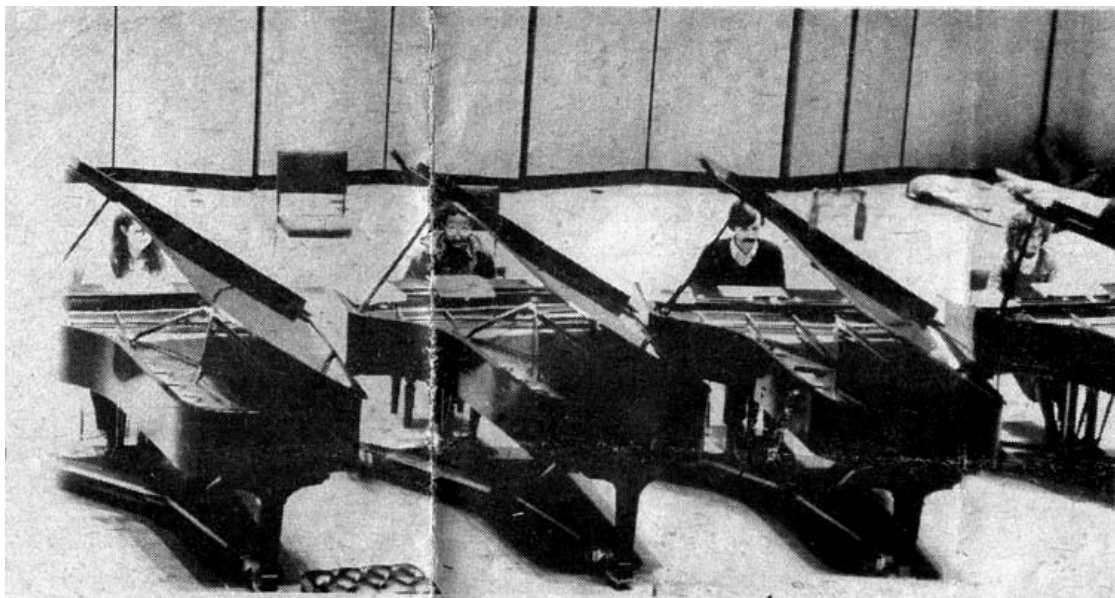
<sup>414</sup> Mary Jane Leach, « *Connecting the Dots* » (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p. 185-186. Ryan Dohoney, « *A Flexible Musical Identity* » (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *op. cit.*, p.124. À propos de l'emprunt de ce thème, Dohoney parle de « *cantus firmus* ».

cette fusion. Le référent autobiographique d'Eastman, d'avoir été lui-même un « *nigger* », ce qui pourrait relever du pathos anecdotique, est transmuté, comme par alchimie, en une rencontre avec l'Être fondamental, dans un geste de radicalité artistique où l'abstraction et le corps sont alliés. Une énergie vitale, fondamentale se libère, qui emporte le conformisme, le transfigure dans le sacrifice de toute superficialité.

L'album *Easter* sort en mars 1978 (Arista Records, LP 4171) et rencontre aussitôt un grand succès. Ned Sublette date sa conversation sur « *Rock N Roll Nigger* » de l'été 1978. C'est précisément à cette période, même si les dates exactes manquent, qu'Eastman compose *Nigger Fagott* et *Dirty Nigger*, créés à l'automne 1978 (voir ci-dessous p. 504). On ne peut dater exactement la composition de *Crazy Nigger*, mais il y travaille probablement dès 1978. Fin 1979, *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* sont joués en direct à quatre pianos, pour accompagner la création du ballet *Bushes of Conduct* d'Andy DeGroat. Le concert du 16 janvier 1980 à *Northwestern University* est donc la création mondiale de *Gay Guerrilla* et la première exécution du Triptyque joué en entier, parachevé il y a moins de trois mois. En 1978-1979, cinq œuvres d'Eastman se suivent. Quatre d'entre elles portent en « noble étendard » le mot « *nigger* ».

### **Le Triptyque joué à quatre pianos, Eastman et autres pianistes.**

**Northwestern University (1980) ou New York (1979) ?**





### III-2.B. NIGGER FAGOTT (NF) et DIRTY NIGGER

#### Calendrier :

-12 novembre 1978 : **Création de *Nigger Fagott*** (ou *NF*) pour cloche, percussion et cordes, dans le cadre d'un Brooklyn Community Concert, à Bethlehem Lutheran Church, Brooklyn.

-1<sup>er</sup> décembre 1978 : **Création de *Dirty Nigger*** pour 2 flûtes, 2 saxophones, basson, 3 violons et deux contrebasses, et reprise 1 de *Nigger Fagott (NF)*. Concert en autoproduction à la Third Music School Settlement, New York.

#### L'unique page manuscrite de *DIRTY NIGGER*

On ignore tout aujourd'hui (janvier 2021) de *Nigger Fagott*, exceptées la nomenclature instrumentale et les dates de création. Le manuscrit, comme tant d'autres d'Eastman, réapparaîtra peut-être un jour. Par contre, à la New York Public Library, est conservée une page recto-verso qui correspond à *Dirty Nigger*.

Je crois que c'est le manuscrit d'Eastman le plus directement émouvant que j'aie vu <sup>415</sup>. Il m'a fait penser à l'immédiateté de l'« art brut ». Il s'agit vraisemblablement d'une esquisse, la seule esquisse d'Eastman que j'aie pu voir. Une page de quarante portées est entièrement couverte de notes — uniquement des rondes surmontées de chiffres. C'est une page totalement ésotérique à première vue ! Quand on l'examine de plus près, on aperçoit deux systèmes bien séparés de dix portées chacun. Il y a des noms d'instruments sur la marge gauche du premier système, des clés<sup>416</sup>... Mais avant tout, le haut de la page est le champ d'une passionnée recherche de titres, successivement écrits et raturés avec trois Bics de couleur différente, noir, vert, bleu, utilisés d'ailleurs pour toute la page.

De gauche à droite et de haut en bas, on lit :

***THE NIGGER SHOUT***, écrit en capitales, en bleu raturé de noir.

Puis : ***The Nigger Talks***, en minuscules assez larges, attachées, de noir raturé en vert, le « s » final étant spécialement raturé.

<sup>415</sup> En octobre 2018, New York Public Library, Lincoln Center, NYC.

<sup>416</sup> Pour un relevé des autres éléments musicaux présents sur cette page manuscrite, voir ci-dessous p. 847, Appendice 1D.

Puis le verbe : **Speak**, en noir raturé de noir, qui fait sans doute corps avec le mot suivant, **Nigger**, pour former un nouveau titre :

**Speak Nigger!** (le point d'exclamation est d'Eastman).

Ces deux mots sont écrits en noir raturés de noir.

En-dessous, le titre définitif non rayé, en minuscules de type caractères d'imprimerie, plus calligraphiées que toutes les autres, en bleu :

**Dirty Nigger**

Enfin, en-dessous : **Nigger Nigger!** en bleu rayé de bleu.

Le numéro de la page figure au centre : 1 entouré d'un cercle

En haut à droite, non rayée, est écrite la mention :

**J E**

**(Black Nigger)**

La mention « **Black Nigger** » est bien notée en-dessous des initiales, entre parenthèses.

Il me semble que ce qui se joue sur cette page, d'une autre manière que sur la page 0 de *Thruway*<sup>417</sup> mais habité d'une aussi grande singularité vitale, est d'une intensité exceptionnelle. Sans doute cela se passe-t-il de commentaires — ou le Triptyque comportera-t-il un écho si puissant de cette page qu'il n'est pas besoin d'en dire plus.

### **III.2.C. LE TRIPTYQUE. Préambule : calendrier des créations et concerts**

On ignore tout d'une éventuelle occasion extérieure, professionnelle (une commande, une demande ?) qui expliquerait qu'Eastman aie composé les œuvres

---

<sup>417</sup> Pour l'étude de la Page 0 de *Thruway*, voir ci-dessus, II-3.C, p. 331.

du Triptyque. Ce qui est établi, c'est que *Crazy Nigger* a été achevé plusieurs mois avant les deux autres morceaux<sup>418</sup>, datés, eux, sur la partition :

*Evil Nigger*, 10 septembre 1979

*Gay Guerrilla*, sept-octobre 1979

Lors du concert du 16 janvier 1980, unique fois à ma connaissance où il a joué le Triptyque en entier, Eastman adopte l'ordre : *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla*, *Crazy Nigger*. Cet ordre est le plus souvent repris dans les années 2000-2020, lors des intégrales. Il se justifie de diverses manières, notamment par la sorte d'équilibre tirée d'une tradition classique : mouvement rapide – mouvement lent – mouvement rapide. Et par un étagement des durées, qui fait de *Crazy Nigger* un « finale » culminant du Triptyque, son mouvement le plus dense et le plus long.

-13, 15, 17-18 novembre 1979 : création à quatre pianos de *Crazy Nigger* (composé fin 1978-début 1979) et de *Evil Nigger* (achevé le 10 septembre 1979) dans le ballet *Bushes of Conduct* du chorégraphe Andy DeGroat à Dance Umbrella, New York. Eastman, selon les soirs, joue avec Jeffrey Lohn, Judith Martin et d'autres pianistes.

-16 janvier : Création du Triptyque *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* (dans cet ordre, création mondiale de *Gay Guerrilla*) pour quatre pianos, à la Northwestern University, Evanston, Chicago. Enregistrement de ce concert figurant sur l'album *Unjust Malaise*, précédé d'une adresse au public.

-8-9 février 1980 : *Crazy Nigger* est repris à deux pianos, par Julius Eastman et Joseph Kubera, à The Kitchen, NY. Concert enregistré dans les archives de The Kitchen.

-13 juin : reprise de *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla* au New Music America Festival à Minneapolis, Minnesota, au Walker Art Center, pour quatre pianos, après avoir envisagé une reprise pour cordes (4 violons, 4 alti, 3 violoncelles et 1 contrebasse<sup>419</sup>).

---

<sup>418</sup> Dans mon mémoire de M2 (Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de M. Grégoire Tosser. MIM / UEVE, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2015-2016) je faisais un contresens complet sur l'ordre de composition des pièces, affirmant que *Crazy Nigger* était la dernière à avoir été composée sous prétexte que sa notation est plus précise, plus aisée à comprendre que celle d'*Evil Nigger* et *Gay Guerrilla*. Je me trompais lourdement en décrivant ce « progrès » dans la conception de la notation. Le présent chapitre rectifie bien sûr cette erreur. Cette fois, le calendrier de l'écriture et des créations est certain et enrichi grâce aux précisions du chorégraphe Andy DeGroat recueillies en automne 2018. Voir ci-dessus p. 9, Remerciements.

-Autre enregistrement de **Gay Guerrilla**, pour deux pianos, Julius Eastman et Tomasz Sikorski : Unchained, Bolt Records DUX 1188, 2014. Date non précisée.

-16-17 septembre 1980 : le ballet d'Andy DeGroat *Bushes of Conduct* est repris au Marymount Manhattan Theatre, NY, avec *Crazy Nigger*.

-14 et 15/11/1980 : le ballet d'Andy DeGroat *Bushes of Conduct* est repris à Paris (France), au Festival d'Automne 1980, événement « Danse américaine : Cinq jeunes compagnies ». Grande Salle du Centre Georges Pompidou.

- 1984 : *Gay Guerrilla* est utilisé par Andy DeGroat pour le ballet *La Petite Mort* à La Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, France.

#### **ABRÉVIATIONS et NUMÉROTATIONS utilisées dans tout le chapitre**

Les passages des partitions sont indiqués comme suit, avec les abréviations suivantes :

P1 = Page 1 / S1 = Système 1. Les systèmes sont numérotés de haut en bas.

M1 = Mesure 1 / L1 = Ligne 1. Les lignes ou portées sont numérotées de haut en bas dans un même système

Ex. : P1/S1/M2/L2 = Page 1, 1<sup>er</sup> système (en partant du haut), mesure 2, 2<sup>ème</sup> ligne du système en partant du haut

Motif = MTF / Mélodie (thème court, singulier) = Mél / Mélodie pentatonique = Mél Pent / Arpège = Arp / Éventail harmonique = EV / Augmentation rythmique = AUGM

Les notes altérées sont abréviées : Lab = La bémol / Fa# = Fa dièse / Fa béc. = Fa bécarré

Les repères chronométriques sont ceux du *timecode* figurant sur les partitions

Les titres *Crazy Nigger*, *Gay Guerrilla*, *Evil Nigger* sont abrégés respectivement : *CN*, *GG*, *EN*

---

<sup>419</sup> Voir la lettre d'Eastman à Nigel Ridden, I-1, p. 181, note 182.

### III-2.D. LE *TIMECODE*, LA NOTATION DU TEMPS

#### ET LA CONCEPTION DU RYTHME

La notation musicale d'Eastman dans le Triptyque, qu'il a expérimentée pour la première fois peut-être dans *Feminine* avec l'introduction d'un *timecode* (voir ci-dessus, III-1.B. p. ), n'est pas uniquement, selon moi, une manière de traduire sa pensée en visant un rapport de « rentabilité » entre petit nombre de signes et maximum de significations. Ses choix ont des implications très au-delà de l'aspect pragmatique. Ils invitent à repenser rien de moins que l'ensemble des paramètres de l'écriture musicale et leurs articulations. C'est pourquoi on peut joindre à l'étude de certains cas particuliers de passages du Triptyque une réflexion plus générale.

Le premier paramètre que j'analyserai ci-dessous le démontre, qui englobe l'articulation du temps noté avec le rythme. Les choix notationnels d'Eastman remettent en cause l'ordre habituel de ces notions de toute façon complexes, mais comme données et ordonnées *a priori* par la théorie solfégique. Le « prisme » eastmanien les éclaire d'un jour différent. Le point de vue des interprètes instrumentistes, parfois des auditeurs, sera inclus dans les analyses qui suivent, car les actes d'écriture ne peuvent se dissocier de leurs conséquences en termes d'expériences. La notation d'Eastman implique en effet, dans son principe même, la nécessité d'opérer des choix.

#### **Paradoxes du temps musical et du rythme eastmaniens : l'adoption du *timecode* et quelques unes de ses conséquences**

Concernant le cadre temporel, on rencontre immédiatement sur chacun des manuscrits du Triptyque, des indications dont l'interprétation ne souffre d'aucune ambiguïté : des mentions chronométriques qui définissent la durée de chaque séquence.

## Evil Nigger, page 1, S1 S2

The image shows a musical score for 'Evil Nigger, page 1, S1 S2'. It consists of several staves of music. The notation is complex, featuring various rhythmic values and time markings. The first staff has a '2' above it and a '30' at the end. The second staff has a '2' above it and a '1:05' at the end. The third staff has a '2' above it and a '1:30' at the end. The fourth staff has a circled '1' to its left and a '1:30' at the end. The fifth staff has a '1:30' at the beginning and a 'Play only once' instruction above it. The notation includes notes, rests, and other musical symbols.

Mais quoi de plus antinomique que le temps musical et la durée objective exprimée par un chronomètre ? En supprimant toute mesure rythmique relevant du cadre traditionnel, Eastman, loin de renoncer simplement à un outil pratique de notation, abolit tout le subtil système qualitatif des durées, toute la structure qui discrimine les éléments composant les phrases musicales et leur donne forme. De la mesure du temps par le chronomètre découle également des effets complexes et paradoxaux dans le domaine du rythme. Réciproquement, Eastman remplace les mesures par des durées minutées parce que sa conception rythmique de la note échappe au système proportionnel (divisions, multiplications etc.) basé sur une unité de base ou pulsation.

### Le « cadre non-systématique »

Il existe pourtant des durées proportionnelles, mais au lieu d'être absolues et exactes, celles-ci sont *relatives* et *inexactes*. Ici apparaît ce que j'appelle un « cadre non-systématique ». La notation rythmique ne renonce pas à toute relation proportionnée entre durées, mais son cadre est délié de ce qui fait le fondement systématique du solfège. Ce cadre est plutôt un « souvenir » du systématisme, il en emprunte des concepts (organisation plus ou moins longue de durées et discriminations de séries de notes), mais abolit son assise comme son déploiement rigoureux.



Sur cette page (voir ci-dessus), on remarque le chiffre « 2 » au-dessus de figures de « blanches » avec hampes (S1, S2, S3), et le chiffre « 8 » au-dessus de certaines séries de notes groupées (S4). Le cadre existe, mais il est non-systématique et d'ailleurs non-systématisé par la notation : le « 2 » ne renvoie pas à un « 1 » indiscutable et le « 8 » S4 n'est pas présent la première fois (S3) que les groupes de notes se présentent en séries groupées. Etc.

En résumé, le rythme des trois pièces du Triptyque est presque entièrement fondé sur quatre éléments qui relèvent du cadre non-systématique :

- des notes répétées continûment et très rapidement, qui ne forment pas de groupes discriminés ou séries de notes.
- des notes répétées qui forment des groupes discriminés ou série de notes.
- des figures d'unités plus longues (« blanches », « rondes », « triolets »), sans proportionnalité exacte de durées.
- enfin, dans deux passages, des systèmes d'écriture plus complexes, se référant à des durées chiffrées ou des proportions (voir ci-dessous p. 568, III-2.L, L'énigme de deux « cas » particuliers de notation).

Les durées sont donc relatives et approximatives, puisque non déterminées par la référence à un *tactus* absolu. Le fait qu'un *timecode* scande objectivement les durées des séquences abolit pratiquement toute autre forme rythmique horizontale (rapports de durées) et ce qui en découle, le vaste domaine du phrasé notamment ; et tout repère de régularité verticale (synchronie, régularité) est aussi aboli, en dehors des scansion du *timecode*. Les *timings* d'une séquence l'autre sont les seuls points de synchronicité. La conduite des

séries de notes répétées prend alors une vie propre, *en partie* déliée des formes préétablies et structurelles, dans l'instant de l'exécution.

Du cadre non-systématique avec son paradoxe intrinsèque et le mixte d'éléments structurants et non-structurants, découle le fait que les séries de notes répétées ne forment pas de simples *ostinati* mécaniques ou statiques. Au contraire, des « phrases » d'une autre nature se forment, dans une variété de nuances et d'intensités déterminées par une conscience du résultat musical global et par l'impulsion des interprètes à l'instant « t » du jeu. Est expérimenté un mixte de contrainte absolue (chronomètre) et de liberté à investir. La vigilance de l'interprète envers les durées chronométrées peut d'autant moins se relâcher que celles-ci se rétrécissent ou s'allongent arbitrairement, déroulent des séries imprévisibles. Quant au dispositif concret, le chronomètre, horloge ou écran, il est posé à l'extérieur de la partition (sauf reproduction des manuscrits sur partitions numériques, technologie en plein essor actuellement). Mais il y a forcément un aller-retour du regard entre partition et dispositif d'affichage du temps.

Pour l'auditeur, ce mode de déroulement temporel induit rapidement (et sans doute inconsciemment au début) une « perte de repères » temporels. L'enchaînement des événements, l'avancée du flux musical semblent ne pas répondre à des mesures perceptibles, ni à l'organisation de phrases synchronisées entre elles. L'écoute s'accoutume aux trames superposées, aux densités variées, elle « voyage » librement dans la polyphonie, comme dispensée de suivre la rhétorique ordonnée d'un « discours ». Si un certain flottement extatique se produit, il n'a pas le caractère non-directionnel qu'on rencontre parfois dans certaines musiques « psychédéliquies » ou « indianistes » des années 1970, relevant par exemple de l'esthétique de la *drone music*<sup>420</sup>. L'extase eastmanienne ne propose pas tant une sortie explicite des « stases » du temps, qu'elle ne creuse des voies internes par la tension toujours maintenue du

---

<sup>420</sup> *Drone* signifie « bourdon », dans ce contexte : des musiques fondées sur des tenues en bourdons. La Monte Young, né en 1935, est l'un des représentants et fondateurs de la *drone music* américaine. L'influence de la musique indienne y est parfois explicite



mouvement<sup>421</sup>, ce qui exige d'ailleurs de l'interprète un constant engagement physique.

### Crazy Nigger, page 9

### Timecode et « forme » générale

Le *timecode*, par nature, indique un découpage séquentiel. Mais détermine-t-il pour autant l'architecture musicale des pièces ? Les durées chronométriques structurent-elles ou signalent-elles des articulations de la forme musicale ? La

<sup>421</sup> Il faudrait pouvoir synthétiser cet apport eastmanien en reprenant les concepts de temps et de mouvement et leurs articulations. Cette synthèse philosophique dépasse mes compétences, mais je crois que certaines analyses ci-dessous proposent des pistes à cet égard. Le remarquable dans le « minimalisme » selon Eastman me semble être la création continue d'un flux de mouvements, qui n'est pas sans faire penser à un certain idéal debussyste (celui par exemple de faire se refléter au sein d'une ductilité musicale celle souveraine des éléments naturels, mer, vent, nuages) et s'écarte donc de l'absolue maîtrise formelle des déphasages rythmiques de Steve Reich, ou des statismes obsessionnels de Philip Glass, pour ne rien dire des bourdons maintenus durant des dizaines de minutes de la *drone music*. Ces remarques, qui trahissent certains jugements de valeur de ma part, seraient bien sûr à développer également. Eastman, lui, parle de « musique organique », voir ci-dessous p. 513, III-2.E.

lecture d'*Evil Nigger*, par exemple, révèle des successions de durées irrégulières et évolutives.

Ex. EN Durées en secondes (symbole : ") des séquences des pages 1-2 :

30" / 35" / 25" / 20" / 20" / 30" / 30"

Cette forme segmentée de durées successives révèle-t-elle les articulations d'une forme décelable dans le parcours thématique, l'évolution harmonique, les contrastes d'écriture, ou est-elle indépendante, imposant des paramètres tels qu'accélération et resserrements temporels sans lien avec le contenu du discours musical ? Dans ce second cas, le *timecode* pourrait être un moule extrinsèque, abstrait, dans lequel le discours musical se coule. Comme pour la conception du rythme dans le cadre non-systématique, on ne peut répondre simplement à cette question. L'exemple ci-dessus tend à indiquer que le *timecode* ne sert pas à signifier les parties, les proportions ou les découpages séquentiels d'une forme préétablie ou préméditée. Serait-ce l'inverse ? Le *timecode* serait-il la proportion souveraine, structurante du discours ? Seule une analyse musicale complète peut permettre de répondre à ces questions, qui rebondissent dans les déclarations d'Eastman qui suivent.

### III-2.E. « ORGANIC MUSIC », UN IDÉAL EASTMANIEN

« *Organic music* » : c'est ainsi qu'Eastman désigne l'idéal formel qu'il poursuit, dans son adresse au public précédant le concert du Triptyque, le 16 janvier 1980<sup>422</sup> :

« Ces pièces sont, sur le plan formel, une tentative de réaliser ce que j'appelle une « musique organique ». Cela signifie que la troisième partie (ou troisième mesure, troisième section ou troisième partie) de n'importe quel passage doit contenir toute l'information des deux premières parties, et ensuite repartir de là... Donc ici, contrairement à la musique romantique ou classique où il y a des sections diversifiées — par exemple des sections très contrastées avec la

---

<sup>422</sup> Voir aussi Kyle Gann, *Julius Eastman and the Conception of « Organic Music »*, (in) Packer-Leach, *op. cit.*, p. 95-99.

première section ou avec d'autres — dans ces pièces (qui ne sont pas vraiment parfaites [sur ce point]), il y a une tentative pour faire que chaque section contienne toute l'information des sections précédentes, en développant l'information selon une progression graduelle et logique<sup>423</sup>. »

L'« organique », en première analyse, signale une volonté de cohérence située du côté du vivant, du quasi biologique. C'est aussi une métaphore très courante de la forme esthétique, au moins depuis la fin du XVIIIe siècle et l'influence des écrits botaniques de Goethe<sup>424</sup>. Ce que je retiens de ce manifeste est que l'« organique » caractérise une forme plastique, dont le mouvement continu de progression englobe l'accumulation des éléments précédents (de « l'information » comme dit Eastman, faisant éventuellement référence à la notion de base qu'est l'« information génétique ») et la continuité temporelle. Le déploiement formel-musical-temporel est donc unité de la forme et du développement.

Cette déclaration théorique est importante pour la compréhension de la pensée du Triptyque, et sans doute de la pensée eastmanienne d'une « forme du temps » homothétique d'un « temps de la forme ». L'architecture est temporalité, durée cumulative grossissant sans cesse à partir d'elle-même, dans l'idéal revendiqué ici du moins. L'organicité est un refus ou un abrasement des contrastes et des antagonismes (le contre-modèle étant les thèmes et les parties de la sonate

---

<sup>423</sup> « These particular pieces, formally, are an attempt to, what I call, make « organic music ». That is to say, the third part of any part (or the third measure or the third section, the third part) has to contain all of the information of the first two parts, and then go on from there... So therefore, unlike of romantic music or classical music where you have actually different sections — you have sections which, for instance, are in great contrasts with the first section or with the other sections of the piece — these pieces, they're not exactly perfect yet, but there's an attempt to make every section contain all the information of the previous sections or else, taking out information at a gradual and logical rate. »

Julius Eastman's Spoken introduction to the Northwestern University Concert, 16/01/1980 (in) *Unjust Malaise*, New World records CD 80638, 2005. En ligne :

<https://www.youtube.com/watch?v=E2XtFZMpwm0>

<sup>424</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, trad. Henriette Bideau, Paris, Triades, 1992. Judith Schlanger, qui étudie entre autres l'influence de Goethe et des formes observées dans la nature sur les conceptions formelles (« *Naturphilosophie* »), parle d'*analogon* (plutôt que de métaphore) entre organicité des végétaux et forme artistique. Voir Judith Schlanger, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, rééd. L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995. Cet *analogon* est particulièrement présent dans la musique du XXe siècle, notamment dans la pensée du sérialisme par Arnold Schönberg et Anton Webern. Voir Danielle Follett, *La musique du XXe siècle, la morphogenèse goethéenne et le hasard* (in) Gisèle Séginger et al., *La Forme à la croisée de l'esthétique et du vivant*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Penser le vivant », 2017.

classique ou romantique comprise comme schéma). Je donne ci-dessous deux exemples qui illustrent de près le propos d'Eastman et s'apparentent en effet à des processus « organiques » dans lesquels les éléments progressent continûment à partir de leurs points d'arrivées successifs.

**Gay Guerilla, exemples de deux passages : processus de « musique organique » :**

Cet exemple montre deux processus organiques (A et B), celui d'un motif de « valeurs longues », et celui de l'ouverture progressive d'une « nappe harmonique ».

**A)** À 1:45 : Entrée du motif mélodique que j'appelle « **Valeurs longues 1** » (**VL1**) alternant, sur les notes **Si-La**, deux cellules rythmiques : une « blanche » + une « ronde » / trois blanches + une « ronde ». Le mouvement mélodique de VL1 (Si-La) et des motifs successifs qui s'y apparentent (voir la suite : VL2, VL3, etc.) est un simple mouvement intervallique de seconde ou de tierce, le plus souvent descendantes (sauf exception, voir ci-après).

(...)

4:15 VL1 seul (Transition)

4:35 à 7:25 : **Développement d'une nappe harmonique (NH)**, mode de « touches blanches » (diatonique) s'ouvrant progressivement jusqu'à cinq hauteurs : Sol-Si (4:55 à 5:15) / Sol-Si-Fa (5:15 à 5:35) / Sol-Fa-Si-La (5:35 à 6:45) / Sol-La-Fa-Si-Mi (à 6:45) /

À partir de 5 :55, se superpose à ce processus VL1 (Si-La) et **VL2 (Do-La : tierce descendante)**.

Puis, Fa# (à 5:55) et Do# (à 6:25) se superposent à NH, s'introduisant comme des « notes étrangères » dans la consonance diatonique.

A 7:05 : VL1 et VL2

7:25 à 8:25 : VL1-VL2-**VL3 (Ré-Do#)** superposés en « canon » irrégulier, d'où un cluster harmonique : La-Si-Do-Do#-Ré.

8:25 : Nouvelle Nappe Harmonique (**NH2**) : triade mineure à partir de Sol# : Sol#-Si (8:45 à 9:05) / Sol#-Si- Ré# (9:05 à 9:25) / Sol#-Si- Ré#-Fa# (9:25 à 9:45) / Se superposent : VL3-**VL4 (Mi-Fa, seconde ascendante)**-VL2-VL1.

(...)

10:30 : **VL5 (Fa#-Mi)** consonne avec la triade de Sol# mineur

11:00 : NH2, de nouveau avec Fa#

Se superposent à NH3 : **VL6 (La-Sol#)** et **VL7 (Do-Si)**.

Développement organique faisant interagir les « informations » de VL et celles de NH : Noter qu'à partir de 10'30, chaque nouveau motif VL obéit à un principe d'anticipation, partant toujours d'une note qui sera ajoutée à la nappe harmonique dans la section suivante : Fa# à 10:30 (Fa #

rajouté à NH à 11:00) / La à 11:00 (La rajouté à NH à 11:25), Do à 11:25 (Do rajouté à NH à 11:50).

**B) Processus de densification harmonique**

Handwritten musical score for piano and voice. The score is divided into four systems, each with a time marker on the right: 16:00, 16:30, 16:50, 17:15, and 17:40. The notation includes piano accompaniment and a vocal line. A handwritten note in the third system reads: "this line should imitate the first whole note melody". The score shows a progression of chords and melodic lines, illustrating the process of harmonic densification.

Continuation of the handwritten musical score. It features two systems with time markers 18:05 and 18:30. The piano accompaniment becomes increasingly dense with more notes and complex rhythmic patterns. The vocal line continues with melodic phrases. The overall texture becomes more complex and layered, demonstrating the process of harmonic densification.

Ce principe de déduction liant les motifs VL et les nappes harmoniques reprend à 16:50, souligné par une indication d'Eastman.

A partir de 16:30 / 16:50, un échange se produit entre VL et l'ostinato dactylique (voir ci-dessus à 10:30) :

à 16:50 : VL7 (Do-Si, à 16:30) s'intègre à l'ostinato dactylique.

Une indication d'Eastman à 16:50 explicite ce processus : « *This line should imitate the ½ t (illisible) note melody* ». « *This line* » est la L1 du S3.

Le processus se poursuit en effet :

à 17:15 : **VL11 (Mi-Ré#)** = L1 de l'ostinato à 17:40

à 17:40, **VL 12 (Sol-Fa#)** = L7 de l'ostinato à 18:05

Je voudrais aborder maintenant des aspects lacunaires de la notation du Triptyque sous l'angle de leur signification positive : en tant que choix actifs d'Eastman et engendrant des brèches, des ouvertures, que l'interprétation doit nécessairement investir.

### III-2.F. INSTRUMENTS ET REGISTRATIONS

#### La distribution instrumentale, ou la question indécidable

L'absence complète du moindre indice concernant les instruments auxquels les lignes musicales des pièces du Triptyque sont destinées est un des « vides » frappants de la notation. Pour combler ce vide on ne peut que formuler des hypothèses par défaut, en les argumentant. Il faut souligner la singularité, presque l'« inquiétante étrangeté » de cette lacune volontaire, et tenter de comprendre ce qu'elle *dit*<sup>425</sup> ; *a minima*, que la distribution instrumentale est

---

<sup>425</sup> Je ne peux éviter ici une association d'idées sous forme de parenthèse historique. Ce choix d'Eastman évoque une référence possible au cas d'école de l'*Art de la Fugue* BWV 1080 de Jean-Sébastien Bach. Julius Eastman appartient à une génération de musiciens pour qui le caractère suprêmement abstrait, intellectuel de cette œuvre contrapuntique, était signifié par l'absence d'indications concernant le ou les instruments censés exécuter cette œuvre, de ce fait érigée en modèle suprême de composition musicale. Cette conception est certes datée, elle n'a plus cours au XXI<sup>e</sup> siècle. Même si rien ne prouve qu'Eastman ait effectué ce rapprochement, l'idée d'une musique notée abstraction faite des instruments qui la joueront peut-être un choix valorisé intellectuellement, se référant à ce modèle.

ouverte. La question de la registration des lignes écrites survient, indissociable de la distribution instrumentale.

### **Le nombre d'instruments en question**

Pour aborder ces questions, je m'appuierai à une exception près sur l'exemple d'*Evil Nigger*, représentatif sur ce plan de tout le Triptyque. Premières questions : cette pièce est-elle jouable par un seul instrument, notamment de la famille des claviers ?

Il faut prendre en compte ces données :

- le nombre de lignes va d'une à dix-sept lignes superposées (voir P26 : dix-sept lignes superposées)
- l'ambitus écrit, très large notamment dans les extrêmes graves vers la fin de la pièce :

Note la plus aiguë : Si<sup>4</sup>, au-dessus de la portée en clé de Sol

Note la plus grave : Do<sup>-1</sup>, extrême grave (P27/L10 : cinq lignes supplémentaires sous la portée en Clé de Fa),

L'instrument soliste choisi appartiendrait donc forcément à l'une des familles de claviers : piano, orgue, synthétiseur, xyloimba et marimba basse...

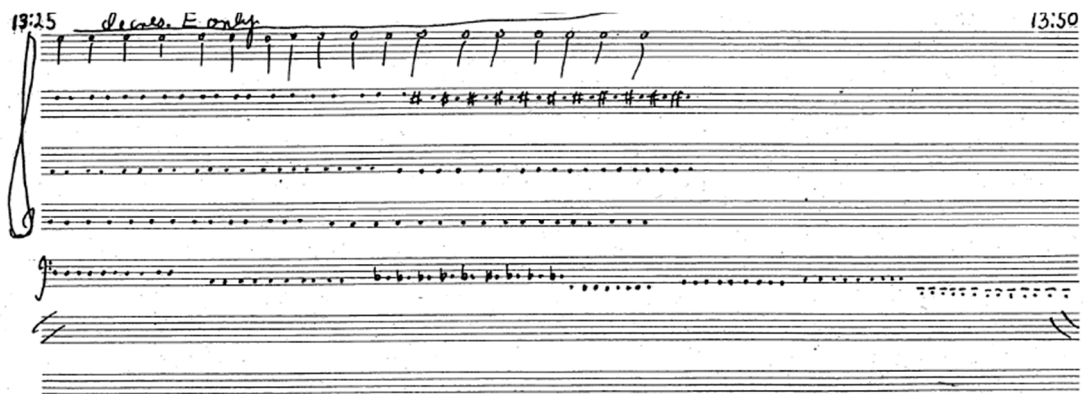
### **Quels sont les effectifs possibles ?**

Y a-t-il un effectif maximum ou moyen qui, à la lecture du manuscrit, apparaît comme apte à donner un aperçu sonore pertinent des lignes écrites ? Le paramètre des registrations tend à indiquer que plusieurs instruments / instrumentistes sont forcément requis, du fait du croisement de lignes superposées à des tessitures voisines. Il est, par exemple, impossible d'imaginer les doigtés pour un pianiste seul jouant :



Un soliste serait obligé d'alterner des lignes ou des combinaisons de lignes.

Autre exemple de non-faisabilité à un seul claviériste :



Un seul claviériste ne pourrait pas superposer le decrescendo, qui ne s'applique qu'aux Mi répétés de S3/L1, au jeu simultané de S3/L2-3-4-5, sans nuances spécifiques. Par contre, dans ce même passage, on peut imaginer un quatre-mains au piano (abstraction faite des problèmes de doigtés et de croisements des parties écrites dans un même registre) avec répartition des lignes. On peut à la rigueur supposer théoriquement un organiste jouant main droite la L1, main gauche alternativement les L2-3-4, le pédalier jouant la L5. Mais le mode de jeu répétitif peut devenir, en fonction du tempo, très problématique pour le pédalier. D'autre part, dans l'option de l'orgue, les decrescendos seraient traduits par des changements de timbres très malaisés à réaliser à une certaine vitesse.

**Déterminer une registration est-il nécessaire, ou faut-il jouer les registres écrits ?**

La registration interfère sur le jeu instrumental et se pose indépendamment de lui. La partition comporte de nombreuses lignes répétitives notées dans le même registre. Doit-elle être entièrement jouée telle qu'écrite (*loco*), ou cette notation implique-t-elle, en fonction de l'*instrumentarium* adopté, une réalisation de

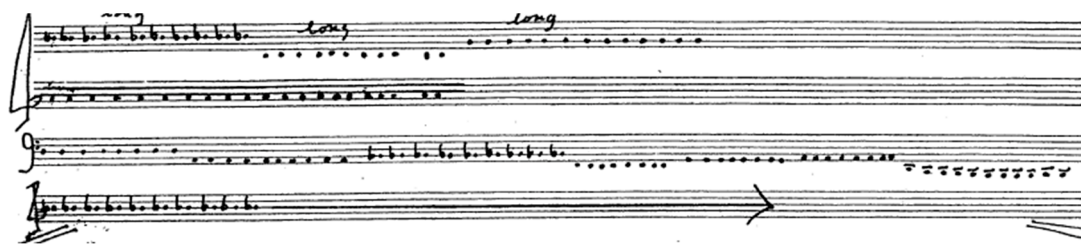


registrations libres, non fixées à l'avance ? L'abstraction consisterait ici, de la part d'Eastman, à noter des lignes que l'incarnation sonore exige de registrer.

EX. P1/S3/L2-3 : notations croisées dans des registres voisins :



P1/S3 : sur la L2, les Sib répétés en Clé de Fa sont dans la même registration que les Sib répétés du Thème B L3. P2/S1, idem L2 et L5 pour les Sib répétés en clés de Sol.



**Comment répartir les lignes entre les instruments, en fonction des registres et des possibilités instrumentales ?**

Non seulement la notation n'indique aucune direction instrumentale qui puisse venir spontanément à l'idée, mais à l'intérieur de chaque système, la répartition des registres graves-aigus semble antinomique avec les possibilités de réalisations ordinaires des instruments, incarnés dans des doigtés et des répartitions grave-aigu. Le croisement des clés de Sol et Fa rend impossible tout déchiffrement simple au piano. On est à l'opposé d'une répartition spontanée entre main droite et main gauche :

EX. : P2/S1 et S2, de haut en bas : 3 clés de Sol, une clé de Fa, une clé de Sol.

The image displays two examples of handwritten musical notation. The first example, on the left, consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a time signature of 150. The second system has a bass clef and a time signature of 2:10. The second example, on the right, is a single vertical column of ten staves. It begins with a treble clef and a time signature of 18:05. The staves contain various clefs (treble and bass) and musical notes, illustrating the concept of condensing multiple lines into a single register.

EX. : P27, de haut en bas : 3 clés de Sol / 2 clés de Fa / 1 clé de Sol / 1 clé de Fa / 1 clé de Sol / 1 clé de Fa / 1 clé de Fa / 1 clé de Sol.

Parfois, c'est la condensation de plusieurs lignes dans le même registre qui « tasse » l'écriture, et rend la réalisation difficile à imaginer :

EX. P16/S1

Handwritten musical score for EX. P16/S1. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves, with the top staff containing a sequence of notes with '3' above them, indicating triplets. The second system has five staves with various rhythmic patterns and notes. Time markers '15:30' and '15:45' are present at the top right of the first system.

Même en considérant une seule ligne, l'exécution de séries de notes répétées sur de telles durées pose la question de la réalisation technique, avec des doigtés adaptés et un tempo adéquat :

EX. P3/S4 (à 3:40)

Handwritten musical score for EX. P3/S4. The score consists of five staves. The top staff has a time marker '3:40' and contains a sequence of notes. The other staves contain various rhythmic patterns and notes. A time marker '4:10' is present at the top right of the score.

La registration nécessite des adaptations, voire une instrumentation conçue en fonction de l'effectif instrumental choisi. On peut au moins déduire de tout ce qui précède que la registration est ouverte, qu'il revient aux interprètes de la formaliser à l'avance ou de l'interpréter sur le moment de l'exécution. On peut synthétiser ces remarques en un lapidaire « mode d'emploi » :

-Passez *ad libitum* d'une ligne à l'autre, sans ordre ni hiérarchie préétablis entre les lignes (comme serait, par exemple, l'obligation de commencer par la ligne du haut et descendre progressivement).

Des décisions peuvent être prises en répétition de registrer de manière plus précise certains passages, pour leur conférer une couleur particulière en réduisant soudain les tessitures, ou pour ménager une graduation progressive (ouverture d'un éventail sonore, soudaine réduction, etc.) :

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. The top system is marked '9:25' and contains a dense texture of repeated notes. A handwritten note says 'NEW ELEMENT INSTEAD OF 1/2 NOTE MELODY'. The bottom system is marked '9:45' and shows a sudden reduction to three staves with a simple triad. A handwritten note says 'THE LESSING IS MIRACLO'. The score ends with a '10:30' mark.

**EXEMPLE GG, P8/S2, à 9:45, avec l'indication « *The lessing is miracle* ».** Proposition de registration : le soudain resserrement à trois lignes musicales (contre huit au système précédent) sur une simple triade de Sol# mineur, incite à réduire, à ce moment précis, la registration : jouer subito *loco* (jouer tel qu'écrit), et ne graduer les registrations qu'aux deux octaves graves et aigües immédiatement voisines, lors des quarante-cinq secondes de la séquence.

### La technique instrumentale spécifique aux notes écrites

Comment exécuter des notes répétées en aussi grand nombre et sur d'aussi longues durées avec un phrasé adéquat, qui relève forcément d'un détaché quasi piqué ou d'un *staccato* ? La réalisation de tels *staccatos* est envisageable, par ordre de faisabilité décroissante, aux claviers, aux cordes, aux vents (détachés). On peut aussi envisager une exécution avec d'autres instruments polyphoniques, notamment ceux de la famille des cordes pincées, des guitares ou des harpes. Il faudrait alors partir de la partition pour la repenser, partiellement du moins, en terme d'accords et de verticalité. Cela revient à effectuer une véritable transcription, avec des transpositions d'octaves pour adapter certains registres aux tessitures instrumentales (notamment dans les extrêmes graves P25-28).

Une question permet de restreindre les choix : y a-t-il, dans l'écriture, des caractéristiques incompatibles avec les techniques de certains instruments ?

### **Vents**

L'écriture des notes répétées, selon les tempi adoptés, peut être difficilement réalisable par des instruments à vents, bois ou cuivres, dont les possibilités de *staccatos* sur de longues durées, sans fatigue, sont limitées. Le jeu continu semble aussi malaisé aux vents, du fait des respirations. Enfin, les problèmes de justesse entre instruments à vents, sur des lignes de notes répétées dans plusieurs tessitures, peuvent survenir. Cependant, des adaptations et des relais d'instrumentation rendraient jouables certains passages impossibles à réaliser par un seul instrumentiste par ligne. Dans le cadre d'un arrangement-distribution instrumentale (instrumentation, orchestration), on peut donc parfaitement intégrer des vents.

### **Propositions d'instruments et de familles d'instruments**

Quelles familles d'instruments semblent les plus compatibles avec cette écriture musicale ? Je propose ci-dessous plusieurs *instrumentariums* possibles, qui paraissent compatibles avec les données techniques des instruments comme de l'écriture musicale (contraintes de détaché, de durées, de tessitures, etc.)

#### **Instruments de même famille**

-Claviers homogènes : pianos. Effectif : de 2 à X pianos

-Clavier hétérogènes : pianos droits et à queue, pianos électroniques, orgues électriques, synthétiseurs.

-Percussions : Claviers / bois : Xylorimba, marimba basse et marimba, xylophones / métaux : Vibra, Glockenspiel, Steel-drums, jeux de crotales, gongs, etc. / on peut y associer des instruments proches, accordés : famille des balafons / voire des peaux accordées (timbales).

-Guitares et cordes pincées homogènes : par exemple pour X guitares électriques (modèle des orchestres de Glenn Branca) / orchestre de plectres (orchestres de mandolines de diverses tessitures).

-Guitares et cordes pincées hétérogènes : guitares classiques, électriques, basses, luths, clavecins, harpes, mandolines, koras, etc.

-**Cordes** : Quintette à cordes (contrebasse, violoncelle, alto, 2 violons) / Orchestre à cordes, incluant éventuellement des cordes pincées (Harpes amplifiées, guitares électriques).

-**Vents** : Ensembles de flûtes de toutes tessitures, pour *EN* et *GG* (par exemple octuor, pour des raisons de relais instrumental)

Ensembles de saxophones ou de clarinettes, de toutes tessitures.

### **Réalisations sur instruments mécaniques ou numériques**

À la manière des pièces de Conlon Nancarrow ou de transcriptions d'*Études pour piano* de György Ligeti pour piano mécanique<sup>426</sup>, on peut imaginer des réalisations sur instruments mécaniques ou numériques. Des instruments dotés d'extensions numériques peuvent réaliser ces partitions, sans limite théorique.

#### **Instruments de familles différentes**

Ensemble d'instruments mêlant cordes frottées et pincées, claviers, percussions, et vents, en proportions variables. Voici deux propositions de nomenclatures, à titre d'exemple :

---

<sup>426</sup> Conlon Nancarrow, *Studies for Player Piano (pianola)*. György Ligeti, *Études pour piano*, cycle de dix-huit études composées entre 1985 et 2001. C'est l'étude n°14a, *Coloana fara sfârșit (Colonne sans fin)* qui a été transcrite pour piano mécanique par Jürgen Hocker.

### **Exemple 1 de nomenclature**

-Cordes : Ctb-vcle-Vla-vl1-vl2 / effectif : du quintette à X par pupitres, en distribuant le même nombre d'instrumentistes par pupitres (et non en nombre croissant des graves aux aigus comme dans un orchestre classique), du fait de la non-hiérarchisation des registres dans l'écriture.

-Cordes pincées : guitares électriques, basses (utilisant l'archet), Harpes amplifiées (NB : les guitares classiques, à moins d'être en nombre, ne s'équilibrent pas aisément avec les cordes frottées, en fonction des effectifs).

-Percussions : Claviers : marimba(s) basse et marimba(s), xylophone(s), vibra(s), glock.

(Eventuellement, adjonction de Vents : plusieurs saxophones de différentes tessitures, trompettes, deux au minimum).

### **Exemple 2 de nomenclature**

Ensemble de pianos, de claviers de percussions très larges, et de cordes pincées.

Toutes ces réflexions confirment pleinement la volonté d'Eastman d'écrire une musique *abstraction faite* des instruments qui la joueront. La question de l'*instrumentarium* est donc entièrement ouverte. Elle appelle non pas une, mais de multiples solutions.

### **Esthétique des réalisations instrumentales**

Les recherches de timbres sont évidemment fonction de l'esthétique souhaitée. Certaines réalisations déterminent très fortement une esthétique particulière (par exemple, orchestre de plectres). L'introduction d'instruments extra-occidentaux — guitares sud-américaines, koras, balafons... — est tentante, mais elle peut aussi induire une lecture « exotique » voire « africaniste » qui surdétermine la signification culturelle donnée à l'interprétation. Le mieux serait alors de réellement mêler ces instruments à d'autres, de sorte à ne pas colorer les références esthétiques de façon univoque.

Ma propre expérience consiste en des interprétations à deux ou à quatre pianos à queue qui, selon les acoustiques, peuvent donner des résultats magnifiques,

notamment de transformations de timbres. Ces choix sont d'abord guidés par les contraintes matérielles et le projet visuel lié à ces concerts. Ensuite, par la « tradition » d'interprétation à deux et quatre pianos qu'Eastman a lui-même inaugurée dans son concert à quatre pianos (lui-même étant un des quatre interprètes) du 16 janvier 1980 (voir-ci-dessus, calendrier des concerts).

Cependant, Eastman précise dans son adresse au public que ces partitions peuvent être jouées par un nombre très varié d'instruments :

« Ces trois pièces peuvent être jouées par n'importe quel nombre d'instruments ; ici nous avons quatre pianos pour des raisons pratiques, on peut donc jouer ces pièces avec quatre personnes et quatre pianos. Mais si des instruments mélodiques les jouaient, probablement leur nombre adéquat se situerait approximativement autour de dix à dix-huit instruments, conventionnellement de la même famille. Ainsi, une autre version pourrait être réalisée par, disons, dix-huit instruments à cordes<sup>427</sup>. »

Trois options sont évoquées dans le discours d'Eastman : « n'importe quel nombre d'instruments » (« *any number of instruments* ») ; quatre pianos « pour des raisons pratiques » (« *we have pianos here for practical reasons* ») ; dix à dix-huit instruments de la même famille, par exemple dix-huit cordes<sup>428</sup>.

Pour conclure, je suis convaincu que des recherches d'instrumentations très diverses doivent être tentées pour interpréter le Triptyque, afin de respecter ce que cette écriture, sur le plan instrumental, maintient ouvert. Elle permet une exploration très diversifiée des timbres et des modes de jeux. Renoncer à ces recherches reviendrait à se contenter d'un abord réducteur de l'expérience qu'appelle la notation d'Eastman.

---

<sup>427</sup> *Unjust Malaise* – New World Records, CD 80638 (3 CD), 2005 : *Julius Eastman's Spoken introduction* (concert du 16 janvier 1980, Northwestern University).

<sup>428</sup> Ce chiffre « dix-huit » renvoie dans doute, consciemment ou non, à *Music for 18 Musicians* de Steve Reich, créé avec succès en 1976 et enregistré en 1977 à *The Kitchen* à New York, lieu où Eastman travaille régulièrement. Il a donc pu assister à cette création ou en a forcément entendu parler. La nomenclature de référence de cette œuvre, qui peut varier légèrement selon Steve Reich, inclut quatre pianos et violon, violoncelle, deux clarinettes et deux clarinettes basses, trois marimbas, deux xylophones, un vibraphone, maracas et, enfin, quatre voix de femmes amplifiées (ce qui fait un total modulable de vingt-et-un musiciens). Eastman, en janvier 1980, n'évoque jamais les voix. Reste que cet effectif de l'œuvre de Reich serait compatible à mon sens avec le Triptyque, un essai en ce sens mériterait d'être tenté.



### III-2.G. POÉTIQUE DES LACUNES, POÉTIQUE DES ELLIPSES ?

#### (« *The lessing is miracle* »)

L'aspect lacunaire des notations eastmaniennes a déjà fait l'objet de nombreuses études dans cette thèse (voir par exemple, II-3 sur *Thruway*). Ce choix va dans le Triptyque jusqu'à créer, à mon sens, une poétique à part entière, née de l'absence de certains signes et parfois, du comblement de ces absences par des mentions elliptiques. Le lacunaire qui « se voit » et l'elliptique qui oblige à deviner, fonctionnent ensemble, comme créant un appel d'air, un vide qui sollicite l'action des interprètes. C'est dans cet esprit que je comprends une exclamation, exceptionnelle chez Eastman, qui célèbre soudain le « moins », le minimalisme, au sens littéral, d'un passage : P8/S2, à 9:45, indication en capitales : « *The lessing is miracle* » (« Le « moins » est miracle »). Harmonie : triade mineure Sol#-Si-Ré#, qui se présente à ce moment sans la 7<sup>ème</sup> ajoutée Fa# et sans les notes ajoutées en valeurs longues, contrairement à ce que le système d'accumulation harmonique précédent aurait dû induire. Il y a donc bien un amenuisement soudain, célébré comme une grâce soudaine par le scripteur lui-même, comme s'il avait suivi ou subi une nécessité extérieure.

**Quelques exemples dans *EVIL NIGGER* de notations lacunaires concernant des paramètres essentiels : nuances et dynamiques, expression, phrasés**

#### **Nuances et dynamiques**

On relève dans *EN* l'absence de toute indication de nuances et de dynamiques, à l'exception frappante de deux *decrescendos* : P12/S3/L1 et P20/S1/L4. Ces deux indications, du fait de leur rareté, constituent une forte surprise. Signifient-elles *a contrario* que le contexte « devrait » être *forte* et qu'un événement dynamique serait alors, par le fait, un *decrescendo* ? Plus généralement : la gamme de nuances doit-elle être entièrement créée par chaque interprète ? Doit-elle être différente à chaque interprétation, être très économe, étale, sans dynamiques

contrastées ni progressives, ou au contraire, les instrumentistes doivent-ils se saisir subjectivement de la question et créer des échelonnements, progressions et contrastes dynamiques marqués pour architecturer la conduite de la pièce ?

La lacune de descriptions signifie positivement que l'établissement des nuances reste entièrement ouvert, confié à la liberté des interprètes ou à l'improvisation collective. Certaines dynamiques peuvent être formalisées en répétition, en fonction surtout d'une lecture à la fois formelle et expressive : séquence crescendos, climax, decrescendos par exemple, la plupart du temps sur de longues plages, pouvant créer des processus continus (mais sans systématiser des effets de nuances).

Deux exemples de propositions de nuances, dans le cas d'une interprétation à quatre pianos :

- *EN* début (0:00 à 6:30) : nuances individuelles.

Ne pas jouer les entrées des motifs de manière statique : les interpréter en les accompagnant soit de crescendos, soit de « soufflets », en tous cas avec une dynamique d'insertion de chaque motif dans le tissu sonore. Le but recherché est d'éviter l'indistinction des polyphonies tout en variant, intensifiant, dynamisant, les rythmes répétés.

- *GG*, de 14:20 à 23:00 : nuances collectives.

De 14:20 à 15:00 : dactyles synchrones (homorythmies) : nuances *piano subito*, sans user de la Pédale *forte*, (légèreté du détaché). De 15:00 à 16:00 : nuance plus libre, évolutive.

De 16:00 à 18:30, grand crescendo dynamique menant à l'entrée du *Choral* « *Ein fest' burg* ».

23:00 *mf subito* pour les enchaînements d'accords parfaits mineurs + 7<sup>ème</sup>

## Expression

L'absence d'indication d'expression signifie-telle que le compositeur renie tout rattachement au vocabulaire expressif hérité de la tradition ? Sans aller jusqu'à affirmer que sa recherche esthétique tend à l'« inexpressivité » (mot d'ailleurs ambigu) la question est, là encore, celle d'une éventuelle « compensation » de cette lacune par les interprètes, qui recréeraient possiblement des intentions expressives. L'expression n'est pas un paramètre décoratif, elle renvoie à l'engagement de l'interprète dans l'acte même et au moment de jouer. C'est je crois un concept-pivot, situé entre l'esthétique exprimée par le compositeur et

son interprétation par d'autres musiciens. Cette question, dans le Triptyque, peut s'aborder historiquement, en considérant le rapport du « minimalisme » au concept d'expression. Il est possible que, défini de plus près, ce concept puisse servir à mieux différencier Eastman d'autres écritures dites « minimalistes ». Il est frappant que le minimalisme, en faisant démonstration d'ascèse (réduction objective des matériaux musicaux) et en faisant des processus (additifs, progressifs, organiques, ou au contraire statiques ou apparemment statiques) la forme même des compositions, demande aussi une certaine forme d'« objectivité » à l'interprète.

Cela ne peut pas tout à fait surprendre, si l'on se réfère à l'« objectivité », à la mise à distance de l'expression subjective par certains courants d'avant-garde picturaux ou architecturaux. Du « néo-classicisme », ces courants retiennent notamment l'idée de l'objectivité du matériau, voire de leur « nature » ou « essence » manifestée par le « tour de forme » (plutôt que le « tour de force » !) de l'artiste, qui écarte ou épure ainsi le subjectivisme romantique. Certes, ces clivages esthétiques sont très généraux, sujets à de multiples nuances, débats ou controverses.

Reste que s'il s'agit de confronter, pour mieux en cerner la singularité, la musique d'Eastman à celle d'autres compositeurs de son horizon historique-esthétique du « minimalisme américain » (entre autres : Morton Feldman d'un côté, de l'autre Glenn Branca, Charlemagne Palestine et Rhys Chatham, les diverses avant-gardes new-yorkaises, enfin Philip Glass et Steve Reich...) la question de l'expressivité est centrale. L'interprète d'Eastman se situe à une croisée des chemins, du fait de l'absence d'indications expressives, alliées à l'investissement exigé du jeu instrumental, corporel, affectif, puissant.

Les titres des pièces sont déjà une provocation à cet investissement affectif qu'on pourrait dire aussi bien, « politique ». Ils sont, *a minima*, un appel à la non-indifférence, et nécessitent de la part des interprètes une « réponse » qui suppose de sortir de l'illusoire neutralité et de la tout aussi illusoire reconstitution des premières interprétations transmises par Eastman. La notation ouverte d'Eastman a aussi le sens d'une ouverture à la radicalité du présent, aux résonances que sa musique prend aujourd'hui même.

## Phrasés

On recherchera en vains les graphies traditionnelles (liaisons de *legatos*, points de piqués ou de *staccatos*, conduites intensives des périodes musicales les unes par rapport aux autres, etc.), dans ces manuscrits. La notion de *phrase musicale* serait-elle tellement éloignée de la conception de ces pièces qu'on ne saurait aucunement s'y référer pour guider l'interprétation ? Cependant, la notion de phrasé outrepassé le domaine des différenciations qualitatives d'attaques et de liens entre sons des périodes ou des phrases du discours.

Il me semble que les espacements des notes entre elles, EX. EN P1/S1/L1,



outre leur signification rythmique, dessinent aussi une forme de phrasé, montrant des membres de phrases bien distincts. La forme mélodique du motif est forcément affectée par cet espacement. L'attaque du début de ses périodes respectives semble être suivie de la « désinence » de notes répétées. Ce profil dynamique est un phrasé.



EX EN S2/L2 : On ne saurait réaliser, sauf avec des techniques électroniques, une parfaite égalité des séries de notes répétées sur d'aussi longues durées. Autrement dit, un *phrasé naturel* tendra à accentuer ou appuyer, même discrètement, chacune des premières notes de chaque groupe de huit notes.

## Trois exemples de notations elliptiques

### Exemple 1, *Evil Nigger* : « *In all keys* »

The image shows a handwritten musical score for 'Evil Nigger'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains the handwritten text 'In all keys' with a time signature of 11:00 at the beginning and 11:45 at the end. The middle staff is in bass clef and contains the handwritten text 'In all keys' and a series of notes with flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat). The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes with flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat) and a time signature of 11:45 at the beginning and 12:15 at the end.

**P11/S1 de 11:00 à 13:15** : Les motifs sont écrits exclusivement dans la tonalité de l'exposition (mode de Ré), mais l'indication (P11/S1/L1 et L2) : « *In all keys* » (« dans tous les tons »), permet toutes les transpositions possibles mais sans aucune autre précision : ordre, densité, durée ? On peut supposer que le contexte harmonique revient progressivement au diatonisme et au mode originel de Ré, mais avec une sensible (Do#) P12/S1/L1, à partir de 12:55.

### Exemple 2, *Crazy Nigger* : « *Take this as a guide, and continue in like manner* »

The image shows a handwritten musical score for 'Crazy Nigger'. It consists of four staves. The top staff is in bass clef and contains a series of notes with flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat) and a time signature of 4:30 at the beginning and 6:00 at the end. The second staff is in bass clef and contains a series of notes with flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat). The third staff is in bass clef and contains a series of notes with flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat). The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes with flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat) and the handwritten text 'Take this as a guide, and continue in like manner'.

**P1, S2, L4, à 4:30** : une alternance Ré-Mib, en brèves séquences irrégulières, terminées par des valeurs longues, sont notées en rondes. Mais une note précise que ces rondes ne valent pas exactement quatre pulsations. Sur l'irrégularité de ce motif, une autre note précise que la notation n'est qu'un *pattern* de base : « *Take this as a guide, and continue in like manner* » (« Prenez ceci comme guide,

et continuez de la même manière. ») Cette notation est une ellipse : en lieu et place d'indications précises, le développement libre doit s'inspirer de ce qui est écrit. Il faut souligner que cette phrase est une des rares à utiliser un impératif direct. La plupart (voir ci-dessous dans *GG*) contournent l'adresse directe du scripteur à l'interprète par une locution adverbiale (« en faisant... ») ou par une mention sans sujet (voir ci-dessus dans *EN*).

### Exemple 3, *Gay Guerrilla* : « *Always making new inversions* »



Coda, P16/ S3, de 25:30 à 28:30 : échelle ascendante défective de Do# mineur (sans La, et sans la sensible Si# remplacée par Si naturel). Indication : « *Always making new inversions* » (« En faisant toujours des inversions différentes »). Il faut donc, pendant ces trois dernières minutes de la pièce, monter et descendre cette échelle librement, en permutant toujours les intervalles *ad libitum*. Cette indication doit suffire à provoquer le renouvellement du matériau, en l'occurrence une simple gamme sextatonique de Do#.

## III-2.H. UNE POÉTIQUE DE LA LOGIQUE DÉDUCTIVE

L'économie de moyens dans la notation a pour conséquence la nécessité de mettre en branle une logique déductive. D'une information minimale, il s'agit de déduire rien de moins que tout le système sous-jacent. Cette situation crée je crois une véritable poétique de l'indice, au sens d'une projection des signes dans une subjectivité englobant la scripture et la lecture interprétative. La voie qui

mène du constat à la déduction est forcément un chemin individuel. L'interprétation échafaude des raisonnements qui ne peuvent avoir la rigueur de l'algèbre. D'autant que les systèmes ouverts par Eastman ne sont pas absolument... systématiques, comme le montrent les quelques exemples ci-dessous.

## Deux exemples dans *CRAZY NIGGER*

### Exemple de la pulsation

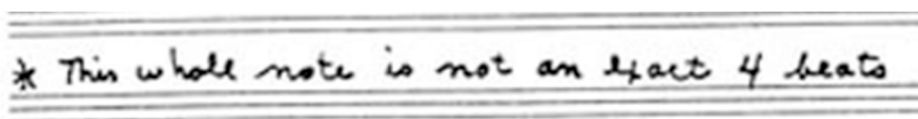
Déduction logique d'un système rythmique à partir d'une seule indication verbale, non relayée par des déterminants (absence de figures rythmiques de notes avec hampes, chiffrages de mesures, barres de mesure.)

P1 : « **4 Pulses = 92** »

Cette indication d'une pulsation de base (absente d'*Evil Nigger* et de *Gay Guerrilla*) permet d'accorder d'emblée une valeur rythmique aux figures de « noires » sans hampes qui prédominent dans la première et la deuxième partie de la pièce. On peut déduire de cette indication que ces figures de notes sont des double-croches mesurées : quatre par pulsation de 92. Mais d'autre part, l'on sait que le nombre des notes écrites par Eastman est irrégulier.

Ici, de 0:00 à 1:30, quatre et ses multiples sont bien les nombres des notes rencontrés. Mais dès après 1:30, l'irrégularité du nombre de notes s'instaure. Les flèches permettent alors de s'assurer que toutes les lignes de notes répétées sont jouées continûment, et remplissent entièrement la durée des séquences.

P2 : « ***This whole note is not an exact 4 beats*** »

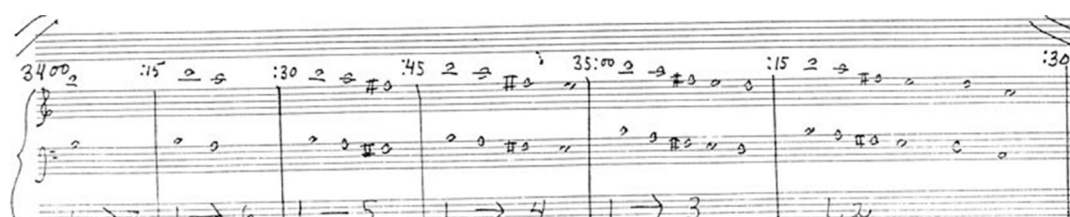


Une fois cette première déduction assurée, est-ce à dire que toutes les autres figures rythmiques se déduisent de celle-ci (de l'établissement exact des doubles croches) comme dans le système proportionnel du solfège ? Non !

La figure du martèlement continu d'une valeur simple (celles des « noires » sans hampes) est extraordinairement prépondérante dans *Crazy Nigger* de 0:00 à 34:00. Mais le MTF1 et surtout le MTF2 s'y adjoignent, donnant un phrasé

rythmique d'accentuation qui se détache sur le fond uni des « doubles croches » martelées. Surtout, on trouve des terminaisons de motifs en « blanches » pour MTF3, et les « rondes » à partir de 7:00. Là, une deuxième indication d'Eastman précise que ces figures ne signifient pas une exacte multiplication par 4 de la pulsation de base : « *This whole note is not an exact 4 beats* ». Cette indication signifie que ces « rondes » doivent être à la fois irrégulières, et généralement plus brèves que des « rondes » exactes. On trouve enfin des silences irréguliers, non « mesurés » (MTF4, à partir de 6:00)

### Exemple de la notation « algébrique »<sup>429</sup>



<sup>429</sup> Voici le descriptif analytique de ce passage, voir ci-après, analyse de *Crazy Nigger* :

**De 34:00 à 35:30** : premier resserrement (ou diminution progressive) rythmique (**Dim.1**). L'éventail des durées se resserre : 1 à 7, 1 à 6, 1 à 5, 1 à 4, 1 à 3, 1-2 – Mélodiquement, sur **Mél P1** (mélodie pentatonique, voir à 16:30)

#### **III.b 35:30 à 36:30**

**35:30 à 36:30** : cycle d'augmentation rythmique (**AUGM1**), 1 à 7 : 1-2, 1-2-5, 1-2-5-6, 1 à 7  
Echelle de 4 hauteurs avec deux intervalles de 4te augmentée : Si-Fa / Sib-Mi

#### **III.c Second changement de notation. 36:45 à 38:15**

**36:45 à 38:15** : les notes sont indiquées par les lettres ; apparition des notions « *complex* » et « *simple* » affectant la durée 3.

A partir de 37'30, processus d'augmentation des durées (**AUGM2**)  
Echelle : Fa-Fa#-La-Si-Sib : chromatisme, puis chromatisme retourné

#### **III.d 38:15 à 39:45**

**38:15 à 39:45** : Si-La-Fa#-Mib-Réb-Sol, tirée d'**EV2** (cf. à 32:05)  
Processus d'augmentation du nombre des durées, en désordre (**AUGM3**), de 8 *complex* à 8, 9, 7, 2, 1, 3.

#### **III.e 39:45 à 41:45**

**39:45 à 41:45**, deux mesures mélangées : Sol 3 *complex* + Si-La-Fa#-Mib-Réb-Sol (cf. **EV2** et identique à 38:15)

#### **III.f 41:45**

**41:45** : 1 à 9, Fa

#### **III.g Troisième changement de notation**

La notation rythmique intègre des durées notées comme en algèbre : multiplications :

Ex. : (4.8) à 42:45

et fractions :

Ex. : 3/2 à 44:00

#### **III.i 44:00 à 46:00**

**44:00 à 46:00** : intègre des durées écrites sous forme de fractions, mêlées à des durées 2-3 (accélération des durées, du rythme)

La-Sol-Fa#-Mi-Mib-Réb-Do, fragment d'échelle octotonique descendante (ou mode 2 de Messiaen).



The image shows a handwritten musical score for P9, S2, consisting of three systems of staves. The notation is highly complex and includes various time signatures and rhythmic markings.

- System 1 (35:30 - 37:00):** Features a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with rhythmic markings like "1 → 7", "1, 2", "1, 2, 5", "1, 2, 5, 6", and "1 → 7". Time signatures include 4/4, 3/4, and 3/8. Handwritten notes include "F" and "F together".
- System 2 (37:15 - 38:30):** Shows a treble clef staff with notes like "F + F#", "F, F#, A", "F, F#, A, B", "F, F#, A, B, Bb", and "B". The bass clef staff has rhythmic markings "1 → 4", "1 → 4, 6", "1 → 4, 6, 7", and "8". Time signatures include 3/4, 3/8, and 3/4. Handwritten notes include "F is 3 simple, F# is 3 complex" and "complex on 4".
- System 3 (38:30 - 43:00):** Features a treble clef staff with notes like "B, A", "B, A, F#", "B, A, F#, Bb", "B, A, F#, Bb, Ab", "B, A, F#, Bb, Ab, G", and "G". The bass clef staff has rhythmic markings "8, 9", "8, 9, 7", "8, 9, 7, 2", "8, 9, 7, 2, 1", "8, 9, 7, 2, 1 3", "8, 9, 7, 2, 1, 3", "8, 9, 7, 2, 1, 3", and "1, 3, 5, 7, 9 (4.8), 1, 3, 5, 7, 9". Time signatures include 3/4, 3/8, 3/4, and 3/8. Handwritten notes include "melt to", "4/4", "lull", "42:45", "43:00", "F, E", "F, E, D", "Cue: 45", "on 2", and "3 Complex".

P9, S2 : à partir de 34:00, une véritable rupture dans le système de notation rythmique le rend de plus en plus complexe ou difficile à interpréter, surtout à la simple lecture. Une démarche d'analyse préalable à tout déchiffrage instrumental est indispensable.

Les questions portent d'abord sur la pulsation qui sert d'unité de base à tous les éventails (de 1 à 9, voir S2, L3), puis aux multiplications (à 42:45, P10, S4) et fractions (à 44:00 P11, S2) : « 1 » est-il égal à la pulsation de « 92 » indiquée en début de partition ? Est-ce la même pour tous les interprètes ? Quelle part de choix individuels est-elle requise pour interpréter ces séries d'indications qui, vu la brièveté de certaines séquences, ne peuvent être jouées de manière exhaustive ? La désynchronisation inévitable est au principe même de cette écriture : doit-elle aller jusqu'au choix par chaque interprète d'une pulsation individuelle ?

On pourrait aussi synthétiser toutes ces questions ainsi : que fait la notation, à la fois sur le plan de la pensée manifeste et du résultat sonore, en adoptant cescriptions ? Tout se passe comme si, à partir de 34:00 (P9, S2), un système métrique simple ne suffisait pas à créer les polyrythmies voulues ; comme si la notation précise de la complexité était à la fois inutile et impossible. Eastman crée alors, dans l'écart irréductible entre ses intentions et leur interprétation, un certain « chaos ». La polyrythmie est située par la scription, à cheval entre une

mesure proportionnelle et l'aléa de l'a-mesuré. L'interprète doit effectuer un choix de « parcours » entre divers agencements de pulsations (additions, fractionnements ou divisions de deux durées entre elles). L'ouverture aux choix individuels résulte donc, paradoxalement, de cette notation qui, de par ses figures mathématiques (fractions, etc.), évoque la rigueur algébrique.

### **Un exemple dans *GAY GUERRILLA* : tuilage entre deux sections**

P5, S3, à 7:05, le scripteur a tracé une accolade à la règle de manière à englober sept lignes (L3 à 9). Il écrit cette indication, en capitales : « *Do not end all together, some end before, some after 7:25...* » En soi, cette graphie exceptionnelle est un événement qui ressort fortement dans le contexte de ces pages. Les lettres sont environ trois fois plus grosses que les figures de notes. La raison de cette visibilité est que l'indication instaure une rupture avec le système des sections « étanches » marquées par le *timecode*. La déduction est assez facile, mais laisse ouverts les dosages individuels ainsi que le choix de la durée de ce tuilage : une seule ou plusieurs des sections suivantes ? La déduction devra se faire à l'écoute des polyphonies créées à partir de 7:45, où une note commune surgit (Do#).

## **III-2.I. ANALYSES**

Je présente maintenant le déroulé analytique des trois pièces du Triptyque. Au déroulé harmonico-mélodique, rythmique et formel succédera pour chaque pièce un commentaire synthétisant les réflexions auxquelles l'analyse donne appui.

## III-2.I. CRAZY NIGGER

### III-2.I.a. CRAZY NIGGER - Déroulé analytique

#### PREMIÈRE PARTIE : 0:00 à 18:10 - Trois séquences (Ia / Ib / Ic)

[Les durées temporelles chronométriques progressent par sections d'1'30]

#### La 0:00 à 10:30

Au Si bémol répété à libitum (0:00 à 1:30), se superposent successivement quatre brefs motifs (MTF1 à MTF4) et deux séries de notes tenues, formant à 9:00 un total de sept lignes sonores superposées :

**0 à 1:30** Sib répété en continu

**1:30 : Motif 1 (MTF1)** Motif de trois notes montées chromatiquement :

Lab (répété ad libitum)-un seul La bécarre-Sib (répété ad libitum).

Ce motif, dégagé des répétitions, est donc une simple montée chromatique des trois degrés Lab-La béc.-Sib

**3:00 : Motif 2 (MTF2)** Une seconde majeure descendante Do-Sib, surmontée d'une liaison (legato). Elle se répète cinq fois à 3:00, puis en nombre varié par la suite. Par rapport au Sib, ce motif fait figure d'appoggiature.

**4:30 : Motif 3 (MTF3)** Une alternance Ré-Mib, en brèves séquences irrégulières, terminées par des valeurs longues, notées en rondes (mais dont Eastman précise en note de bas de page qu'elles ne valent pas exactement quatre pulsations). Sur l'irrégularité de ce Motif 3, Eastman précise aussi qu'il n'a noté qu'un *pattern* de base : "*Take this as a guide, and continue in like manner* » (« Prenez ceci comme guide, et continuez de la même manière. »)

**6:00 : Motif 4 (MTF4)** Mi (naturel) répété, entrecoupé de silences, notés [*Silence*] directement sur la portée.

**7:30 :** apparition de Do en valeurs longues (notées en « rondes »), voire très longues, étant donné leur rareté dans la notation.

**9:00 :** apparition de Do#, même type de valeurs longues.

### **I.b 10:30 à 12:00**

**10:30**, nuance notée : (P) (*piano*). Cinq lignes de notes répétées forment la superposition harmonique : Sib-Do-Ré-Mib-Fa#

Dans I.a et I.b : Sib est une note continue commune. Les hauteurs Sib-Do-Ré-Mib sont communes à I.a et I.b.

### **I.c 12:00 à 18:10**

**12:00** : nuance notée (ff) (*fortissimo*). La (naturel) répété

**13:30** : La+ Si répétés

**15:00** : alternance Si-La+ La répété, évoquant le MTF2.

**16:30 : mélodie pentatonique (Mél Pent1)** : Si-La-Fa#-Mi-Ré-La-Si, suivant un dessin descendant remontant juste sur le Si final.

**De 18:00 à 18:10** : Silence complet

### **DEUXIÈME PARTIE : 18:10 à 34:00 - Quatre séquences (IIa / IIb / IIc / IId)**

[Durées des séquences temporelles chronométriques :

18:10 à 24:15 : Unités temporelles : 50 sec. / 45 sec. / 1'30 x 3

24:15 à 31:00 / Unités temporelles : 45 sec. x 10

31:00 à 32:05 : durée 1'05

32:05 à 34:00 / Unités temporelles : 15 sec. x 3 / 10 sec. x 5 / 5 sec. x 4 ]

### **II.a 18:10 à 22:45**

**18:10 à 19:00** : Sib répété (comme une Réexposition du début de la pièce), auquel se superposent :

**19:00** : MTF2 (Do-Sib), figure d'appoggiature

**19:45** : Thème d'arpège descendant (**Arp1**) à partir de Sib. Exprimé tonalement : 7<sup>ème</sup> de dominante en Mib majeur – 3<sup>ème</sup> renversement, accord de 4<sup>te</sup> sensible (+4) se terminant sur oscillation entre Sol et Lab répétés.

### **II.b 22:45 à 24:15**

**22:45** : nuance (P) (*piano*) : **Mél Pent2** commençant cette fois cette fois sur Sib

### **II.c 24:15 à 32:05**

**24:15** : triade de Fa mineur, puis ouverture d'un grand éventail (**EV1**) de six tierces successives :

Fa-Lab-Do / Fa-Lab-Do-Mib / Fa-Lab-Do-Mib-Sol / Fa-Lab-Do-Mib-Sol-Sib / Fa-Lab-Do-Mib-Sol-Sib-Ré

Au fur et à mesure de cette ouverture, des motifs descendants apparentés à MTF2 forment des « appoggiatures » sur certaines hauteurs : Ré-Do / Fa-Mib / Sib-Lab

**28:45** : se superposent de grandes tenues, notées « rondes », dans le grave : Mi / + Fa# / + Sol# / + La

### **II.d 32:05 à 34:00**

**32:05 à 34:00** : grande échelle descendante s'ouvrant petit à petit en éventail (**EV2**), et formant progressivement le total chromatique :

Si-La-Fa#-Fa béc.-Mib-Réb-Do-Sib-Lab-Sol-Mi-Ré

On déduit la durée des douze « mesures » (une par accord) en les divisant par 1'55 (= 115 secondes) = un peu moins de 10 secondes par mesure

## **TROISIÈME PARTIE : 34' à 46' - Neuf séquences (IIIa à IIIi)**

[Durées des séquences temporelles chronométriques :

34' à 39'45 : Unités temporelles de 15 sec. x 23

39'45 à 42'45 : unités temporelles : 20 sec. x 6/à 41'45 : durée 1 mn

42'45 à 46' : Unités temporelles de 15 sec. x 13]

De 34:00 à 46:00, ruptures : changements complets de la notation, notamment rythmique

### **III.a Premier changement de notation, 34:00 à 35:30**

De 34:00 à 35:30 : premier resserrement (ou diminution progressive) rythmique (**Dim.1**). L'éventail des durées se resserre : 1 à 7, 1 à 6, 1 à 5, 1 à 4, 1 à 3, 1-2 – Mélodiquement, sur **Mél P1** (mélodie pentatonique, voir à 16:30)

### **III.b 35:30 à 36:30**

35:30 à 36:30 : cycle d'augmentation rythmique (**AUGM1**), 1 à 7 : 1-2, 1-2-5, 1-2-5-6, 1 à 7

Echelle de 4 hauteurs avec deux intervalles de 4<sup>te</sup> augmentée : Si-Fa / Sib-Mi

### **III.c Second changement de notation, 36:45 à 38:15**

36:45 à 38:15 : les notes sont indiquées par les lettres ; apparition des notions « *complex* » et « *simple* » affectant la durée 3.

A partir de 37'30, processus d'augmentation des durées (**AUGM2**)

Echelle : Fa-Fa#-La-Si-Sib : chromatisme, puis chromatisme retourné

### **III.d 38:15 à 39:45**

38:15 à 39:45 : Si-La-Fa#-Mib-Réb-Sol, tirée d'**EV2** (cf. à 32:05)

Processus d'augmentation du nombre des durées, en désordre (**AUGM3**), de 8 *complex* à 8, 9, 7, 2, 1, 3.

### **III.e 39:45 à 41:45**

39:45 à 41:45, deux mesures mélangées : Sol 3 *complex* + Si-La-Fa#-Mib-Réb-Sol (cf. **EV2** et identique à 38:15)

### **III.f 41:45**

41:45 : 1 à 9, Fa

### **III.g Troisième changement de notation**

La notation rythmique intègre des durées notées comme en algèbre : multiplications :

Ex. : (4.8) à 42:45

et fractions :

Ex. : 3/2 à 44:00

**III.h 42:45 à 44:00**

**42:45 à 44:00** : Fa-Mi-Ré-Do-Sib-La, fragment de gamme diatonique descendante de Fa (6<sup>xe</sup> mineure)

Durées impaires + multiplications, mélange de plus en plus complexe de durées

**III.i 44:00 à 46:00**

**44:00 à 46:00** : intègre des durées écrites sous forme de fractions, mêlées à des durées 2-3 (accélération des durées, du rythme)

La-Sol-Fa#-Mi-Mib-Réb-Do, fragment d'échelle octotonique descendante (ou mode 2 de Messiaen)

**IV - CODA 46:00 à 53:50, avec « *Extra-Players* », deux séquences (IVa, IVb)**

[Durées temporelles chronométriques :

46:00 à 47:30 : durée 1'30

Pour finir, les 18 entrées d'harmoniques se font selon la temporalité suivante, exprimée en secondes :

17, 18, 5, 5, 5, 5, 7, 2, 2, 2, 1, 1, 1, 1 + 4 durées indéterminées.]

**IV.a 46:00 à 48:50 environ**

- **46:00 à 48:51 environ** :

Do# grave (sous la portée en Clé de Fa) et déploiement de plus en plus rapide de 18 harmoniques, jusqu'au Mi suraigu (au-dessus de la portée en clé de Sol).

**IV.b 48:51 environ à 53:50**

**48:51 environ à 53:50** : carillon des 19 hauteurs, chacune suivant les indications de durées afférentes.

### III-2.1.b *Crazy Nigger* - Commentaire de l'analyse

#### Processus et ruptures

La forme de *Crazy Nigger* possède deux traits principaux : d'une part de longs processus évolutifs, de l'autre de franches ruptures.

#### Trois ruptures

Commençons par les trois ruptures qui permettent de proposer le découpage triparti exposé ci-dessous :

- Le silence de 10 secondes (18:00 à 18:10) interrompt soudain une trame jusque là continue, dense et volubile.
- Le brusque changement de notation rythmique qui intervient à 34:00, donne l'impression d'un coup d'arrêt soudain à ce qui précède, semblant même instaurer un certain chaos rythmique et temporel.
- Dans la Coda à partir de 46:00, une accumulation des harmoniques de Do# aboutit à un carillon de dix-neuf notes. Ce carillon est réalisé avec la participation d'une quinzaine d'*extra-players* (interprètes supplémentaires) pris dans le public, qui viennent jouer au côté des interprètes principaux.

Ces trois évènements marquent des seuils, des discontinuités fortes. Après elles, l'orientation prise par la relance du discours est nouvelle et imprévisible.

#### Processus : le continu d'une musique « organique »<sup>430</sup>

La notion de processus est sans doute la plus à même de rendre compte de la nature dynamique de la forme de *Crazy Nigger*. On peut aller jusqu'à dire que le matériau (échelles harmoniques, motifs mélodiques, distributions rythmiques) est en quelque manière secondaire par rapport à ce dont il est l'objet : des processus d'augmentation (densification) ou de diminution (accélération), ou encore des processus de choix ouverts aux interprètes, signifiés par une notation complexe. Les processus ne découlent pas tant d'une logique interne au matériau, qu'ils ne se saisissent du matériau quel qu'il soit. Un processus est par nature indissociable de la dimension temporelle. Il ne prend son sens que dans la

---

<sup>430</sup> Voir ci-dessus p. 513, III-2.E.



durée : une durée pure, une durée-fonction qui prime, en tant qu'élément, sur les figures rythmiques ou harmoniques qui s'y déploient. Or *Crazy Nigger* déroule des processus de durées très variées. J'en dénombre seize au total :

#### **Processus dans *Crazy Nigger***

- 1:00 à 10:30 : partant d'un Sib répété, adjonction progressive de quatre motifs mélodiques (MTF1, MTF2, MTF3, MTF4)
- 12:00 à 18:10 : redémarrage varié, avec adjonction de Mél Pent1
- 18:10 à 24:15 : à partir de Sib répété, adjonction d'Arp 1 et Mél Pent2
- 24:15 à 32:05
- 32:05 à 34:00
- Neuf séquences de la Troisième partie (34:00 à 46:00)
- Deux séquences de la Coda (46:00 à 53:50)

On voit que les processus s'enchaînent presque continûment. Si quelques moments de « stases » surviennent, ils ne parviennent à suspendre les processus que quelques instants.

#### **Moments de stabilité ou « stases » :**

- de 10:30 à 12:00 : un agrégat de cinq notes répétées, sans aucune évolution
- de 41:45 à 42:45 : Fa
- de 46:00 à 47:30 : Do#

On le voit, les phénomènes évolutifs et cumulatifs sont l'essence dynamique, presque motorique de la pièce. Plus la pièce avance, notamment à partir de la Troisième partie (34:00), plus les processus deviennent resserrés, compacts et leur perception complexe.

Par exemple : comparé au grand éventail harmonique **EV2** s'ouvrant calmement en 1'55 (32:05 à 34:00), les figures rythmiques dissymétriques et désordonnées de III.h (42:45 à 44:00) font figure de chaos dont la logique interne est, à l'écoute, quasi impossible à percevoir.

La Coda, par rapport à cette Troisième partie tellement heurtée, propose d'abord une sorte de détente : une stase d'1'30 sur un Do# (46:00 à 47:30), d'où repart bientôt l'étonnante accumulation d'harmoniques de Do#, jusqu'au carillon de presque cinq minutes (48:51 environ à 53:50) qui clôt la pièce dans une apothéose sonore.

### **Échelles et éventails harmoniques, motifs mélodiques**

Du point de vue cette fois des matériaux pris dans les processus, *Crazy Nigger* en présente une grande richesse, sur le plan des échelles qui suscitent les configurations harmoniques comme sur les plans mélodique et rythmique.

#### **Harmonies, mélodies**

Le Sib répété qui commence la pièce, mais aussi le La répété à 12:00 et le Sib à 18:10 — deux relances qui fonctionnent comme des réexpositions du début — servent de pédale à des motifs mélodiques brefs et conjoints (secondes majeures et mineures) :

MTF1 évoque une broderie revenant chromatiquement à un « bourdon ».

MTF2 fonctionne comme une appoggiature supérieure de la note-pédale martelée.

MTF3, comme MTF1 et MTF2, appartient à une échelle dont Sib est l'axe central (Lab-La béc.-Sib-Do-Ré-Mib).

A partir de MTF4 cependant, une note étrangère à cette échelle apparaît, de manière d'autant plus saillante qu'elle est entrecoupée de silences.

On rencontre aussi souvent cette logique suivant laquelle dans un espace harmonique donné surgissent des notes étrangères, dans *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla*. Mais dans *Crazy Nigger*, se rencontre une beaucoup plus grande diversité d'échelles.

Leur inventaire donne le sentiment que les échelles représentent dans cette œuvre une sorte de traversée du langage musical, notamment dans la Troisième partie où diverses échelles se succèdent à une rapidité étonnante.

## **Relevé des échelles harmoniques-mélodiques de *Crazy Nigger***

### **Première partie**

0:00 à 10:30 : Echelle diatonique de Sib (Sib : tonique, note-pédale) + notes étrangère Mi bécarré, Do#

10:30 à 12:00 : nouvelle échelle conjointe sur Sib, avec Fa# ajouté

12 :00 à 16:30 : La-Si (naturels) double note-pédale

16:30 à 18:00 : Echelle pentatonique descendante (Si-La-Fa#-Mi-Ré)

### **Deuxième partie**

18:10 à 22:45 : Sib (tonique, note-pédale), échelle diatonique

22:45 à 24:15 : Echelle pentatonique sur Sib (Sib-Lab-Fa-Mib-Réb)

24:15 à 32:05 ouverture d'un éventail de 6 tierces (majeures-mineures) à partir de la triade de Fa mineur : Fa-Lab-Do-Mib-Sol-Sib-Ré, renforcée d'appoggiatures supérieures sur trois degrés de cette échelle : (par ordre d'apparition) Do (Ré-Do) / Mib (Fa-Mib) / Lab (Sib-Lab). À partir de 29:30, encore enrichie de notes étrangères notées en « rondes », orthographiées en dièses : Fa#-Mi nat.-Sol#-La nat.

32:05 à 34:00 ouverture d'un éventail débutant par trois intervalles évoquant le pentatonisme précédent (Si-La-Fa#) menant au total chromatique peu avant 34:00

### **Troisième partie**

34:00 à 35:30 : Echelle pentatonique, identique à celle de 16:30-18:00 : Si-La-Fa#-Mi-Ré

35:30 à 36:30 : Echelle de 4 hauteurs contenant deux intervalles de 4<sup>te</sup> augmentée : Si-Fa / Sib-Mi

36:45 à 38:15 : Echelle : Fa-Fa# -La-Si-Sib : chromatisme, puis chromatisme retourné

38:15 à 41:45 : Si-La-Fa#-Mib-Réb-Sol, tirée de l'échelle employée de 32:05 à 34:00

41:45 à 44:00 : Fa-Mi-Ré-Do-Sib-La, fragment (6<sup>te</sup> mineure) de la gamme diatonique descendante de Fa

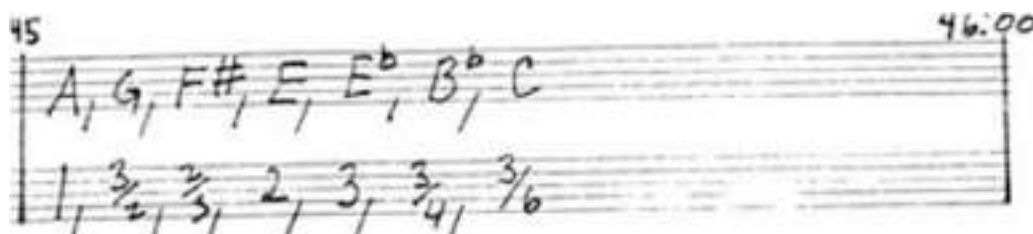
44:00 à 46:00 : La-Sol-Fa#-Mi-Mib-Réb-Do, fragment d'échelle octotonique descendante (ou mode 2 de Messiaen)

### **Coda**

46:00 à 53:50 : Do# grave (sous la portée en Clé de Fa) et déploiement de plus en plus rapide de 18 harmoniques, jusqu'au Mi suraigu (au-dessus de la portée en clé de Sol).

## Diversité des échelles

Dans *Crazy Nigger*, la diversité des échelles employées ne peut être que signifiante, intentionnelle. Non seulement ces gestes de composition sont prémédités, mais la diversité des échelles indique une volonté d'englober des possibilités diverses d'agencement des sons. Dans cette démarche, Eastman apparaît comme un musicien « savant » qui n'ignore rien de la dimension théorique et historique du langage musical. C'est probablement pourquoi il fait se succéder diatonisme, pentatonisme, chromatisme, total chromatique et, à partir de 34:00, des échelles irrégulières et « modernes » évoquant Bartók (les 4tes augmentées de 35:30 à 36:30), les chromatismes retournés (36:35-38:15), le mode 2 de Messiaen (44:00 à 46:00)...



Le total chromatique réalisé par étagement descendant entre 32:05 et 34:00 possède, à cause de la manière dont Eastman le gradue, une couleur harmonique très éloignée d'une sensation de musique atonale ou sérielle.

Quant aux harmoniques, avec une série de dix-huit harmoniques de Do#, la pièce se conclut sur la « nature » du son et sa puissance de résonance organique. C'est une plongée à l'intérieur du seul Do#<sup>431</sup>. « *Let Sonorities Ring* » (« Laissez résonner les sonorités ») écrit Eastman en conclusion, pour magnifier encore la majesté ouverte à l'infini du déploiement sonore de la Coda.

---

<sup>431</sup> Même si le plus probable est qu'il n'y ait aucun rapport envisageable d'Eastman avec la musique spectrale européenne, *Crazy Nigger*, écrit en 1980, est contemporain du moment où la musique spectrale se structure en mouvement compositionnel.

46:00 47:30 47:57 48:15 48:25 48:37 49:44 49:48

#5

4.5

8+5 Brad

8+2

8 #3

6 and 5

5 and 6 Brad

5 #3

4 #3

4 #3

3+4 9m

3+4 #3

3+2 #3

2+3 #3

2,2,3 #3

14

53:50

Let Sonorities Ring

Look carefully and see if

call LIMA NIMBA

Pedal.

La charge symbolique consciente se révèle aussi dans les deux dernières indications données par Eastman, notamment : « *Look carefully and see if...* » (« Regardez attentivement et voyez si... ») Mystérieuse annotation qui semble indiquer qu'un événement supplémentaire *pourrait* se produire à ce moment de la pièce, auquel il s'agit d'être attentif. De quelle nature ? Mystère. En tous cas, Eastman avertit qu'il pourrait « se passer quelque chose » à ce moment d'apothéose des harmoniques et juste ensuite. Il inscrit une sorte d'utopie comme aboutissement de la pièce.

### **Contrastes expressifs, nuances**

Il est remarquable que *Crazy Nigger* contienne six nuances notées. Ce sont ou des nuances générales (pour l'ensemble des lignes d'un passage), ou ponctuelles (aucune dynamique de type crescendo / decrescendo) et indiquées curieusement entre parenthèses, comme si elles avaient valeur d'évidence ou, au contraire, d'indication non impérative.

#### **Relevé des nuances écrites dans *Crazy Nigger***

- 10:30 : (P), sur la « stase » de 5 notes (Sib-Do-Ré-Mib-Fa#)
- 12:00: (ff), relance sur La
- 16:30 : (P), sur Mél Pent1
- 18:10 : (ff) relance sur Sib
- 22:45 (P) sur Mél Pent2
- 31:00 à 32:05 : (fff), vers la fin de l'éventail de six tierces. Cette dernière nuance, représentant le maximum d'intensité dans la pièce, suggère sans doute l'aboutissement d'un grand crescendo commencé au début du processus, à 24:15. Après 31:00, aucune autre nuance ne vient accompagner les séquences suivantes, ni la Coda.

### **Rythmes, rythmique**

#### ***Une pulsation de base : « 4 Pulses = 92 »***

Cette indication précieuse d'une pulsation de base (absente d'*Evil Nigger* et de *Gay Guerrilla...*) permet d'accorder d'emblée une valeur rythmique aux figures de « noires » sans hampes qui prédominent dans la première et la deuxième partie

de la pièce. On peut donc, suivant cette indication, considérer ces figures de notes comme des double-croches mesurées : quatre par pulsation de 92. Mais d'autre part, l'on sait que le nombre des notes écrites par Eastman est irrégulier.

Ici, de 0:00 à 1:30, quatre et ses multiples sont bien les nombres rencontrés. Mais dès après 1:30, l'irrégularité du nombre de notes s'instaure.

Les flèches permettent alors de s'assurer que toutes les lignes de notes répétées sont jouées continûment, et remplissent entièrement la durée des séquences.

La figure du martèlement continu d'une valeur simple (celles des « noires » sans hampes) est extraordinairement prépondérante dans *Crazy Nigger* de 0:00 à 34:00. Cependant le MTF1 et surtout le MTF2 s'y adjoignent, donnant un phrasé rythmique d'accentuation qui se détache sur le fond uni de la « double-croche » martelées.

On trouve aussi des terminaisons de motifs en « blanches » pour MTF3, et les « rondes » à partir de 7:00, dont nous avons vu ci-dessus qu'Eastman précise qu'elles ne signifient pas une exacte multiplication par 4 de la pulsation de base : « *This whole note is not an exact 4 beats* » (note en bas de la page 2). On peut penser que cette indication signifie que ces « rondes » doivent être à la fois irrégulières, et généralement plus brèves que des « rondes » exactes.

On trouve enfin des silences irréguliers, non « mesurés » (MTF4, à partir de 6:00).

### **La notation complexe de la troisième partie**

À partir de 34:00, une véritable rupture dans le système de notation rythmique le rend de plus en plus complexe ou difficile à interpréter, surtout à la simple lecture. Une démarche d'analyse préalable est nécessaire.

Les questions portent d'abord sur la pulsation qui sert d'unité de base à tous les éventails (de 1 à 9), puis aux multiplications (42:45) et fractions (44:00) : « 1 » est-il égal à la pulsation de « 92 » indiquée en début de partition ? Est-ce la même pour tous les interprètes ? Quelle part de choix individuels est-elle requise pour interpréter ces séries d'indications qui, vu la brièveté de certaines séquences, ne peuvent être jouées de manière exhaustive ? La désynchronisation inévitable est

au principe même de cette écriture : doit-elle aller jusqu'au choix par chaque interprète d'une pulsation individuelle ?

On pourrait aussi résumer toutes ces questions de manière plus synthétique : qu'a voulu Eastman, à la fois sur le plan de la pensée manifeste et du résultat sonore, en adoptant cette notation ? Tout se passe alors comme si, à partir de 34:00, un système métrique simple ne suffisait plus à créer les polyrythmies voulues ; comme si la notation de la complexité était à la fois inutile et impossible, Eastman crée, par un écart irréductible entre des intentions et leur interprétation, un certain « chaos ». Un monde polyrythmique situé à cheval entre une mesure proportionnelle et l'aléa de l'a-mesuré. L'interprète, notamment à partir de 43:15, doit effectuer un choix de « parcours » entre divers agencements de pulsations (additions, fractionnements ou division de deux durées entre elles). L'ouverture est donc un effet (paradoxal ?) de cette notation mathématisée.

### **Conclusion : une mise en scène du langage musical**

Les analyses faites ci-dessus convergent vers un aspect assez singulier et inattendu. *Crazy Nigger* contient une sorte de mise en scène des possibilités diverses du langage musical, notamment de son organisation en échelles mélodico-harmoniques. S'exposent maints agencements que les techniques, les traditions et l'histoire de la musique ont fait naître. Dans la pièce, ces divers « points de vue » sur le matériau sonore ne se combattent pas entre eux. La forme les expose sur un plan d'égalité, sans drame conflictuel apparent. Le tout aboutit à l'apothéose de la résonance naturelle du son, avec les harmoniques carillonnées du Do#.

De même sur le plan du rythme. La rupture de la notation rythmique à 34:00 ressemble à un « coup de théâtre », un effet de mise en scène du rythme en tant que matériau. Il n'est pas exclu qu'en supprimant, sur ce seuil de 34:00, volontairement et massivement toute notation mesurée ou métrique classique, Eastman aille au bout du geste esthétique qui motive sa notation rythmique : sa recherche visant à transcender le système traditionnel d'organisation du temps



musical. Ce serait ici la manifestation de sa volonté de refonder une autre possibilité d'agencement des durées, à la fois très organisé et très ouvert à la liberté interprétative. Cette manière de mettre en jeu une invention théorique n'est pas sans faire référence, certes de manière plus poétique et citationnelle que littérale, à d'autres horizons culturels (musiques traditionnelles) ou historiques (notation neumatique et proportionnelle, antérieure à la fixation de la théorie rythmique classique). La brisure rythmique de 34:00 avec l'éclatement soudain de la pulsation obstinée, est à la fois une destruction et une régénération, comme le suggère le carillon triomphant aux métriques individuelles irrégulières qui conclut la pièce tout en l'ouvrant (ultime geste théâtral) aux possibilités inouïes de la résonance : « *Look carefully and see if...* »

### **III-2.J - EVIL NIGGER**

#### **III-2.J.a - Déroulé analytique**

#### **1<sup>ère</sup> PARTIE (de 0:00 à 4:55) – Exposition thématique, et harmonies modales-diatoniques**

##### **1.a De 0:00 à 2:40 : Exposition des trois thèmes**

**P1/S1/L1, et P1/S2/L1** : Thème A [Motif mélodique sur Fa-Mi-Ré avec blanches surmontées du chiffre « 2 »]

**P1/S2/L2, à 0:30** : Thème B « *ground* » [Basse cadentielle en Ré mineur, de type basse obstinée de « *ground* » en musique baroque]

**P1/S5/L. 10** : Thème C [figure d'arpège brisé du IV<sup>e</sup> degré, Sol]

Mode de Ré mineur sans la sensible. Sib en note-pivot des degrés III (Fa) et IV (Sol)

Esquisse d'une densification diatonique conjointe : Sib-La à 1:50, puis La-Fa-Sib à 2:10

2:40 : B, seul

### **1.b De 2:40 à 4:55 : Ouverture d'un éventail harmonique diatonique**

P3/S1/L1 : Reprise de B puis de A

À partir de 3:10 : Ouverture d'un éventail harmonique diatonique, en gamme à partir de Fa, puis en 3ces superposées à partir de Do :

à 3:10 : Fa-Sol-La-Sib

à 3:40 : idem + Do-Mi

à 4:10 : éventail de cinq tierces : Do-Mi-Sol-Sib-Ré-Fa

Cet éventail diatonique (avec intervalles de 7<sup>èmes</sup> majeures, 9<sup>èmes</sup> majeures, mélange de 3ces majeures et mineures) s'associe aux répétitions de A (3:10, 3:40, 4:10), et à C (à 3:40, PP3/S4/L2)

### **Transition, de 4:55 à 7:00 : Introduction de notes étrangères**

à 4:55 : B exposé seul

Puis, introduction de quatre notes étrangères chromatiques au sein de l'éventail diatonique :

P5/S2/L2 : Do#

P5/S2/L4 : Fa#

P5/S3 /L1 : Mib

P5/S3/L3 : Lab

P5/S3/L5 : Réb (enharmonie de Do#)

5:40 : mélange de deux accords voisins de 9<sup>èmes</sup> majeures sur Ré (Ré-Fa-La-Do-Mi) et sur Réb (Réb-Fa#-Lab-Do-Mib)

6:30 : B et A, seuls

## **2<sup>ème</sup> PARTIE (de 7:00 à 11:00) : Des altérations jusqu'au total chromatique**

**De 7:00 à 8:30** : reprise de l'accord sur Réb (sans la 9<sup>ème</sup> Mib), et exposition du Thème B2, P7/S1/L5 : B2 est B altéré, déformé, avec notamment la bémolisation du Ré de B (Réb), entraînant une déformation des intervalles.

B2 est superposé à A (Ré mineur sans sensible), d'où une couleur dissonante, chromatique : les notes étrangères de la Transition (4:55 à 7:00) deviennent ici une altération, au sens propre, du matériau.

7:30 : avec A (P7/S2/L1) et C (P7/S2/L2), éventail de six tierces sur Réb : Réb-Fa-Lab-Do-Mib-Sol-Sib

8:00 : B2 s'adjoint au matériau précédent (sans C)

8:30 : B seul, rétabli dans sa forme initiale

Puis : A + une configuration harmonique de notes répétées qui, superposées ainsi, forment le total chromatique (sauf le Mi bécarré qui est contenu dans A)

**CENTRE de la pièce (9:30 à 11:00) : A, totalement altéré chromatiquement :**

À 9:30 l'écriture change soudainement : elle présente en quasi-synchronisme (quasi alignement des figures au début de chacune des douze lignes) une figure « rythmique » et mélodique de trois notes : c'est la tête de A, identique au début de chacune des douze lignes, qui consiste en deux « noires » (sans hampes) et une « blanche ».

Cette figure est réitérée en « noires », suivie d'une série de notes répétées, dont le nombre est divers d'une ligne à l'autre. A est transposé d'1/2 ton descendant (de haut en bas) à chaque ligne : le total chromatique vertical sur A est donc réalisé.

Le point temporel central de la pièce (10:32 05'' sur une durée totale de 21:05) se situe pendant cette séquence.

**3<sup>ème</sup> PARTIE (de 11:00 à 15:53) : Transpositions libres de A et B, puis  
cristallisation en valeurs longues**

**De 11:00 à 13:15 :** Fausse réexposition : A et B sont transposés librement (Indication P11/S1/L1 et L2 : « *In all keys* » (« dans tous les tons »))

Le contexte harmonique revient progressivement au diatonisme et au mode originel de Ré, mais avec une sensible (Do#) P12/S1/L1, à 12:55.

13:15 : A, seul

**De 13:25 à 15:53 :** même configuration diatonique que ci-dessus.

P. 12/S3/L1 : Apparition de la première valeur longue, un Mi blanche en decrescendo, ce qui constitue un double évènement : il s'agit à la fois de la première nuance spécifiée de la partition, et de la première des figures de blanches répétées, dont le nombre va croître par la suite.

14:30 : A, seul

À partir de 14:40, les figures de blanches répétées occupent quatre lignes.

**15:30,** P16/S1/L1 : Apparition du chiffre « 3 » au-dessus des Do# blanches répétées : **Motif alpha.**

**15:45 :** A, seul, jusqu'à 15:58. Cette séquence d'une durée de huit secondes inaugure un « décalage » provisoire des chiffres par rapport au décompte chronométrique. Cependant, les durées restent des multiples de cinq, comme depuis le début.

16:38 : A, seul

**4<sup>ème</sup> PARTIE (16:45 à 21:00) : Finale en plusieurs sections. Coda**

**16:45 :** Apparition de cinq rondes tenues dans le grave, réitérées une fois, dont les hauteurs sont toutes tirées du Thème B. Elles forment un motif d'« accord » : D. Les blanches sont toujours dans le mode de Ré (avec Do# du motif alpha, noté decrescendo : deuxième et dernière notation de nuance de toute la pièce)

A 17:05, D commence à s'enrichir de notes étrangères à B.

**17:20 à 18:05** : les durées des séquences diminuent de 1 seconde, et durent chacune de 9 à 5 secondes

17:29 A, seul :

**17:49** D s'est élargi jusqu'à dix notes, puis onze notes (à 18')

### **CODA**

17:55 : A, seul

18:05 à 18:35 : Seul D subsiste, varié et réparti dans des registres plus écartés

18:55 : rappel d'alpha

19:35 : Rappel final de A, avec D et alpha.

**Fin à 21:05, + résonnance**

### **III-2.J.b EVIL NIGGER : Commentaire de l'analyse**

Ce déroulé ci-dessus démontre qu'*Evil Nigger* possède une forme dont le caractère profondément prémédité ne peut faire aucun doute. L'organisation compositionnelle touche à l'ensemble des paramètres. En voici les principaux traits.

#### **Architecture générale : continuité et évènements**

J'ai proposé un découpage en quatre parties pour clarifier les grandes étapes d'une pièce dont les articulations sont à la fois claires et, en quelque sorte, masquées. Tout au long de la pièce, l'écriture semble jouer en effet sur un double registre. D'abord celui d'une forte continuité, au sein de laquelle des changements arrivent insensiblement ; puis l'apparition d'éléments nouveaux qui, sur ce fond de continuité, saillent comme de véritables évènements.

Ces évènements sont parfois clairement perceptibles : ainsi à 15:45, l'apparition des « rondes » tenues (D). D'autres sont plus discrets, fondus dans le contexte : ainsi les Mi « blanches » avec decrescendo (13:25) et le motif alpha (à partir de

15:30). D'autres événements consistent dans la radicalisation perceptible d'un processus amorcé depuis assez loin en amont. Ainsi la séquence centrale (9:30 à 11:00), saturation de l'espace sonore par le chromatisme total : on peut faire remonter la préparation de ce chromatisme à 7:00 (avec B2, c'est-à-dire B altéré), voire à 4:55 (introduction des notes étrangères au diatonisme originel). En sorte que la perception de la forme combine ces deux tendances : d'un côté un changement quasi permanent, dont les seuils ne se laissent pas aisément repérer ; de l'autre une forme articulée, de nature séquentielle.

Pour décrire la structure d'*Evil Nigger*, on ne peut certes user du vocabulaire classique (exposition, développement, réexposition, coda), car on ne saurait corrélérer ces concepts à des paramètres de la composition (parcours tonal, travail thématique...) Mais l'on ne peut pas davantage évacuer l'idée d'un déroulement directionnel, d'un équilibre structurel de la pièce, autour d'un point central temporel et compositionnel : la séquence de 9:30 à 11:00, où se forme le total chromatique par les douze transpositions superposées de A.

### **Vocabulaire thématique**

Deux phrases musicales ont, de par leur claire exposition et leurs très nombreux retours, valeur de thèmes principaux :

Le thème mélodique A, avec sa caractéristique descente conjointe de tierce mineure (Fa-Mi-Ré) réitérée, suivie de plusieurs Ré répétés.

Le thème B que je surnomme « *ground* », tant son profil dans le grave et sa puissante résolution cadentielle en font presque une citation de ligne basse de musique baroque — en tous cas, un *topos* de basse d'harmonie et de contrepoint classiques, voire scolaires. Mais possiblement aussi, un motif de basse assez courant dans des musiques populaires, basses de rock ou de blues.

Les deux thèmes fonctionnent comme des sortes de ritournelles à chaque fois qu'ils sont réexposés seuls. Lorsqu'ils se superposent aux autres lignes, ils sont à la fois immergés et perceptibles.

Il serait tentant de voir dans ces ritournelles autant d'articulations de la forme, signalant des « parties ». Je pense que ce n'est pas le cas, que les ritournelles fonctionnent dans une logique de « rappels » qui ponctuent le temps, hachent le

continu des lignes superposées, mais ne soulignent pas le processus formel essentiel. L'altération, au sens propre, de A et de B, se fait : par déformation intervallique pour B, devenant B2 à partir de 7:00 ; par transpositions pour A, ce processus culminant dans la séquence centrale (9:30 à 11:00) avec les douze transpositions chromatiques. A et B sont ensuite transposés librement (à 11:00, indication « *In all keys* », « dans tous les tons »), avant de revenir vers le mode originel de Ré.

### **Structure simplifiée**

En simplifiant le déroulé, on peut donc retenir une forme en deux grands processus, articulés autour de la séquence centrale.

-De 0:00 à 9:30 : premier processus d'exposition et d'altération progressive, des thèmes A et B et du diatonisme.

-De 9:30 à 11:00 : séquence centrale, chromatisme total.

-De 11:00 à 21:30 : second processus : retour progressif au diatonisme, Mode de Ré mais cette fois avec la sensible Do# qui ne cesse de revenir. Puis nouveau processus d'altération des lignes par les blanches répétées, par l'apparition de D (« rondes ») intégrant des notes étrangères au mode de Ré, et la persistance du motif alpha (Do#).

Le second processus est plus complexe que le premier, car il semble intégrer un ralentissement des valeurs (« blanches », « rondes »), une dramaturgie de rappels des motifs (A, alpha), le tout aboutissant au versant final de la pièce. Si la directionnalité d'ensemble n'a rien d'univoque, elle existe cependant. Elle est de plus en plus perceptible, notamment à partir de 13:25 (apparition des Mi « blanches » decrescendo), dans la conjonction progressive d'un certain épuisement du matériau (coagulation de B dans les « rondes » de D), et alors que sa fonction de rappel ou de redite est de moins en moins dynamique.

### **Parcours harmonique**

La superposition entre diatonisme et chromatisme ne semble pas contredire leur sorte d'opposition tranchée : ils demeurent dans la pièce tels deux essences irréductibles, mais qui se combinent. On retrouve ici la double nature de la pièce, continuité-discontinuité menées ensemble. Les intervalles qui vont aboutir au

chromatisme intégral fonctionnent d'abord comme des notes étrangères dans un contexte diatonique modal (Ré sans sensible). L'effet de dissonance est donc aussi puissant que l'effet de consonance originel demeure entier.

Entre les deux pôles — diatonisme et chromatisme — on ne peut parler d'une dialectique, d'une opposition qui se résoudrait par une sorte de fusion. Ni d'une conflictualité à proprement parler. On a plutôt le sentiment que la forme déploie deux spectres sonores, deux natures existant l'une à côté de l'autre, pour former une harmonie parfois complexe (par exemple à 17:49), parfois libre (11:00 : « *In all keys* »).

On peut se demander si la « réduction » du matériau musical à des essences aussi simples, aussi clairement perceptibles l'une en fonction de l'autre, ne définit pas assez précisément l'esthétique *minimaliste* propre à Eastman.

### III-2.K - GAY GUERRILA

#### III-2.K.a - Déroulé analytique

#### PREMIÈRE PARTIE (0:00 à 14:20)

0:00 à 4:15 **Nappe harmonique 1 (Nh1)** : un mode diatonique de type « touches blanches » s'ouvre progressivement à partir du La, déployant une harmonie de six hauteurs superposées : La (0:00 à 0:30) / La-Ré (0:30 à 1:15) / La-Ré-Fa (1:15 à 1:45) / La-Fa-Ré-Si (2:15 à 2:45) / La-Ré-Fa-Mi-Si (2:45 à 3:15) / La-Sol-Mi-Fa-Si-Ré (3:15 à 3:45)

Rythmiquement : apparition progressive de figures métriques : brèves répétées, puis alternant avec deux, quatre ou six semi-brèves réunies, écrites comme des groupes de croches. Les brèves sont beaucoup plus nombreuses : elles représentent l'unité rythmique de base de la pièce, et sont écrites en figures de « noires » sans hampes.

Pendant ce premier processus (Nh1), à 1:45 : Entrée du motif mélodique « **Valeurs longues 1** » (VL1) alternant, sur les notes **Si-La**, deux cellules rythmiques : une « blanche » + une « ronde », ou : trois blanches + une « ronde ».



Le mouvement mélodique de VL1 (Si-La) et des motifs subséquents qui s'y apparentent (voir la suite : VL2, VL3, etc.) est un mouvement intervallique simple de seconde ou de tierce, le plus souvent descendante (sauf exception, voir ci-après).

4:15 VL1 seul (Transition)

4:35 à 7:25 : **Nappe harmonique 2 (Nh2)**, autre mode de « touches blanches » s'ouvrant progressivement jusqu'à cinq hauteurs : Sol-Si (4:55 à 5:15) / Sol-Si-Fa (5:15 à 5:35) / Sol-Fa-Si-La (5:35 à 6:45) / Sol-La-Fa-Si-Mi (à 6:45) / auquel se superpose, à partir de 5:55, VL1 (Si-La) et **VL2 (Do-La : tierce descendante)**.

Durant Nh2, Fa# (à 5:55) et Do# (à 6:25) se superposent à Nh2, s'introduisant comme des « notes étrangères » à la consonance diatonique de Nh2.

A 7:05 : VL1 et VL2

7:25 à 8:25 : (tuilage avec la section précédente, voir indication : « *Do not end all together, some end before, some after 7'25...* ») : VL1-VL2-**VL3 (Ré-Do#)** superposés en « canon » irrégulier, d'où un cluster harmonique : La-Si-Do-Do#-Ré

8:25 : **Nh3** triade mineure à partir de Sol# : Sol#-Si (8:45 à 9:05) / Sol#-Si- Ré# (9:05 à 9:25) / Sol#-Si- Ré#-Fa# (9:25 à 9:45) / Se superposent à Nh3 : VL3-**VL4 (Mi-Fa, seconde ascendante)**-VL2-VL1.

à 9:45, indication « *The lessing is miracle* » : Nh3 (Sol#-Si-Ré#) sans la 7<sup>ème</sup> Fa# (et sans aucun VL).

10:30 : **VL5 (Fa#-Mi)** consonne avec la triade de Sol# mineur

11:00 : Nh3, de nouveau avec Fa#

Se superposent à Nh3 : **VL6 (La-Sol#)** et **VL7 (Do-Si)**.

Noter qu'à partir de 10'30, chaque nouveau motif VL obéit à un principe d'anticipation, partant toujours d'une note qui sera ajoutée à Nh3 dans la section suivante : Fa# à 10:30 (Fa # rajouté à Nh3 à 11:00) / La à 11:00 (La rajouté à Nh3 à 11:25), Do à 11:25 (Do rajouté à Nh3 à 11:50).

Ce principe de déduction liant motifs VL et les Nh se retrouve à 16:50, souligné par une indication d'Eastman (cf. à 16:50).

à 11:50 Nh3 : (Sol#-Si-Ré#-Fa#) + triade La-Do-Mi (future Nh4)

Indication rythmique importante : « *Always the same rythm* » (« toujours le même rythme »), qui ne concerne donc que cette section. Ce rythme est un dactyle (longue / brève / brève) répété. Cette ligne (P9/S3/L7) annonce 14'20, cf. *supra*.

12:20 Nh3 : mélange des triades La-Do-Mi + Sol#-Si-Ré#-Fa#, avec indication « *Melt to... and back again* »)

à 13:00 Nh4 : La-Do-Mi-Sol (nat.)

13:20 : VL8 (Sol#-La), VL9 (Sol#-Sol béc.) à 13:40 et VL10 (Do#-Do béc.) à 14:00 sont dans un rapport de dissonance conjointe avec Nh4

## **DEUXIÈME PARTIE (14:20 à 23:00)**

### **Dactyles en homorythmie**

14:20 : sur triade de Do#mineur+7<sup>e</sup>majeure, puis 7<sup>e</sup> mineure (14:45), le rythme dactylique s'instaure en homorythmie, « *strictly together* ». C'est la première homorythmie explicitement écrite dans *Gay Guerrilla* (il n'y en a aucune dans *Evil Nigger*).

### **Thème B « ground » d'Evil Nigger**

Entre 15:00 et 16:00 : les quatre systèmes qui se suivent présentent des transpositions monodiques de la Basse « *ground* », Thème B d'Evil Nigger (voir ci-dessus *Evil Nigger*, à 0:30).

### **Processus de densification harmonique**

A partir de 16:30 / 16:50, un échange se produit entre VL et l'ostinato dactylique (voir ci-dessus à 10:30) :

à 16:50 : VL7 (Do-Si, à 16:30) s'intègre à l'ostinato dactylique.

Une indication d'Eastman à 16:50 explicite ce processus : « *This line should imitate the ½ t (illisible) note melody* ». « *This line* » est la L1 du S3.

Le processus se poursuit en effet :

à 17:15 : **VL11 (Mi-Ré#)** = L1 de l'ostinato à 17:40

à 17:40, **VL 12 (Sol-Fa#)** = L7 de l'ostinato à 18:05

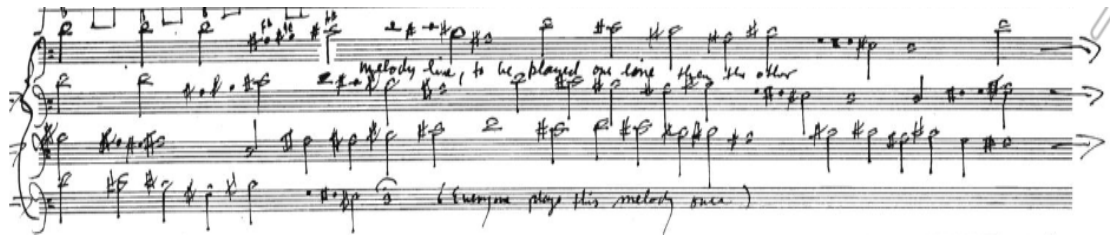
Ce processus est donc additif : à la triade harmonique Do# mineur + 7<sup>e</sup> mineure, s'ajoutent au fur et à mesure les notes « étrangères » issus des motifs VL, qu'Eastman appelle « *melody* ». Ce processus installe un fond harmonique stable autour de Do# : une pédale de Do#, et de Do# mineur+7<sup>e</sup> mineure se dessine à 14:20, puis s'installe de 16:00 jusqu'à la fin (28'30).

A 18:00, puis à 18:30, se représente le thème B « *ground* » d'*Evil Nigger* en Do# mineur, intégré à la superposition des autres lignes.

**Le thème du Choral « *A Mighty Fortress Is Our God* » (en allemand : « *Ein'feste Burg ist unser Gott* », en français : « *Une forteresse est notre Dieu* ».)**

The image shows a musical score for a choral piece. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The time signature is 3/4. The score is marked with a vertical bar at 19:30 and a right margin at 23:00. The lyrics are written below the vocal lines: "Melody line, to be played one time. Then the other." and "(Everyone plays this melody once)".

De 18:30 à 23:00 : une grande séquence temporelle (durée 4'30) contient, superposée aux *ostinati* précédents, la mélodie du choral luthérien *Ein'feste Burg ist unser Gott* (en anglais : « *A Mighty Fortress Is Our God* » :



« Une solide forteresse est notre Dieu », en Si majeur. Ce choral est un hymne de Luther, dont les paroles combatives sont une paraphrase du Psaume 46, filant la métaphore guerrière de la forteresse assiégée mais inexpugnable. Thème très célèbre dans le monde protestant européen comme américain, c'est aussi une référence musicale classique, notamment à travers la Cantate éponyme *BWV 80* (1724) de Jean-Sébastien Bach, et la Symphonie *Réformation* (1832) de Mendelssohn.

Eastman note le thème du Choral (la mélodie uniquement et en Clé de Fa par erreur) en blanches, noires, et rondes pour les notes finales de chaque période.

Le choral se divise en huit périodes : A-B-A-B-C-D-E-F.

Noter l'importance du Si, tonique du Choral et 7<sup>e</sup> mineure de la pédale harmonique de Do#. Eastman donne deux précisions importantes :

- « *melody line, to be played one line then the other* (« la ligne mélodique, doit être jouée une ligne après l'autre ») (P15/L11) : afin d'éviter cette fois une ambiguïté dans l'interprétation de sa notation, du type de celle rencontrée entre 15:00 et 16:00.

- « *(Everyone play this melody once)* » (« chacun joue cette mélodie une fois »).

### **PARTIE FINALE (23:00 à 28:30)**

De 23:00 à 25:30 : fin soudaine du rythme dactylique. Il est remplacé par un flux de croches continues, qui harmonisent un cycle de la basse « ground » d'*Evil Nigger*, avec quelques rappels de VL1 (Si-La) noté en rondes ou blanches.

Après les deux premiers accords, Eastman note les cinq harmonies restantes avec un chiffrage de la basse.

Voici le cycle de 7 accords parfaits mineurs + 7èmes mineures ajoutées :

Do# mineur + 7<sup>e</sup> mineure ajoutée / Sol# mineur + 7<sup>e</sup> mineure ajoutée / Am7 (La mineur + 7<sup>e</sup> mineure) / Em7 (Mi mineur + 7<sup>e</sup> mineure) / F#m7 (Fa# mineur + 7<sup>e</sup> mineure) / G#m7 (Sol# mineur + 7<sup>e</sup> mineure) / C#m7 (Do# mineur + 7<sup>e</sup> mineure)

Des flèches horizontales, tracées à la règle sur chaque portée, indiquent clairement que la musique est continue : les accords s'enchaînent, le flux de croches ne connaît aucune interruption.

### CODA

25:30 à 28:30 : échelle ascendante défective de Do# mineur (sans La, et sans la sensible Si# remplacée par Si naturel).

Indication : « *Always making new inversions* » (« En faisant toujours des inversions différentes »). Il faut donc, pendant ces 3 dernières minutes de la pièce, monter et descendre cette échelle librement, en permutant toujours les intervalles *ad libitum*.

L'indication finale (« *all end on C* ») (« tous finissent sur le Do » — en fait, le Do#) n'est visiblement pas de la main d'Eastman.

## III-K.b GAY GUERRILLA, Commentaire de l'analyse

### Harmonie, « *melody* » : deux dimensions hétérogènes

Dès sa première partie, *Gay Guerrilla* semble se déployer sur deux plans bien différenciés : le plan harmonique, le plan mélodique.

Le plan harmonique, essentiellement diatonique, déploie quatre « nappes » successives. J'ai choisi ce terme de « nappes » pour traduire la qualité du phénomène de ces éventails harmoniques qui s'ouvrent progressivement, et qui semblent s'auto-suffire au sein d'une durée souveraine, indifférente à toute perturbation venue du dehors. Ce dehors, cependant, existe. Il consiste dans un motif mélodique énoncé de manière indépendante des nappes harmoniques. Ce bref motif (VL1) de deux notes (Si-La dans sa première occurrence à 1:45), écrites en valeurs longues (blanches et rondes), a pour Eastman valeur de

mélodie, comme le révèle son indication à 16:50 : « *This line should imitate the ½ t (illisible) note melody* ».

Cette mélodie et ses onze variantes se déroulent de manière autonome, sans susciter une quelconque harmonisation verticale.

Les deux plans du discours, mélodique et harmonique, coexistent donc. Ils ne se rencontrent qu'à deux points d'intersection, situés à 10:30 et à 16:30 : des notes de la mélodie s'intègrent successivement à l'harmonie, en la densifiant. Mais cet échange de notes entre les plans mélodique et harmonique ne fait que renforcer leur hétérogénéité : ce n'est pas un lien d'interdépendance fonctionnelle, qui révélerait leur nature commune (avec un rapport de fonction harmonique par exemple). C'est un jeu d'adjonction entre deux substances indépendantes l'une de l'autre. Ces agrégats ne signifient ni une fusion, ni un mouvement dialectique d'opposition-résolution. La mélodie devrait donc plutôt s'appeler en toute rigueur « monodie ». Son balancement insistant sur deux hauteurs fait songer à un carillon de cloches, notamment à 4:15 (VL1 seul), et à 7:25. Les onze variantes de VL1 utilisent au total toutes les hauteurs chromatiques, avec plusieurs doublons (La, Do, Si, Sol, Sol#, Do#).

Une seconde mélodie survient à 15:00 : celle de la basse « *ground* » qui était le Thème B d'*Evil Nigger*. Cette apparition crée avec *Evil Nigger* le lien très fort d'un motif cyclique.

Une troisième mélodie marque la forme de *Gay Guerrilla* : celle du choral *A Mighty Fortress Is Our God / Ein'feste Burg ist unser Gott*. Là encore, on pourrait s'attendre en toute logique à voir un rapport s'instaurer entre la mélodie du choral donnée en Si majeur et son contexte harmonique. Or le discours harmonique ne se laisse en rien influencer par le thème. Il l'entourne, le baigne, le heurte au contraire avec un flux polytonal et polymélodique en dactyles obstinés : une superposition d'accords parfaits de Do# mineur et Do majeur, auxquels s'ajoute le thème B « *ground* ».

La seule harmonisation d'une figure mélodique a finalement lieu de 23:00 à 25:30, quand la succession de 7 accords parfaits mineurs + 7<sup>e</sup> mineures ajoutées harmonisent verticalement et parallèlement les notes de la basse « *ground* » en

Do# mineur. Do# est d'ailleurs une « tonique », une note-pédale qui colore, plutôt en Do# mineur modal, toute la deuxième moitié de la pièce, de 14:20 à 28:30, finissant par s'imposer tout à fait à la fin (25:30) pour s'essentialiser en une ultime gamme.

### Cycles

C'est la figure du cycle qui semble dominer toute l'œuvre. Elle est présente à différents niveaux. Par exemple, le motif mélodique VL qui survient à 1:45 parcourt onze avatars, puis revient sous sa forme originelle de 23:00 à 25:30.

Le puissant thème « *ground* » tiré d'*Evil Nigger* relie fortement les deux pièces au sein d'un même cycle temporel et thématique. Son importance est telle que *Gay Guerrilla* semble en réaliser un développement harmonique : par l'extension de Do# comme couleur-pédale de la deuxième moitié de la pièce ; par son harmonisation parallèle de 23:00 à 25:30. Le dessin du thème lui-même suggère une forme cyclique, par son retour cadentiel sur sa tonique Do#.

Les « nappes » harmoniques se déploient tout à tour, mais sans aboutir à un épuisement ou à une saturation : là encore, ce sont des cycles, parfois mêlés d'adjonctions de hauteurs (voir à 12:20, triade La-Do-Mi et accord de 7<sup>e</sup> sur Sol#, indication d'Eastman : « *Melt to... and back again* » (« mélangé à...[ce qui suit] et retour »), qui pourraient virtuellement se renouveler dans une sorte d'éternité, tels les cycles des tonalités.

Les répétitions du thème du Choral *Ein' Feste Burg* font partie des nombreuses figures de reprises, qui font tournoyer une idée en boucles obstinées. La dernière gamme en Do # modal est une grande vague monocolore de trois minutes, qui semble reprendre sans cesse un mouvement infini.

La figure du cycle est donc sous-jacente à divers niveaux du discours. Certes, il ne s'agit pas d'une majestueuse révolution qui s'accomplirait circulairement, appelant la métaphore d'une « roue cosmique » ; ce n'est pas non plus une circularité qui nierait toute directionnalité. Cependant, la puissance de la pièce tient à ces lentes expansions, suivies de retours au début de processus comparables.

## Dramaturgie

Il n'est pas aisé de parler de dramaturgie à propos d'une telle œuvre. Le titre suggère certes une situation politique conflictuelle, violente, en tous cas, revendicative. Mais il est clair que *Gay Guerrilla* n'est pas une pièce narrative ou descriptive. Pas d'antagonisme entre éléments qui s'affronteraient. Par contre, l'intensification, l'accumulation, l'obstination, semblent des traits du caractère musical de *Gay Guerrilla*. La pièce paraît s'orienter vers deux points culminants.

Le premier est l'apparition inattendue, et intensément chargée de sens en tant que citation musicale et culturelle, du choral *A Mighty Fortress Is Our God*, à 18:30. Le second point culminant se réalise à la fin, dans l'éternisation de la gamme de Do# mineur modal.

Il est évident que le fait que toute la deuxième moitié de la pièce soit « colorée » par la présence du Do# tiré de la basse « *ground* », imprime une force sous-jacente et un point d'attraction de plus en plus puissant à la pièce. De même, l'arrivée du rythme dactylique en homorythmie, pile au centre de la pièce (14:20), rythme qui auparavant ne faisait que s'esquisser dans l'alternance brèves-longues présente dès le début, contribue à instaurer une « marche » à la fois obstinée et dynamique dans toute la seconde moitié. D'où également un effet dramatique saisissant d'accélération, de libération du mouvement, d'allègement, quand cet *ostinato* dactylique est remplacé par le flux des croches continues à 23:00. Ce flux harmonise la basse « *ground* », mais semble enfin libéré d'une forme de pesanteur qui s'y associait jusque là.

### ***D'Evil Nigger à Gay Guerrilla***

Outre le lien thématique évident de la basse « *ground* », les similitudes dans la nature de la notation, mais aussi leurs différences, semblent lier fortement les deux pièces, et rendre *Gay Guerrilla* complémentaire d'*Evil Nigger*.

La continuité musicale est indiquée plus systématiquement dans *Gay Guerrilla* par les flèches, les figures rythmiques s'organisent de manière plus claire et lisible, les indications verbales nombreuses évitent maintes ambiguïtés et confirment la nécessité de jouer à plusieurs interprètes.



Concernant le langage musical, si la « dialectique » d'*Evil Nigger* expose une sorte de coexistence entre diatonisme et chromatisme, celle de *Gay Guerrilla* se déploie entre deux puissances du discours musical : harmonie en nappes et progressivement aimantées par Do# mineur d'un côté, mélodies indépendantes de l'harmonie de l'autre, jusqu'à leur rencontre de 23:00 à 25:30. Ces forces différenciées, qui sont des essences de matériau musical, ou des types de discours, ne se combattent pas plus qu'ils ne fusionnent. Leur mise en présence continue, chacun dans leur logique propre, crée un singulier relief de la perception, qui est invitée à passer de l'épaisseur verticale à l'horizontalité de maints événements.

### **III-2.L. L'ÉNIGME DE DEUX « CAS » PARTICULIERS DE NOTATION**

Je choisis maintenant d'étudier séparément deux passages de *Gay Guerrilla* (de 15:00 à 16:00) et de *Crazy Nigger* (de 34:00 à 46:00), dont la notation respective est particulièrement difficile à élucider.

Les isoler est un choix de méthodologie : il me semble que leur « particularisme », au regard de la notation générale des pièces, en font des isolats, des « cas ». Si je les avais traités dans la continuité des relevés de ces deux pièces, ils surchargeraient le tableau d'ensemble, déjà dense. Ces « cas » sollicitent un surcroît d'efforts, indispensables pour déchiffrer correctement les deux passages en question. En revanche, on ne peut en déduire de « règles » de lecture qui s'appliquent à d'autres passages.

Il semble qu'Eastman aie expérimenté d'autres manières de noter, quitte à provoquer des sortes de hiatus dans les partitions et des interrogations supplémentaires chez ses interprètes qui doivent parfois réfléchir tels des épigraphistes devant un incunable — ou des détectives devant une énigme !

### III.2.L.a - Gay Guerrilla de 15:00 à 16:00

Page 12 de *Gay Guerrilla*, de 15:00 à 16:00, la notation se fait soudain particulièrement difficile à lire. Comparées à la notation précédente (14:20 à 15:00) et suivante (à partir de 16:00) faite de dactyles homorythmiques, les lignes semblent à partir de 15:00 se dissocier les unes des autres plus encore que d'habitude. L'adjonction de certains signes malaisés à déchiffrer (double-barres de reprises, flèches en fins de portées et au début d'autres) nécessitent une interprétation spécifique.



Des accolades répartissent les treize portées de cette section en quatre systèmes, successivement : trois systèmes de trois portées (S1, S2, S3) et un système de quatre portées (S4). En suivant les signes de reprises placés au début et à la fin des portées, on remarque que les systèmes se séparent en deux strates musicales différentes :

Première strate : les deux premières lignes (ou portées) de chaque système. Une flèche incurvée à la fin de la première portée, suivie d'une flèche droite au début de la 2de portée, permettent de s'assurer qu'il y a bien continuité de la portée 1 à 2 de chaque système. (Cette flèche manque au S3, mais la continuité mélodique permet de s'assurer que le principe d'écriture est le même que S1 et S2).

Cette strate est également mélodique : en effet, la mélodie des lignes 1-2 de chaque système consiste en des transpositions du Thème B « *ground* » d'*Evil Nigger* :

S1, L1-2 : à partir de Sol#, en Sol# mineur

S2, L1-2 : à partir de Mi, en Mi mineur

S3, à partir de Do#, en Do# mineur

S4, à partir de Si, en Si mineur

Deuxième strate : Les lignes 3 de chaque système présentent également des transpositions du thème B « *ground* », mais sous une forme un peu différente : avec une altération de la 3<sup>ème</sup> note mélodique qui le situe en mode majeur.

S1, L3, à partir du Sol # de la L2 qui sert de « pivot » entre les deux strates : Sol # majeur

S2, L3 : à partir de Mi

S3 : à partir de Do#, en Do# majeur

S4 : à partir de Si, en Si majeur

Des flèches horizontales de continuité relient chaque groupe de notes à l'autre.

Les deux strates suivent donc le même enchaînement de toniques (Sol#-Mi-Do#-Si), en superposant, ou en faisant se suivre, les formes monodiques du thème B « *ground* » en mineur et en majeur. À la fin des L2 des S2 et S4, une flèche suggère qu'on peut (ou qu'on doit) enchaîner les strates 1 et 2. Alors même que les reprises indiquées sur le S1 (fin L2 et fin L3) pourraient indiquer que les deux strates sont reprises chacune de manière autonome.

Statistiquement, les signes plaidant pour l'enchaînement des deux strates (donc le fait de les jouer successivement) sont plus nombreux. Entre autres indices, la reprise du Sol# (tonique) seul à la fin de L2 de S1, semble marquer une « jointure » entre L2 et L3 : il faut donc considérer que la fin de L2 (boucle du Sol#) est le début de L3. Les durées de chaque strate respective à l'intérieur de la minute concernée (15:00 à 16:00) ne sont pas précisées. Des doubles-barres de reprises, y compris à la toute fin de la séquence (L13) indiquent que le temps de chaque séquence est « élastique », comme une boucle.

On peut déduire approximativement le tempo des dactyles de la nécessité de jouer en une seule minute toutes les lignes.

Le plus troublant ici, reste le passage soudain, à 15:00, à une écriture monodique et horizontale, avec cependant des accolades de systèmes qui invitent à chercher une superposition dans la continuité de l'écriture de 14:20 ou l'anticipation de 16:00. L'écriture de cette séquence contraste donc fortement avec le contexte immédiat. Avec plusieurs interprètes, l'aspect aléatoire des durées implique (à moins de fixer arbitrairement des durées communes) des superpositions des formes mineures et majeures du thème, voire des superpositions polymodales.

### III-2.L.b - *Crazy Nigger*, de 34:00 à 46:00 / et de 46:00 à 53:30

À partir de 34:00 dans *Crazy Nigger*, une rupture complète a lieu dans la notation rythmique (et également dans la notation des hauteurs, à partir de 36:45). Je vais décrire et analyser les aspects divers de cette nouvelle forme de notation, et tenter de les interpréter de manière satisfaisante.

#### Éventails de chiffres notés avec une flèche

À partir de 34:00, des chiffres sont disposés sous les hauteurs notées en rondes, indiquant un éventail de nombres au moyen d'une flèche : 1-flèche-7 (35:30), 1-flèche-6 (35:45), etc. Les flèches se traduisent selon toute vraisemblance : « de 1 à 7 », « de 1 à 6 », etc.

Le chiffre « 1 » traduit probablement l'unité de base de la durée, ou la pulsation de base. La suite des chiffres présente des multiplications de « 1 ».

3 serait donc :  $3 = 1 \times 3 / 7 = 1 \times 7$ , etc.

3 représente une durée 3 fois plus grande que 1.

7 représente une durée 7 fois plus grande que 1, etc.

Il en résulte une métrique de durées multiples de « 1 », fondées sur les additions de l'unité de base « 1 ».

## Répétitions des hauteurs

Les hauteurs notées en rondes au-dessus des chiffres, quels que soient le nombre de ces hauteurs, sont répétées en suivant les figures rythmiques déterminées par les chiffres.

Ex. : à 34:00, le Si (aigu et / ou grave) est joué successivement selon des durées allant de 1 (unité de base) à 7 (7x1), dans l'ordre croissant.

De 34:00 à 35:30 : processus de resserrement des durées, diminution 1 (**DIM1**)

L'éventail des durées se resserre comme suit : 1 à 7 / 1 à 6 / 1 à 5 / 1 à 4 / 1 à 3 / 1 à 2.

## Succession de chiffres séparés par des virgules

A 35:15, des chiffres sont séparés par des virgules : 1,2.

Cette notation se poursuit à partir de 35:45.

Comme ci-dessus, les chiffres représentent des durées métriques à partir de l'unité de base « 1 ». Les durées des hauteurs notées au-dessus, doivent vraisemblablement se succéder dans l'ordre indiqué.

Ex. à 35:45 : 1,2 = alterner les durées 1 (1x1) et 2 (2x1).

35:30 à 36:30 : cycle d'augmentation rythmique (**AUGM1**) : 1 à 7 / 1,2 / 1,2,5 / 1,2,5,6 / 1 à 7

De 36:45 à 46:00, les notes sont indiquées par les lettres (notation anglo-saxonne des hauteurs).

## « Complex », « simple »

The image shows handwritten musical notation for piano and voice. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The voice part is written on a single staff. The notation includes rhythmic patterns (circles above numbers) and pitch changes (letters above notes). The piano part is divided into two systems. The first system covers the time 35:30 to 37:00. The second system covers the time 37:15 to 38:30. The voice part is written below the piano part, with notes and lyrics. The notation is complex and includes many annotations.

De 36:45 à 38:15 : les mots « *complex* » et « *simple* » apparaissent, affectant d'abord la durée 3 : 36:45 : *complex* / 37' *simple*. Ces mots traduisent un agencement rythmique différent.

Vraisemblablement, *complex* signifie des décalages, donc plusieurs pulsations de 3 (1x3) **désynchronisées**.

Au contraire *simple* signifierait des pulsations de 3 (1x3) synchronisées.

À 37'15, il y a donc mélange de pulsations synchronisées (hauteur F) et désynchronisées (hauteur F#).

### **Multiplications**

À partir de 42:45, des durées sont notées entre parenthèses avec le signe « multiplié », comme en algèbre. Multiplications :

Ex. : (4.8) à 42:45

Handwritten musical notation on a staff. The top line shows notes F and E from 42:45 to 43:00, and notes F, E, and D from 43:00 to 43:15. The bottom line shows rhythmic patterns: (4.8), 1, 3, 5, 7, 9 for the first section, and 1, 3, 5, 7, 9, (4.8), (4.5) for the second section.

On peut considérer que cette parenthèse forme une unité de temps au cours de laquelle 8 (1x8) est multipliée par 4 (donc, jouée 4 fois= 4x8 (X1)).

### **Fractions**

À partir de 44:00, des durées sont notées comme des fractions, avec un numérateur (chiffre supérieur) et un dénominateur (chiffre inférieur). La barre de fraction signifie selon les conventions mathématiques, que l'on divise le numérateur par le dénominateur :

Ex à 44:00 :  $3/2 = 3$  divisé par 2

Handwritten musical notation on a staff with two systems. The first system starts at 44:00 and ends at 46:00. The second system starts at 45:30 and ends at 46:00. The notation includes notes (A, G, F#, E, E#, Bb, C) and rhythmic fractions (3/2, 3/4, 3/8, 3/16). Handwritten notes indicate 'Top = notes played' and 'Bottom = number of beats'.

Mais il ne faut probablement pas prendre au pied de la lettre cette convention mathématique, qui impliquerait ici de se livrer à une division de la durée rythmique :

$3/2 = 1,5$  soit une pulsation de noire pointée si 1 est considéré comme une noire.

Eastman, en outre, donne cette indication (à 44:00) pour compléter sa notation :

*Top = notes played*

*Bottom = number of beats*

[En haut : notes jouées

En bas : nombre de pulsations]

L'hypothèse vraisemblable est donc qu'il faut exprimer la signification de cette fraction : *3 sur 2*. Soit trois notes jouées sur (pendant) deux pulsations. Traduite en termes rythmiques, cette fraction peut alors signifier :

-soit une pulsation ternaire « monnayée » par une pulsation binaire, ce qui n'est réellement audible qu'en entendant simultanément les 2 pulsations (donc un « 3 pour 2 »).

-soit une figure de triolet (trois notes jouées sur deux pulsations).

En suivant le même principe, à 46:45 :

$3/4 = 3$  notes jouées sur 4 pulsations (3 pour 4)

$3/6$  : 3 notes jouées sur 6 pulsations (hémioles)

De 44:00 à 46:00, on note que les fractions sont toujours mélangées à des durées brèves, allant de 1 à 3.

## Accélération des rythmes métriques

De manière globale, on remarque qu'à partir de 42:45 l'écriture en multiplications et fractions correspond à une intense accélération rythmique. Dans des durées de quinze secondes, l'interprète doit ou bien jouer la totalité des durées indiquées, ce qui semble quasi impossible (voir à 43:30, 43:45), ou bien faire un choix parmi elles. Dans les deux cas, le resserrement des valeurs est évident, menant à la coda (46:00).

## Coda, de 46:00 à 53:50

A partir de 46:00, les hauteurs sont à nouveau écrites sur les portées, en clés de Fa et Sol. La lecture des durées répond aux mêmes principes que ceux exposés ci-dessus. Les unités de rythmes indiquées sont répétées pendant toute la durée de la coda.

Ex. : 46:00 à 47:30 : le Do# est joué  $4 \times 10 = 40$  pulsations en tout.



48:51 environ à 53:50 : superposition en carillon de dix-neuf hauteurs, chacune étant répétée suivant les indications de durées afférentes :

À 48:25 : « 6 and 5 » : jouer d'abord la valeur 6 (1x6), et 5 (1x5), reprises en boucle. Le « and » est ici l'équivalent du « + », voir à 47:57 : « 8 + 5 » et des virgules (à 48:48 : 2,2,3).

À 48:44, les indications : (3) 3+4 et (3) 9+4 sont plus ambiguës : pourquoi le (3) est-il ainsi noté ? Est-ce l'expression d'un choix à faire par l'interprète entre 3 et l'alternance 3+4 et 9+4 ? Ou une simple succession de 3, 3, 4 / 3, 9, 4 (mais alors pourquoi la noter ainsi ?)

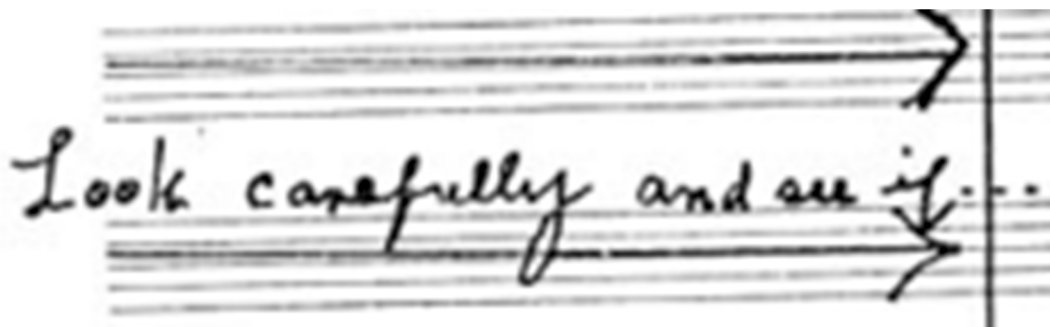
Cette ambiguïté ultime rappelle qu'il existe, malgré tous les efforts de rationalisation de la notation de ce passage, un certain écart persistant entre les signes notés et leurs possibles interprétations.

Les interprètes doivent bien sûr faire des choix cohérents, mais il est évident qu'un certain nombre de paramètres — à commencer par celui de la pulsation de base (1) dont l'unité ou tempo n'est point indiqué — relèvent d'une certaine liberté.

Le fait que cette notation semble encourager à certains moments une désynchronisation très complexe (voir à 36:45, et les séries de durées très difficiles à respecter à 43:30 et à 43:45 par exemple), indique la marge d'appréciation et de choix confiée à l'interprète de ces passages de *Crazy Nigger*.

### III-2. M. LE TRIPTYQUE, CONCLUSION

#### « *Look carefully and see if...* » Utopie et notation



Dans l'Introduction ci-dessus (p. 495-497), j'ai signalé que le nouage temps-notation-singularité sera développé plus particulièrement dans le chapitre suivant (Partie V – *Macle*). Pour conclure ces aperçus sur le Triptyque, je voudrais ouvrir deux brèches, qui correspondent à la tension utopique indiquée par Eastman dans les derniers instants de *Crazy Nigger*, lorsqu'il écrit (P1/ L9) : « *Look carefully and see if...* » (« Regardez attentivement et voyez si... »)

Puis, après la dernière barre de mesure et la durée 53:50, il écrit en grandes lettres élégamment stylisées : « *Let Sonorities Ring* » (« Laisser les Sonorités Résonner »).

Ces mentions symbolisent pour moi le *dehors* de la pièce : sa résonance, qui porte la musique par-delà sa fin, et une sentence énigmatique sur une vigilance ultime concerant, disons, « ce qui pourrait se passer ». Ces mentions surviennent après un carillon sur des harmoniques qu'une quinzaine de personnes du public viennent jouer auprès des pianistes (dans les interprétations pour piano). Ces minutes jouées collectivement sont toujours des plus étonnantes, elles tiennent d'un mystérieux rituel religieux (carillonnement, exécution d'un geste collectif formel dont le sens échappe), de la fête conviviale, d'une sorte de libération après plus de deux heures d'écoute, en somme, de la surprise la plus profonde.

Je retourne souvent en tous sens, sans arriver à une conclusion satisfaisante, les nombres des durées chronométriques : y a-t-il là aussi une ritualité ou un ésotérisme des proportions qui lieraient la temporalité de ces musiques au sacré, via une utilisation du Nombre d'or, du calcul des séries de proportions (suite de Fibonacci) ? Je ne le sais pas. Mais que ces musiques soient ouvertes, je crois que les études ci-dessus sur la notation le démontrent surabondamment. Et que cette ouverture ait aussi un sens poétique, éthique et politique, c'est ce que l'étude et l'interprétation des œuvres ne peuvent manquer d'étayer. Il y a donc un dehors appelé par cette notation— son utopie. Pour y rendre hommage, je conclurai ce chapitre par deux ouvertures, deux échappées plutôt. Elles s'appuient sur mon expérience de ces musiques et ont une prétention... anti-synthétique !

## L'engagement physique, la transformation des timbres

À elles seules, les figures de répétitions presque ininterrompues font naître un mode de jeu instrumental très particulier, quel que soit l'instrument d'ailleurs. Dans l'exemple du travail que je mène avec des pianistes, nous devons déterminer des doigtés qui permettent de répéter des séries de notes avec une grande endurance : une technique qui n'a rien à voir, ou peu, avec celle des notes répétées ponctuellement dans le contexte classique ou romantique. Plusieurs techniques doivent ici se combiner pour atteindre l'endurance requise et le type de sonorité recherchée, dans des nuances étagées qui peuvent culminer dans un *fortissimo* maximum.

Par exemple, l'alternance main droite-main gauche est privilégiée au début de *Crazy Nigger*. Elle est parfois relayée par des notes répétées sur doigts alternés. Au contraire, les répétitions sur doigts alternés sont privilégiées au début d'*Evil Nigger*. Les alternances main-droite-main gauche peuvent aussi être irrégulières, permettant des répartitions de registres rapides dans *Gay Guerrilla*. Les qualités digitales des répétitions sont donc extrêmement variées, et doivent s'adapter à divers caractères : du son martelé avec une grande force du début de *Crazy Nigger*, à la répétition volubile et fine du début d'*Evil Nigger*.

L'effet de ces techniques instrumentales n'est pas seulement de produire un son particulier. Il engage en réalité la nature des instruments dans une métamorphose sonore. Pour résumer, on peut dire que les pianos sont ici à proprement parler des instruments à percussion. Leur nature d'instruments à cordes frappées est ici *radicalisée* : elle exclut toute la subtile gamme sonore que la tradition pianistique déploie. L'horizon esthétique creusé par ce « pianisme » raréfié est plus étonnant qu'il n'y paraît. Peu spectaculaire a priori, il est gage cependant d'une virtuosité très réelle, fortement perçue par les auditeurs. Ce qui est vrai pour le piano le serait également pour cordes ou vents, et même pour des percussions : l'écriture provoque des métamorphoses des timbres à travers la transformation des modes de jeux.

Concernant les pianos, je peux témoigner du fait que ces techniques instrumentales alliées à la temporalité dont nous avons parlé ci-dessus — tant la musique d'Eastman cimente une cohérence entre ses diverses composantes —

fait naître des timbres d'autres instruments, et même de voix, de chœurs imaginaires ; comme une sorte de brouillage propice aux illusions, presque aux hallucinations auditives.

Le mode de jeu engage le corps de l'interprète dans un processus musical spécifique. Si on l'apparente à un genre de musique, à son *énergie*, on pense au rock et même à certaines musiques traditionnelles. On ne peut éviter la référence à la « musique africaine. »

### **Afrique-Amérique, et retour**

Encore faut-il pouvoir définir ce que l'on entend par « musique africaine ». Comme l'écrit justement l'ethnomusicologue Laurent Aubert : « Il faut tout d'abord relever que la « Musique africaine » dans son ensemble de présente pas plus de caractère unitaire que n'en comporte la « Musique européenne » ou la « Musique asiatique<sup>432</sup> ». Si l'on se concentre sur des paramètres évocateurs, dans le Triptyque, d'un rapport à l'Afrique, ce serait certainement une piste d'étude intéressante de la musique de Julius Eastman, qui rendrait justice, sur le plan purement musical, à sa définition comme musicien « *Africain-Américain* ».

Que serait en effet une musique qui arriverait à tenir ensemble — et selon quelle dialectique, quel équilibre, quel rapport conflictuel ou quelle rencontre ? — les deux pôles de cette expression, employée étourdiment à force d'être usuelle : « Africain-Américain » ? Peut-être, la musique d'Eastman. À condition de pouvoir consacrer à ce sujet une étude musicologique qui prenne en compte les divers aspects du problème : qu'étaient les références concrètes d'Eastman en termes de « musique africaine », à une époque où les musiciens noirs-américains avaient

---

<sup>432</sup>Laurent Aubert, « *L'Afrique saharienne et subsaharienne*, » (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2003, vol. 3, p. 41.

forcément une conscience parcellaire des musiques du continent africain<sup>433</sup> ?

Une époque, entre 1960 et 1985, où des références ethnomusicologiques commençaient seulement à gagner leurs lettres de noblesse dans les milieux d'avant-garde musicale, grâce notamment à Simha Arom, et à se diffuser via enregistrements, apprentissages et courants musicaux (voir le cas des influences « ghanéennes » reçues par Steve Reich) ? Comment faire la part du mythe et des idéologies d'un rapport à l'Afrique et à la tragédie de l'esclavage d'un côté, et des réalités historiques et biographiques de l'autre ?

Il me semble que l'on peut étayer ce rapport à l'Afrique sur plusieurs plans : la temporalité ; le rapport aux techniques instrumentales ; le travail sur les timbres ; la signification politico-culturelle des pièces d'Eastman au sein des avant-gardes dont il a fait partie, et au-delà : la signification que son œuvre revêt aujourd'hui. Il faut cependant se prémunir des clichés culturels contre lesquels les ethnomusicologues africanistes nous préviennent. Tel Gerhard Kubik, qui note à propos du jazz — mais ses propos peuvent s'appliquer à toute recherche musicale qui se donne pour thème le lien entre musiques d'Afrique et musiques d'Amérique et d'Europe : « (...) l'un des stéréotypes les plus tenaces concernant le jazz, est la formulation fourre-tout selon laquelle l'harmonie dans le jazz et les autres musiques afro-américaines a une origine européenne, tandis que le rythme est africain (...) Le rythme représente la fonction la plus physique de ce qui appartient au corps, tandis que l'harmonie et la mélodie représentent des fonctions plus élevées de l'art et de l'esprit <sup>434</sup>. »

---

<sup>433</sup> Sur la complexité des contacts musicaux entre musiciens noirs-américains et des musiciens africains, Emmanuel Parent décrit de manière saisissante le voyage de « retour aux sources » qu'entreprit Lester Bowie, de l'Art Ensemble of Chicago, au Nigeria, et sa rencontre avec Fela Kuti. Voir Emmanuel Parent, « « *Great Black Music* » : noire et universelle », (in) Emmanuel Parent (dir.), *Great Black Music* (Catalogue de l'exposition *Great Black Music*, Paris, Musée de la Musique, 11 mars-24 août 2014), Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2014, p. 19-30. On peut aussi évoquer le fameux concert de Louis Armstrong au Ghana, pays nouvellement indépendant en 1956, un concert où Armstrong et les musiciens de *Highlife* ghanéens ne pouvaient guère dialoguer musicalement. Je renvoie aussi à un texte d'Eastman, un conte où il fantasme un voyage musical auprès d'un peuple d'Afrique, p. 953. Il y joue le rôle d'une sorte d'ethnomusicologue d'« Occident ». Ce conte a été joint au programme de son œuvre *Comp 1* (créée en octobre 1972, enregistrement existant à University at Buffalo, partition perdue).

<sup>434</sup> Gerhard Kubik, *Présence de la musique africaine dans le jazz (Chapitre 5 : Modèles tonaux et harmoniques)*, (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2003, vol.1, p. 1221.

Un peu plus haut<sup>435</sup>, Kubik nous prévient aussi que « (...) les chercheurs qui travaillent sur le jazz se trouvent dans l'incapacité d'établir une généalogie stylistique qui relie les antécédents du jazz du 19<sup>ème</sup> au 18<sup>ème</sup> siècle et, éventuellement, aux cultures régionales africaines qui ont fourni concepts, techniques et comportements à l'univers du style musical afro-américain naissant (...) c'est là un défi pour le chercheur africaniste qui tente de reconstituer les chaînons manquants reliant une rive de l'Afrique à l'autre. » Kubik souligne aussi l'immense pluralité des cultures africaines, complexifiées encore par d'autres cultures aux Caraïbes et au Brésil : « Nous partons de la notion de cultures africaines plurielles » (*op. cit.*, p. 1205<sup>436</sup>).

Je souscris bien sûr à cet avertissement. Le premier écueil à éviter est celui des dichotomies binaires : rythme=corps=danse=musique africaine, populaire, orale, etc. / harmonie=esprit=musique européenne, savante, écrite, etc.

Je terminerai par une simple mention : en travaillant sur ces musiques, l'idée qu'elles avaient un rapport au *dehors*, à une forme d'altérité, allait jusqu'à instaurer une rêverie sur d'autres rapports aux instruments, à la durée et aux corps jouant la musique, que ceux auxquels je suis accoutumé. Ce déplacement est ressenti par tous les musiciens avec qui nous traversons ces expériences. L'heure est peut-être révolue où le poète guyanais Léon-Gontran Damas, un des plus grands poètes de la « négritude », pouvait revendiquer avec simplicité une Afrique telle qu'énoncée dans ses *Poèmes Nègres sur des Airs Africains*, un recueil de textes oraux réécrits et traduits dédié à Léopold Sédar Senghor<sup>437</sup>. Demeurent par contre les poèmes de Damas, que j'entends, depuis mon propre contexte historique et sociologique en France, comme dessinant un pendant utopique aux paroles, utopiques elles aussi, de « *Rock N Roll Nigger* » de Patti Smith.

« (...) »

Le Blanc à l'École du Nègre

tout à la fois

---

<sup>435</sup> Gerhard Kubik, *op. cit.*, p. 1203.

<sup>436</sup> Gerhard Kubik, *op. cit.*, p. 1203.

<sup>437</sup> Léon-Gontran Damas, dans *Black-Label et autres poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2011, pages 117-140.

gentil

docile

soumis et singe

Jamais le Blanc ne sera nègre

car la beauté est nègre

et nègre la sagesse

car l'endurance est nègre

et nègre le courage

(...)

car l'art est nègre

et nègre le mouvement

(...)<sup>438</sup> »

***Rock N Roll Nigger, Patti Smith, de l'album « Easter » (1978)***

*(1<sup>er</sup> Couplet)*

Baby était un mouton noir Baby était une putain

Baby est devenu grand et Baby est devenu encore plus grand

Baby a obtenu quelque chose Baby a obtenu encore plus

Baby, baby, baby était un *Rock N Roll Nigger*

Oh regarde autour de toi, tout autour de toi,

voyageant sur une vague de cuivre

Est-ce que tu aimes le monde autour de toi ?

Est-ce que tu es prêt à agir ?

*(Refrain)*

Hors de la société, c'est là-bas qu'ils m'attendent,

---

<sup>438</sup> Ibid., op. cit., *Black-Label II*, p. 51.

Hors de la société, c'est là-bas que je veux être.

*(2<sup>ème</sup> Couplet)*

Baby était un mouton noir Baby était une putain

Tu sais elle est devenue grande, elle est devenue encore plus grande

Baby a eu une main, a eu un doigt sur la gâchette

Baby, baby, baby était une *Rock N Roll Nigger*

*(Refrain)*

Hors de la société, c'est là-bas que je veux être

Hors de la société, là-bas ils m'attendent.

*(Couplet central)*

(Ceux qui ont souffert comprennent la souffrance,

étendent leurs mains,

et la tempête qui apporte le mal

rend aussi fertile,

bénie est l'herbe

et la végétation et la vraie épine et la lumière.)

J'étais perdu dans une vallée de plaisir,

J'étais perdu dans la mer infinie,

J'étais perdu et mesure pour mesure,

L'amour a dégueulé de mon cœur.

J'étais perdu et le coût à payer,

Le coût n'avait pas d'importance pour moi

J'étais perdu, et le coût,

C'était d'être

hors de la société.

Jimi Hendrix était un *nigger*.

Jésus Christ et Grandma, aussi.



Jackson Pollock était un *nigger*.

*Nigger, nigger, nigger, nigger,*  
*nigger, nigger, nigger !*

*(Refrain final)*

Hors de la société, ils m'attendent là-bas,

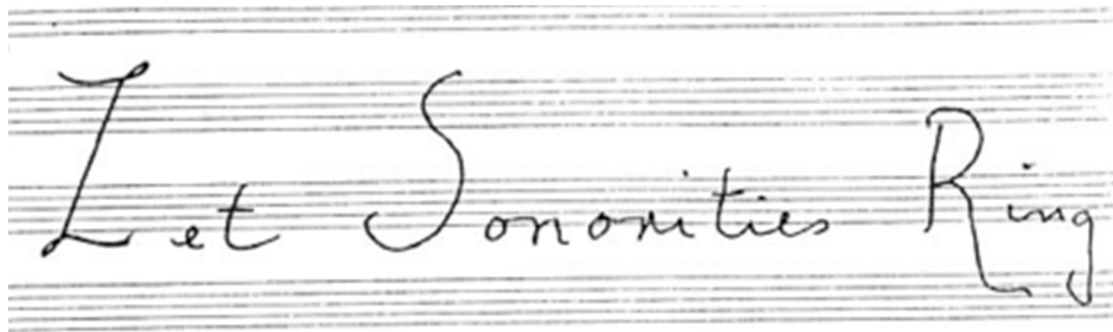
Hors de la société, c'est là-bas que je veux être.

Hors de la société, si tu me cherches

C'est là-bas que tu me trouveras.

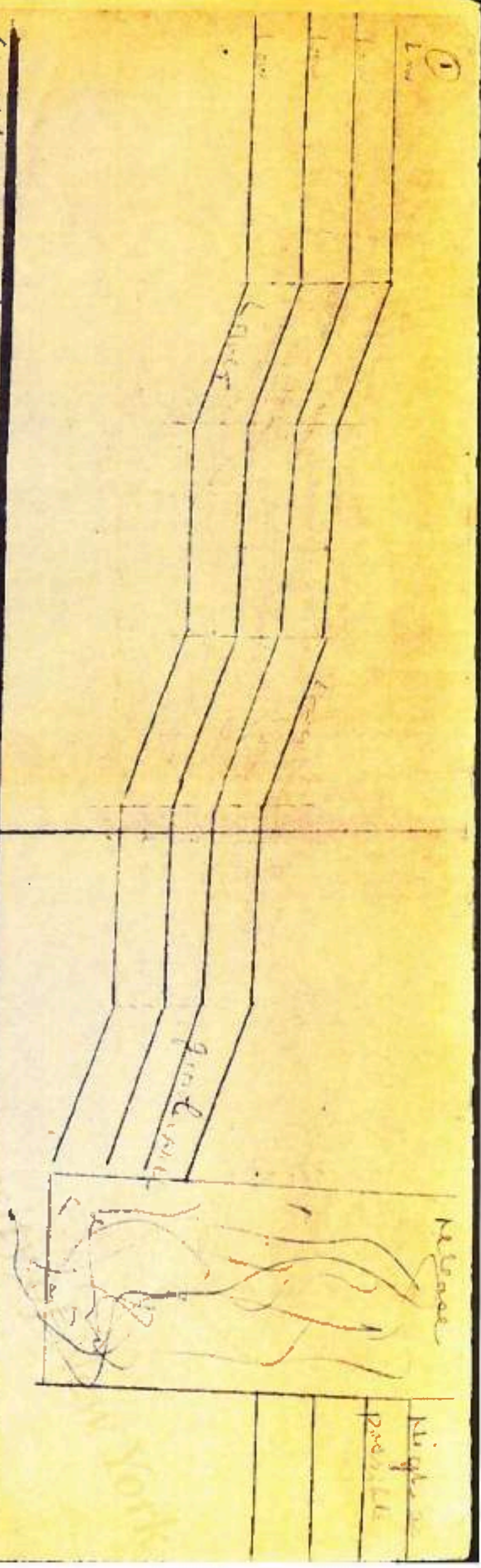
Hors de la société, ils m'attendent,

Hors de la société.

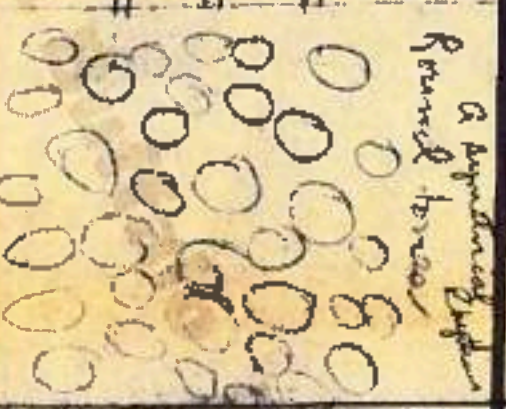
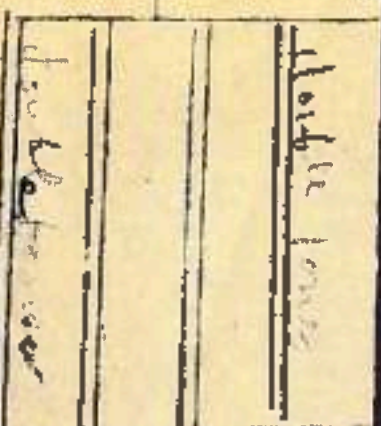
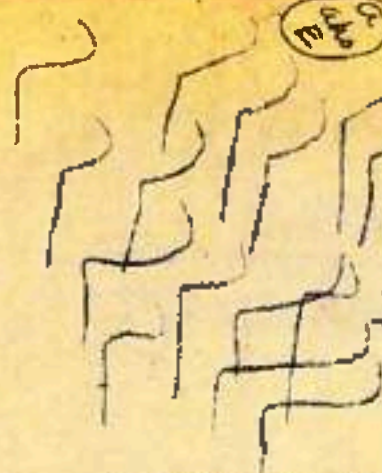


Let Sonorities Ring

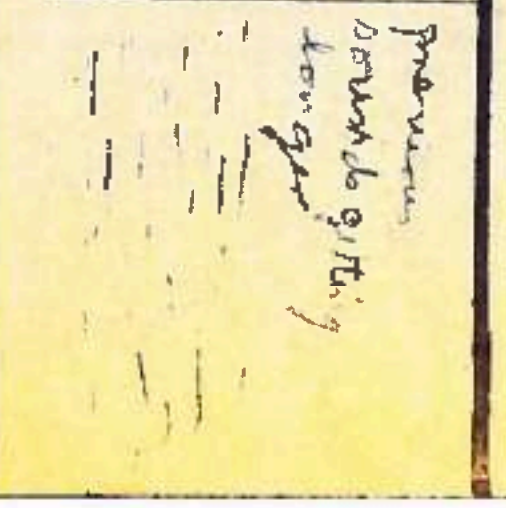
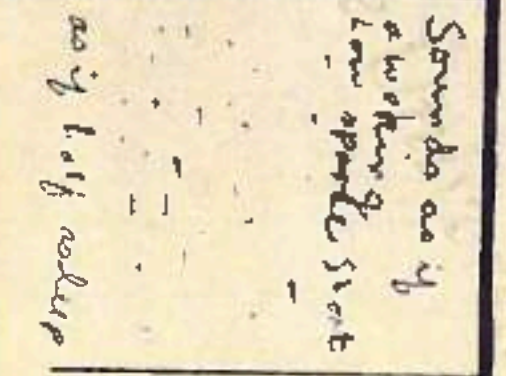
**MACLE**



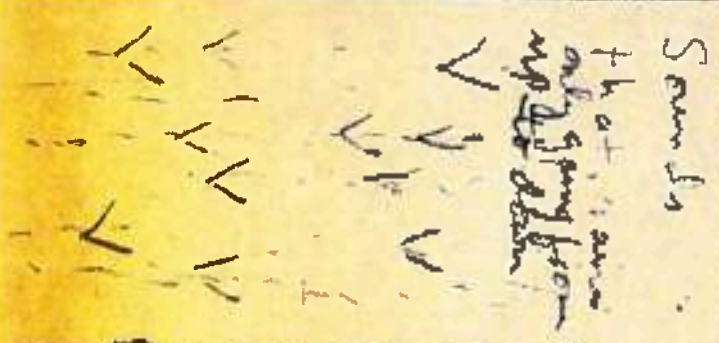
Swamp Apes and 1st of  
 day 1 on swamp  
 day 2 on swamp



Sound as if  
 a worker  
 low speed seat



ftti  
 on some team  
 like crying  
 - low ping  
 the study states  
 least eleven the  
 dimensions







Julius

arrived ...  
arrived ...  
arrived ...

take up + take heart  
take up + take heart  
take up + take heart  
take up + take heart  
take up + take heart  
take up + take heart  
take up + take heart  
take up + take heart

the heart is ...  
the heart is ...  
the heart is ...

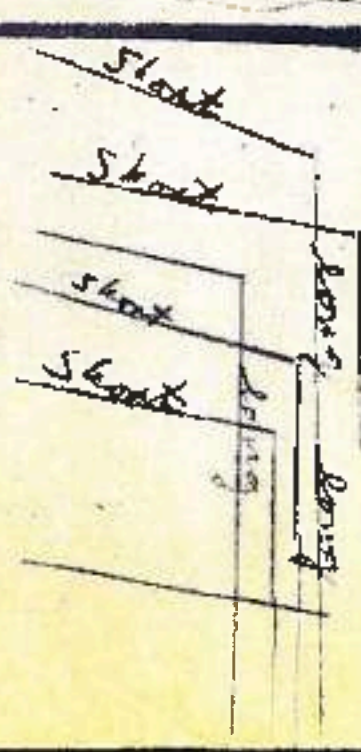
Why the heart ...?  
the heart is the ...  
the heart is the ...

Why not ...  
Why not ...  
Why not ...

take heart

improve the heart

Marking  
the heart is the ...

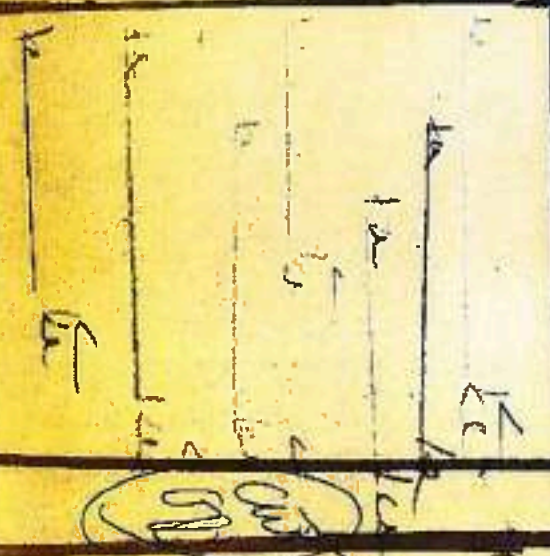


break the ...  
break the ...

heart  
heart  
heart

longer  
longer  
longer  
longer

take heart  
take heart  
take heart



Start in the  
first book  
the least  
matter, without making  
the least of the better

One man tells a story

copying copying  
copying copying  
copying copying

get from it! (one who is  
found what? (the  
the first heart?  
sell you found some  
how like a man is pure hearts

copying  
copying

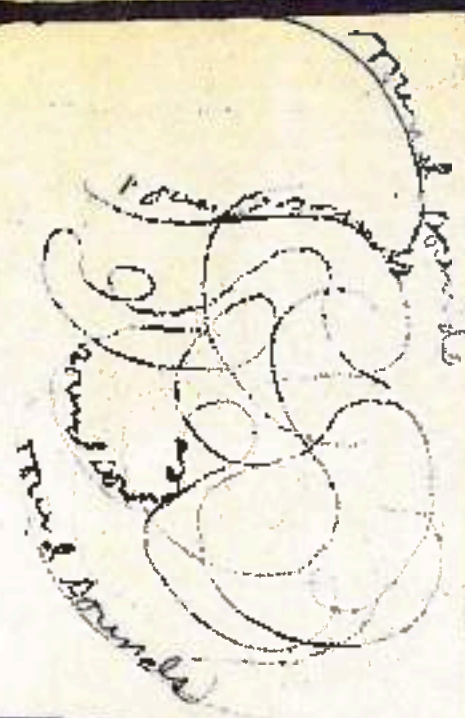
another story

another story

another story

Everyone tell the  
same story.

copying  
copying



Take

copying

copying







Get into and from runway

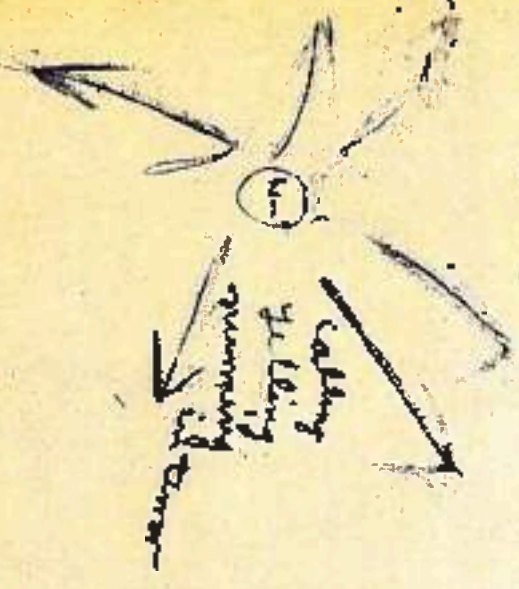
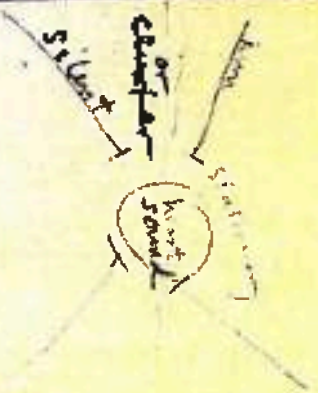
take heart  
take heart  
take heart  
take heart

outside and between  
runway in runway  
runway

opening and closing  
doors making from door  
to left side

take take take  
take take

take take take



relate a way  
discussion of story  
acting out

take heart

take heart

take heart

take heart

take heart  
ppp

## PARTIE IV

### MACLE : LE NOUAGE ENTRE NOTATION, TEMPS ET SINGULARITÉ

#### Épigraphes

« vox... absona atque absurda »

Cicéron, *De Oratore*, 3, 41

*Au cœur du cœur*

Au cœur de l'espace

Le Chant

Au cœur du chant

Le Souffle

Au cœur du souffle

Le Silence

Au cœur du silence

L'Espoir

Au cœur de l'espoir

L'Autre

Au cœur de l'autre

L'Amour

Au cœur du cœur

Le Cœur.

Andrée Chédid, *Ce corps* (in) *Rythmes*, Paris, Gallimard, 2003 (réédition coll. Poésie / Gallimard, 2018)

Je ne peux justifier ces épigraphes anachroniques qu'à travers les échos qui me sont apparus de ces mots à *Macle*. J'espère qu'ils prendront vie également à la lecture de ce chapitre.

« Fill thyself up with hearts  
empty thyself without any hearts at all  
Consider the heart of hearts »

(« Remplis-toi de cœurs  
vide-toi sans cœur aucun absolument  
Pense au cœur des cœurs »)

Julius Eastman, *Macle* (Cases 68-70)

## **MACLE**

Dénomination du dossier du manuscrit à University at Buffalo :

Julius Eastman : Macle

7 leaves

Source : UB Music Library

Tr Rm M02 Ea78m

Dossier communiqué par John Bewley, Music Library d'University at Buffalo, en septembre 2018.

### **INTRODUCTION**

Cette étude du manuscrit de *Macle* est un moment de synthèse et de formulations que je ressens comme étant un aboutissement de ma thèse. C'est pourquoi je la considère à elle seule comme une partie, non un chapitre. Je renvoie à la Conclusion générale (p. 723) pour un examen critique et une reprise de ses principales propositions théoriques.

Il s'agit certes d'étudier très en détail ce manuscrit, mais aussi d'en comprendre les logiques structurantes, qui mènent à une réflexion sur le nouage entre notation, temps et singularité — intitulé du présent travail. Non que *Macle* illustre cet intitulé. C'est l'inverse : sans l'étude de *Macle*, où les problématiques élaborées devant les manuscrits précédents sont reprises dans un ordre et une synthèse renouvelés, l'intitulé de cette thèse n'aurait pas émergé avec cette évidence. *Macle* m'a mieux fait comprendre l'objet de ma recherche et m'a permis de le formuler sous des éclairages nouveaux. L'enjeu touche au sujet<sup>439</sup> qui, par et avec la *notation musicale de la voix* et dans le rapport instauré avec une temporalité spécifique, se construit, de manière radicalement singulière. La comparaison de *Macle* avec d'autres œuvres vocales dites d'avant-garde (de Kurt Schwitters, Luciano Berio, Cathy Berberian et György Ligeti notamment) et avec leur notation (du dispositif général à la micro-notation : travail de Jan

---

<sup>439</sup> « Sujet », « singularité » comme dans l'intitulé de ma thèse — ou « subjectivité » comme modalité du « sujet » ? Pour les distinctions conceptuelles plus précises et mes choix dans ce domaine, voir la Conclusion générale, p. 744.

Tschischold avec Kurt Schwitters, consignes de Luciano Berio et György Ligeti, collaboration de Cathy Berberian avec Roberto Zamarin...) mais aussi leur rapport à des formes de littérature, de théâtre et d'image animée (*nonsense*, clown, bande dessinée, toon) permettent de travailler avec rigueur je crois, malgré l'apparence digressive et éclectique de certains passages, ce rapport notation-temps-sujet.

Cette partie comportera une étude très détaillée des graphies de *Macle*, en commençant par le mode d'organisation et de tracé des cases (IVA. et IVB.), puis avec une définition du cadre de figuration des événements musicaux et sonores, cadre que j'appelle « graphisme-système » (IV.B.b.) Viendra ensuite un relevé exhaustif et analytique des éléments graphiques, à partir d'un modèle et de ses variantes (IVC.), puis des variations plus éloignées du modèle (IVD.) Je proposerai une synthèse des principes de la notation musicale et de la figuration des voix dans *Macle* (IV.D.b.) L'étude des « dessins » et le relevé des mentions verbales suivra (IVE. A IVH). L'introduction de la notion de *nonsense* (IV.I) débouche sur l'étude comparative de *Macle* avec plusieurs œuvres vocales d'avant-garde et leurs notations (IVJ.) En conclusion, une réflexion s'ouvrira (IVK.) sur la construction, dans ces musiques, d'un « sujet » vocal advenant dans une temporalité spécifique, qui s'élabore par les recherches inventives des notations étudiées, dans lesquelles *Macle* prend une place originale.

#### **IVA. CONTEXTE VOCAL ET TITRE**

*Macle* pour quatre voix et bande est créé à Buffalo le 13 février 1972<sup>440</sup>. Les quatre interprètes vocaux sont Eastman lui-même et les trois autres membres-fondateurs du S.E.M. Ensemble : le flûtiste Petr Kotik, le percussionniste Jan Williams et le clarinettiste Roberto Laneri. Le S.E.M. Ensemble n'a alors que deux ans. Eastman y est interprète. *Macle* est à ma connaissance la première œuvre qu'il compose pour l'ensemble.

---

<sup>440</sup> Pour plus de détails sur le contexte biographique, voir ci-dessus : Partie I, Chapitre 1 (abréviation dans la suite : I-1), Saison 1971-1972, p. 134.

## Quelles voix ?

Lors de cette création, Eastman est le seul chanteur professionnel. Les trois autres interprètes sont ses collègues instrumentistes, employés à côté de leur compétence principale. Ce parti-pris résonne avec le choix d'Eastman neuf ans plus tôt, lors de son concert diplômant de fin d'études (*Graduation Recital*) au Curtis Institute de Philadelphie. En effet, le 23 février 1963, pour créer sa cantate *The Blood* pour chœur mixte à neuf voix, Eastman faisait appel à des condisciples non-chanteurs plutôt qu'aux étudiants en chant du Curtis<sup>441</sup>. Ces choix, comparables pour *The Blood* et *Macle*, expriment selon moi le ferme refus de l'expression et de la technique vocale opératiques, qui consistent schématiquement en une recherche de projection et de puissance sonores, un vibrato maîtrisé et une certaine intensité dramatique. Eastman, pour chanter sa musique, rejette cette esthétique codifiée. Si on peut le comprendre dans un contexte scolaire où de jeunes voix pouvaient être pétries d'académisme maladroit, il est frappant qu'un compositeur confirmé confie une œuvre à des voix « naturelles » non travaillées — hormis la sienne. Qu'en est-il d'Eastman chanteur à l'époque où il crée *Macle* ?

## La voix d'Eastman en 1972

Comme je l'écrivais dans I-1, chapitre auquel je renvoie concernant l'évolution vocale d'Eastman depuis l'enfance, 1970-71, la saison précédant *Macle*, voit son triomphe dans *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies<sup>442</sup>. Une carrière de chanteur soliste de musique contemporaine s'ouvre dès lors à lui, où ses capacités d'acteur et de chanteur s'allient dans le répertoire contemporain du monodrame, opéra de chambre pour un seul personnage.

---

<sup>441</sup> Voir ci-dessus I-1 p. 77, Année universitaire 1962-1963, année du *Graduation Recital* au Curtis Institute. Ce choix suscite ce commentaire de Beatriz Lima, une des participantes à la création de *The Blood* : « Alors que Julius aurait pu inviter n'importe lequel des magnifiques étudiants chanteurs du Curtis pour chanter sa composition, il choisit de solliciter plusieurs de ses amis qui n'étaient pas chanteurs. C'est ainsi que moi qui ne sais vraiment pas chanter du tout (bien que Julius ait eu l'étrange idée que ma voix sonnât comme celle d'un petit garçon soprano (« *boy soprano* »)), je me suis retrouvée à chanter à côté de la pianiste Marta Garcia Renart et, si je me souviens bien, du pianiste Richard Goode et du clarinetriste Frank Ell » (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015. Dans la suite de mon texte, je simplifie l'appellation de cet ouvrage en : Packer-Leach (dir.), *op. cit.* Les citations de ce livre en français sont traduites par moi.

<sup>442</sup> Voir ci-dessus p. 120, I-1, Saison 1969-1970 (1970/A) et p. 125 et suivantes, Saison 1970-1971.

Je reviendrai ci-dessous, dans l'Appendice (p. 897) sur l'esthétique vocale de l'œuvre de Davies. Elle découle d'une filiation précise dans le chant contemporain, trace dans laquelle Eastman s'inscrit. Je rappelle que la virtuosité de cette œuvre exige la maîtrise d'une étendue de cinq octaves, depuis la tessiture de basse jusqu'à une voix de *falsetto* aux suraigus aisés, une immense variété de modes d'émissions sonores, enfin, un dramatisme « expressionniste » traduisant des états psychologiques extrêmes, violemment contrastés. On se souvient que la voix est le don musical premier d'Eastman, qui lui octroie dès son enfance une reconnaissance sociale. Par ailleurs, malgré quelques ambiguïtés biographiques à ce sujet, il semble qu'il n'ait jamais eu de professeur de chant. Ce que dit de lui sa mère à propos du piano s'applique mieux encore au chant : « *he was a natural* » (« il était un musicien-né »). Julius a donc développé ses dons innés en autodidacte. Entre 1970 et 1975, c'est sa plasticité vocale et sa présence scénique imparable qui font de lui une célébrité dans la musique contemporaine. Ce succès n'est pas sans susciter des contreparties difficiles pour lui. J'ai souligné dans I-1 (p. 125) l'antagonisme entre Eastman chanteur, célébré, et Eastman compositeur, qui intéresse mais ne rencontre pas un succès comparable.

*Macle* se situe à cette croisée des chemins. C'est l'œuvre vocale d'un chanteur-compositeur d'avant-garde, traduisant sa propre conception de la voix au moment de son plus grand succès comme interprète. En anticipant sur l'analyse, je remarque qu'Eastman ne s'y attribue pas un rôle de soliste dont trois autres voix seraient les faire-valoir. Au contraire, la conception de la pièce semble vouloir démontrer entre autres que les capacités eastmaniennes peuvent inspirer et « contaminer » d'autres voix, se démultiplier. *Macle* n'est certes pas d'une virtuosité comparable à celle des *Eight Songs* de Davies. Mais la pièce a pour principe l'expansion tous azimuts d'une vocalité débridée dont « toutes » les voix semblent pouvoir s'emparer. Ce parti-pris esthétique pour « toutes les voix » est l'arrière-plan de ce chapitre.

## **Que signifie « Macle » ? Première hypothèse : un terme de cristallographie**

Le titre laisse perplexe. En français, le substantif féminin « macle » est usité dans le domaine de la cristallographie. Une macle (l'étymologie latine *macula* signifie « maille ») est une association de plusieurs cristaux du même minéral, dont la structure est remarquable par ses effets de dédoublements, de répétitions et de symétries. Voici deux définitions de « macle » :

-« (*Minéralogie*) Une macle est une association orientée de plusieurs cristaux identiques, dits individus, reliés par une opération de groupe de symétrie<sup>443</sup>. »

-« Croissance simultanée de deux ou plusieurs cristaux suivant des relations définies entre les structures cristallines, de telle sorte que l'une ou plusieurs faces de l'un des individus sont parallèles à des faces non identiques de l'autre (d'apr. Pough. 1969). Ex. : « *Édifices cristallins complexes, (...) macles ou accolements d'espèces différentes.* » (Friedel, *Cristallogr.*, 1926, p. 548<sup>444</sup>). »

Mais « macle » semble ne pas exister en anglais, qui a « *twin, crystal twin* » ou « *twinning* », des mots génériques renvoyant à « jumeau, dédoublement à l'identique ».

## **Seconde hypothèse : un terme de typographie et de façonnage**

Le mot français « macule », dérivant lui aussi du latin « *macula* », est employé, mais rare, dans le domaine du façonnage et de la typographie. Sa définition en fait le synonyme de « gâche » : « Quantité de papier nécessaire à la mise au point d'une opération de transformation, non utilisable pour les exemplaires définitifs<sup>445</sup>. » Le papier « gâché » n'est pas destiné à la réalisation finale. C'est une sorte de chute, de brouillon, témoin d'un état préparatoire. Il faut remarquer qu'en français, cet usage est très technique<sup>446</sup>. Sa traduction anglaise, d'emploi

---

<sup>443</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Macle\\_\(cristallographie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Macle_(cristallographie)). Je remercie Alain Ribolla, qui m'a orienté vers ces définitions. Voir aussi, avec plusieurs exemples visuels de macles : [https://www.geowiki.fr/index.php?title=Les\\_macles](https://www.geowiki.fr/index.php?title=Les_macles). Consulté en août 2020.

<sup>444</sup> Source : <https://www.cnrtl.fr/definition/macle> Consulté en août 2020.

<sup>445</sup> Glossaire d'imprimerie. Source : <https://pulsioprint.com/commande/glossaire-imprimerie/> Consulté en août 2020.

<sup>446</sup> L'usage dominant de « macule » est médical, désignant divers types de taches cutanées.



très rare également, donne « *mackle*<sup>447</sup> ». Qui peut aussi être un verbe : « *to mackle* », maculer.

### **Sens ou nonsense ?**

À partir de ces données, l'interprétation du titre ne peut qu'être hasardeuse. Eastman a-t-il choisi en connaissance de cause le mot français « macle » ? A-t-il des connaissances en minéralogie, qui cadreraient avec son goût pour les structures abstraites, les calculs<sup>448</sup> ? Il est alors tentant de filer la métaphore suggérée par « macle », cette structure paradoxale à la fois unitaire et plurielle. L'« association orientée » de « cristaux identiques, dits individus » reliés par des opérations de groupe ou de symétrie en miroir, des « relations définies » de différences et de similitudes... tout cela évoquerait l'appariement des voix de *Macle*. À partir de « *mackle* », la métaphore est tentante aussi : Eastman aurait choisi un mot de façonnage et de typographie en référence à l'étrange disposition de son manuscrit, « chute » devenue œuvre. À moins que le mot ne renvoie aux « taches » comme étant une figure-type de ce manuscrit. Cependant l'orthographe de « *mackle* » serait déformée en « *macle* » — par erreur ou volonté ?

On ne peut pas aller plus loin pour forcer l'énigme. Plus précisément : dans la mesure où cette œuvre, on le verra, se rattache au domaine du *nonsense*, il faut peut-être renoncer à gloser la signification de son titre. Il existe en définitive quatre possibilités : Eastman se réfère à « une macle », donc à une métaphore cristallographique de la structure et des relations entre les éléments de l'œuvre ; ou il pense à « *mackle* » et métaphorise la partition en tant que « brouillon » ou « taches » ; ou encore, c'est un néologisme forgé pour son absence de signification (*nonsense*) ; enfin une *private joke*, une allusion dont nous ignorons la signification.

---

<sup>447</sup> Source : Collins, <https://dictionnaire.reverso.net/anglais-francais/to+mackle>. Consulté en août 2020.

<sup>448</sup> Des indices de ces préoccupations existent, je l'ai souligné à propos de ses calculs chiffrés de proportions d'œuvres, renvoyant hypothétiquement à des structures comme le Nombre d'Or (que je ne peux ni documenter très avant ni prouver). Voir ci-dessus, par exemple III-2.M p. 576 , Conclusion sur le Triptyque, ou II-1.C p. 262 , à propos de *Pieces for violin and piano*. Autre rapport à la réflexion abstraite, Eastman adolescent est un joueur d'échecs assidu et l'est resté sa vie durant. Voir ci-dessus I-1, p. 58 et note 188 p. 186.

## **IV-B. LES PROBLÉMATIQUES D'UN MANUSCRIT**

### **IV-B.a. Aperçu général du manuscrit**

Il s'agit de sept pages photocopées en couleur. Le manuscrit est écrit sur sept feuilles ordinaires (et non sur du papier à musique) disposées en format à l'italienne<sup>449</sup>.

Ces feuilles sont peut-être reliées ou collées dans un cahier à dessin de feuilles blanches ou jaunes. En ce cas, chacune des pages 1 à 7 serait un format ouvert<sup>450</sup>.

Les deux indices accreditant cette hypothèse sont :

- La séparation centrale verticale visible sur chaque page, qui serait le pliage central du cahier que le scripteur a repassé au crayon, très lisiblement (pages 1 à 3), ou de manière contrastée (pages 4 à 6), soit à peine ou pas du tout (page 7, en ce dernier cas le pliage non repassé serait tout de même visible).
- Les bordures des feuilles, qui semblent laisser deviner l'épaisseur d'une chasse<sup>451</sup> ou d'une couverture cartonnée comme support des feuilles : voir page 1 bordure gauche, ou bordures de la page 7.

Il pourrait cependant s'agir de feuilles séparées, collées ou apposées sur un fond cartonné plus épais. Il n'y a pas de couverture ni de page de garde. Le titre n'est pas écrit en tête du manuscrit. En bas à droite figure le nom « Julius Eastman ». Les pages sont toutes numérotées de 1 à 7 en haut à gauche, avec des chiffres cerclés.

---

<sup>449</sup> Format à l'italienne ou « format paysage », caractérisé par une largeur du support plus longue que sa hauteur.

<sup>450</sup> Format ouvert, soit deux pages du cahier ouvert.

<sup>451</sup> Chasse : légères différences de formats dues à l'épaisseur de toutes les pages superposées d'un cahier.

### **Code et Abréviations des relevés sur le manuscrit :**

**Numérotation des cases :** Les cases sont numérotées du début à la fin du morceau entier, comme s'il s'agissait de mesures dans un morceau. Abréviations de Case = C

p. = page, pages

Exemple : p. 2 / C21 = page 2, case n°21

Dans chaque case, les lignes tracées ou les voix correspondantes sont numérotées de haut en bas. Ex. : C3, ligne 2 / C3, voix 2 : Case n°3, deuxième ligne ou deuxième voix en partant du haut.

### **Les outils d'écriture**

Il est difficile de déterminer le nombre exact d'outils d'écriture qui agissent dans le manuscrit — deux, trois ou plus ? — du fait d'un certain nombre de variations marquées dans l'épaisseur et la noirceur des traits. Ces variations peuvent aussi signifier des moments différents d'écritures, des repassages de traits ou de lettres, etc.

### **Tracés des délimitations des cases**

Ces tracés sont de deux sortes :

-p. 1 C1 à p. 2 C21, les délimitations sont réalisées avec le même outil que le contenu de certaines cases, exceptés les deux traits horizontaux p. 1.

NB : les traits verticaux des cases dépassent souvent la limite des traits horizontaux (C8), ou au contraire ne sont pas tirés jusqu'au bout (C2, C9).

-À partir de la C22, le même outil beaucoup plus épais sert au tracé des délimitations des cases, horizontales comme verticales. Ces tracés à la règle semblent réalisés par un feutre noir épais. Ce même feutre a peut-être servi à tracer des éléments très épais dans certaines cases : C15, C48, C62. Dans C62 — un grand rond noir, plein — on devine dans la texture du dépôt la touche de l'outil et son mouvement circulaire ; un feutre est l'outil le plus probable<sup>452</sup>.

---

<sup>452</sup> Sur l'usage du feutre par Eastman, avec un aperçu historique de cet outil d'écriture et de la marque éventuelle utilisée par Eastman sur une photo, voir ci-dessus p. 3, Avant-Propos, note 1. Eastman scripteur a pu être fidèle à cet outil, ou à des feutres de la même famille, de manuscrit en manuscrit.

### **Tracés du « milieu » des pages**

La séparation centrale verticale visible sur chaque page, est plus mince que les tracés horizontaux. Elle est discontinue p. 6.

### **Tracés intérieurs aux cases**

Les tracés à la règle sont plus épais et noirs que les tracés sans règle. Dans ces derniers, il existe de forts contrastes d'une case à l'autre. Par exemple : C11, un « dessin » au trait assez marqué, épais / C12 (trait ondulé), très pâle, notamment vers le centre.

Les indications écrites sont parfois d'une densité assez homogène (ex. C6-C9, C26-C30), ou au contraire très contrastée (ex. : C18 comparée à C24, ou la série C50-C53. Dans C50 et C52, des lettres sont repassées.) Voir également p. 7, avec des mots repassés (après une première photocopie trop pâle, comme semble l'indiquer le « *Breathy* » de C16 ?) et un net contraste entre les mots dits par les chanteurs : « *Take Heart* », et les indications données aux interprètes. Cette différence de statut des mots écrits se reflète assez souvent dans les variations d'épaisseur des traits (voir par ex. C75, C77).

La page 6, plus homogène, semble avoir été tracée par un même outil et dans un même moment. Remarquer la finesse soudaine de certains contenus, par ex. C58, et les « notes » en groupes de deux « croches » de C59.

### **Outil postérieur à l'écriture du manuscrit**

Cet outil postérieur à l'écriture musicale proprement dite est très visible. C'est un stylo ou un crayon de répétition : voir C36 (« *Silence* ») et C37, C38 (« *Julius cues* ») C47-48, C57 (« *cue !* »), C59 dans un rond en haut à droite de la case, C74... Cette strate d'écriture est intéressante, car elle livre un aperçu sur certaines étapes de travail et les solutions trouvées par les interprètes au moment même des répétitions.

## IV.B.b. Organisation et lecture des pages

### Une bande dessinée musicale ?

Dès le premier regard, le rapprochement de ce manuscrit avec une bande dessinée s'impose. Le lien avec la BD concerne à la fois la nature de certains éléments graphiques proches du dessin, et la disposition des pages, qui induit un sens et un ordre de lecture. Les pages sont compartimentées en trois bandes horizontales, elles-mêmes divisées en un certain nombre de cases. Le code spatial de la bande dessinée (*comic strip*) est si évident qu'on ne se pose pas la question de savoir dans quel ordre se déroule la lecture ; seul un lecteur ignorant tout de la BD s'interrogerait. On « sait » donc : que la lecture part de la première case en haut à gauche et se termine dans la dernière case en bas à droite ; que les trois bandes sont superposées de haut en bas et étanches les unes par rapport aux autres ; que la lecture repart de gauche à droite sur chaque bande horizontale, comme on passe d'une ligne à la suivante dans un livre ordinaire. Cette organisation repose sur la pratique commune de la lecture de bandes dessinées, censément intégrée par tout un chacun. Mais il va de soi que cette pratique de lecture relativement récente possède son contexte et ses délimitations culturelles<sup>453</sup>. Pour quelqu'un né en 1940 comme Eastman, ce code de lecture est si banal que tout mode d'emploi est superflu.

Cependant ce mode d'organisation diffère profondément de celui d'une partition conventionnelle. Plus encore, il abolit pleinement le cadre, le contexte de référence et les codes d'écriture de la musique. On comprend donc d'emblée que les signes, s'ils renvoient possiblement à des sons, ne sont en aucun cas des notes de musique aux hauteurs et aux rythmes définis. Aucun solfège ! Or celui-ci permet une fluidité de lecture, impossible ici. En lisant *Macle*, on part donc à la découverte incertaine d'un monde sonore en entrant dans une temporalité de lecture radicalement autre que celle d'une partition conventionnelle. Les signes

---

<sup>453</sup> Avec des prodromes européens dans la seconde moitié du XIXe siècle, la bande dessinée naît véritablement aux U.S.A. au début du XXe siècle et se répand mondialement dans les années 1930. Ses pratiques de lecture sont aujourd'hui tellement familières qu'on peine à les historiciser. À titre d'exemple historique de pratiques de lectures récentes en Europe : les mangas, par lesquels de nombreux jeunes Occidentaux apprennent, depuis 2010 environ, à lire les bulles de droite à gauche sur chaque dessin et à tourner les pages « à l'envers » du sens de lecture des livres européens. <https://www.appbubble.co/encyclobubble-pourquoi-lit-on-les-mangas-a-l-envers/article/ba3EX54PSQ> Consulté en août 2020.

et la signification descriptions flottent hors de tout cadre de référence, au sein d'un arbitraire complet. À quels signes pourra-t-on malgré tout se raccrocher, sachant qu'il s'agit bien d'une partition et non d'une œuvre graphique, qui n'aurait de significations qu'immanentes ?

L'analogie avec la bande dessinée rencontre donc rapidement ses limites, car il n'est nul personnage dessiné dans *Macle*, aucun déroulé narratif. Une bande dessinée est une suite d'images mises en relations les unes avec les autres et ces images sont souvent corrélées à du texte, émanant directement des personnages ou d'une voix-off narratrice. Cette sorte de « film » dessiné est discontinu mais déroule une certaine permanence, un « à suivre » renouvelé à chaque case. Au-delà d'un certain seuil d'abstraction, on quitte la bande dessinée pour le pur dessin<sup>454</sup>.

### **Discontinuité de la notation *versus* temporalité de la perception musicale**

Dans le manuscrit de *Macle*, seule l'apparence globale — la disposition des pages et la présence de dessins et de textes dans chaque case — évoque la bande dessinée. Mais à la différence de la BD, le principe de *Macle* est la discontinuité. Chaque case de *Macle* est un compartiment étanche, autonome des précédents et des suivants. On peut déduire de cet état de fait quelques règles fondamentales pour la lecture.

La discontinuité, dans *Macle*, est bien le principe qui accompagne la successivité. Chaque case remplace intégralement et immédiatement la précédente, et est remplacée de même par la suivante. Chacune est un ensemble autonome de sons représentés par des dessins et des textes. Il en va tout autrement de la perception, qui ne peut saisir les événements survenant dans le présent qu'associés à une mémoire du passé et à une anticipation de l'avenir,

---

<sup>454</sup> Le rapport continuité-discontinuité en BD est bien sûr très variable en fonction des auteurs, des styles et des œuvres, autant que peut l'être au cinéma le montage des séquences. D'autre part, il faut se rappeler que deux cases au minimum sont nécessaires, mais suffisantes, pour produire une bande dessinée. Une case unique extraite d'une bande dessinée perd aussitôt sa nature de dessin pris dans le flux d'une bande et change de statut, qui devient celui d'un tableau. Les dessins-isolats du type de ceux des dessinateurs de Charlie Hebdo, jouent avec les codes de la bande dessinée mais n'en sont pas.

phénomènes qu'Edmund Husserl nomme rétention et protention<sup>455</sup>. Il importe dès lors de souligner l'écart radical qui existe entre l'écriture de *Macle* et la perception de la musique. Le sertissage des cases par des traits droits, qui renvoie à la discontinuité et à la substitution des éléments les uns par les autres<sup>456</sup>, n'a aucun équivalent sur le plan de la perception. Cela mène à s'interroger sur la différence irréductible entre la partition conventionnelle et celle construite ici par Eastman. Cette différence ne tient pas tant à l'invention d'un répertoire de signes non-solfégiques, qu'à la dissociation entre la temporalité de la perception musicale et celle que propose cet écrit. Car contrairement à *Macle*, une partition conventionnelle donne ou suggère une analogie avec la perception. L'œil « suit » la musique d'une certaine façon « comme » l'oreille suit l'écoute. La partition fait exister (ou suppose, ou figure) une temporalité continue, sinon homogène, une durée du moins qui comporte des liens avec la manière dont la musique s'écoute. Pour décrire cela, une vaste théorisation serait nécessaire, qui dépasse le cadre de ces remarques. Je l'indique brièvement ici pour souligner que *Macle* s'éloigne de la tradition de manière non anecdotique. *Macle* relève ainsi, eu égard à sa vocation de partition, d'une artificialité totale.

### **Espace versus temporalité : partitions graphiques et cartes géographiques**

Faut-il alors parler, à propos de *Macle*, de *plan* plutôt que de partition ? C'est-à-dire une surface graphique où les éléments sont co-présents, ne supposent pas un déroulé temporel, mais seulement des places disposées dans l'espace. Un plan est destiné à anticiper et à accompagner des déplacements intellectuels ou réels

---

<sup>455</sup> Edmund Husserl, *Leçons pour une Phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction H. Dussort, Paris, PUF, 1964 (conférences de 1905, éditions originales allemandes en 1916 et 1924). Voir notamment Seconde section, paragraphe 3, où l'analyse de la perception d'une mélodie sert d'*exemplum*.

<sup>456</sup> Cette substitution totale d'une case par la suivante fait penser à la projection d'une série de diapositives, qu'il est aisé de différencier du flux continu des images cinématographiques. Même si l'on sait que la continuité filmique, alors que vingt images par seconde se succèdent sur les pellicules, est une illusion perceptive. Voir Gilles Deleuze, qui confronte la technique cinématographique et les conceptions de la durée et de la perception dans la philosophie d'Henri Bergson. Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983. *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

sur une surface, mais tous les éléments y sont co-présents, à la disposition équanime des chemins virtuellement infinis que chaque usager déterminera. Dans le cas d'une carte géographique ou d'un plan d'architecte, l'espace réel a été relevé puis représenté par le truchement d'échelles et de divers codes. Le détour par des mesures abstraites se rabat entièrement sur une représentation d'un espace concret et sur la figuration d'éléments-repères, situés dans les dimensions spatiales.

La lecture de *Macle* s'opère certes de haut en bas et de gauche à droite. Mais pour autant, aucune durée ne s'y trouve. Non pas du fait de l'absence de mesures musicales, mais à cause de l'absence totale de médiations temporelles. Les traits des cases sont des séparations, alors qu'une partition est faite de médiations multiples, subtiles, entrecroisées. Une barre de mesure est une convention technique précise, mais elle n'a en aucune manière pour fonction de marquer un arrêt. Elle est naturellement « enjambée » par le lecteur. Alors que les traits verticaux des cases de *Macle* délimitent, eux, des portions de temps étanches. Si le lecteur retrouve des formes de médiations dans *Macle*, c'est qu'il les refabrique arbitrairement. Il « mime » une lecture de partition, par un faux-semblant qui réintroduit ses propres habitudes dans l'inconnu et l'indéterminé.

Ces remarques valent sans doute pour toute une famille de partitions dites « graphiques<sup>457</sup> », contemporaines de *Macle*, conçues dans les années 1970. L'originalité de ces partitions n'est pas tant de substituer des réseaux de dessins abstraits ou figuratifs aux signes musicaux, que de créer une situation de lecture qui se rapproche de celle des cartes géographiques. Il s'agit bien d'une différence radicale avec la lecture musicale, différence non de vocabulaire visuel, mais de nature. La comparaison entre partition graphique et carte géographique n'est pertinente qu'à la condition de garder à l'esprit que l'usage musical ne peut correspondre que *métaphoriquement* à une lecture de cartes. Celle-ci utilise un plan représentant un espace dans lequel se déplacer réellement ou

---

<sup>457</sup> Par exemple, les partitions de *Plus minus* de Karlheinz Stockhausen (1963 et 1974, Universal Edition) et des *Archipels* d'André Boucourechliev (1967-1972, Éditions Alphonse Leduc). Ou encore, la superbe partition graphique *Abfalle 2* (Schott Musik) de Dieter Schnebel (1930-2018), que je remercie Madame Geneviève Mathon de m'avoir indiqué. Dans le dernier cas de Boucourechliev, le mot « archipel » métaphorise explicitement l'espace cartographié et le déplacement spatial.



intellectuellement. La finalité de la figuration graphique se situe dans le domaine spatial, éventuellement dans la mesure des distances et du temps de déplacement d'un point à l'autre. Pour le musicien, au contraire, la représentation spatiale n'est pas la finalité ultime de la lecture. Il doit combiner un « itinéraire » sur la partition à un tout autre mouvement, musical celui-là, dont la nature relève de la durée et de l'enchaînement d'idées sonores. La partition conventionnelle ne lui indique *in fine* rien d'autre qu'elle-même. Elle ne sert pas à anticiper le mouvement spatial qui doit, en musique, se réaliser de manière immanente et immédiate, dans l'instant de la lecture ou de l'interprétation. L'interprète peut certes préméditer ses déplacements d'un « point » musical à l'autre, ou les confier à l'improvisation, à l'aléatoire. Il n'en reste pas moins que la partition ne sert pas à figurer les volumes (largeur, profondeur, hauteur) d'un autre espace. Ces dimensions ne peuvent servir que de métaphores d'un volume et d'une durée sonores qui se créent au fur et à mesure et n'ont de référents qu'en eux-mêmes<sup>458</sup>.

Pour rapporter ces remarques à *Macle*, on peut en dégager un axiome : le temps n'existe pas dans la partition manuscrite de *Macle*. Pas même corrélé aux voix qui, avec le souffle et la respiration, induisent des temporalités organiques qui structurent, dans de nombreux styles, la forme des phrases vocales. Nulle notation, ici, n'y renvoie<sup>459</sup>. De même le silence, qui fait l'objet de cases à part entières, sans davantage de durées notées que pour les autres éléments<sup>460</sup>.

### **Les divers statuts des éléments manuscrits de *Macle***

De quelle nature sont les éléments manuscrits tracés dans les cases de *Macle* ? Peut-on les classer en différentes familles, suivant leur fonctionnalité ? Ces éléments, pris de manière très générale, ne sont aucunement des représentations réalistes d'objets. Ils n'ont a priori aucun référent dans le monde extérieur. Mais

---

<sup>458</sup> Le dicton « je ne peux pas aller plus vite que la musique ! » traduit bien la différence essentielle entre la durée immanente propre à la musique, au sein de laquelle aller plus ou moins vite est impossible (est un non-sens), et le mouvement spatial qu'il est toujours loisible d'accélérer ou ralentir.

<sup>459</sup> J'ai déjà souligné à propos de *Thruway* et de *Tripod* notamment, cette remarquable absence, dans la notation d'Eastman, de tout ce qui a trait à la respiration physiologique-musicale. Voir ci-dessus II-3.H p. 390 et II-4, p. 411-414.

<sup>460</sup> Trois fois : p. 1 C7, p. 2 C19, p. 3 C36.

ce ne sont pas non plus des figures picturales abstraites, purement immanentes, tableaux à contempler. Ils possèdent une fonctionnalité, indissociable de la nature de partition de ce manuscrit. Ces éléments formulent donc, en quelque sorte, l'exigence d'être compris, interprétés — joués. J'ai surtout défini jusqu'ici ce que ces tracés ne sont pas. Il faut maintenant définir positivement leur existence, sous peine de manquer l'originalité de cette écriture musicale.

Je distingue d'abord deux grandes catégories d'éléments : les éléments graphiques non-textuels et les éléments textuels. L'analyse de ces catégories permettra d'étudier leurs relations et si nécessaire de les diviser en sous-ensembles. Je commencerai ci-dessous par l'étude des éléments non-textuels. Mais les relevés effectués sur le manuscrit ne sont pas une fin en soi. Ils doivent pouvoir manifester la cohérence interne de la notation musicale, y déceler peut-être un ou plusieurs systèmes d'agencements, pour finalement définir la relation entre les éléments tracés et les sons.

### **Le « graphisme-système »**

Commençons par les éléments non-textuels, en partant du plus général : ces tracés sont-ils en lien avec un cadre de notation apparenté au graphisme ? J'entends par graphisme, le système qui permet de traduire visuellement la mesure d'un phénomène à l'aide de points de repères objectifs, disposés sur deux axes gradués perpendiculaires. L'axe horizontal ou abscisse indique généralement une mesure temporelle progressant de gauche à droite ; l'axe vertical ou ordonnée est une graduation quantitative s'étageant de bas en haut. Le dessin du graphisme réalise la succession des points situés au croisement des deux axes. Une courbe continue reliant ces points traduit l'évolution quantitative d'un phénomène dans le temps, permettant ainsi un mode aisé de lecture et d'appréciation.

J'appelle graphisme-système l'ensemble de ce dispositif. Comme je l'ai souligné plus haut, on ne trouve aucune indication de mesure temporelle dans *Macle*, ni de graduation permettant de situer objectivement des hauteurs. Pourtant,

l'absence de repères objectifs n'exclut pas que certaines cases de *Macle* semblent relever du principe d'organisation du graphisme-système. Ce dernier est détourné vers un système d'indications non-absolues, permettant de signifier à la fois des hauteurs sonores *relatives* (ordonnée) et une durée *relative* des sons (abscisse). L'élément du graphisme-système qui, logiquement, manque dans *Macle*, est la courbe qui relie les intersections entre abscisse et ordonnée. Car il ne s'agit pas d'y figurer l'évolution objective de données. Il faudra cependant voir ce qui reste du système d'un tracé figurant une évolution dans le temps.

Il en irait du système du graphisme comme tout à l'heure du principe d'organisation de la bande dessinée : ce serait un fond structurel implicite dont le lecteur est censé avoir intégré les codes et qu'il sollicite presque inconsciemment pour comprendre certaines cases. Mais il faut vérifier la pertinence ou non de ce cadre vis-à-vis de la notation musicale de *Macle*.

### **Les différents statuts des éléments textuels dans *Macle***

Avant d'aborder les graphies, il est nécessaire de définir brièvement le statut des différents éléments textuels qui leur sont associées dans la plupart des cases de *Macle*. On peut les classer en trois catégories :

#### **-Didascalies<sup>461</sup>**

Dans le texte d'une pièce de théâtre, la didascalie est un énoncé qui livre des indications et des consignes d'interprétation et de jeu théâtral portant sur le texte dit par les acteurs, ou sur un autre élément scénique.

Exemple d'une didascalie écrite entre parenthèses dans *Le Tartuffe* de Molière<sup>462</sup>, Acte III, scène 1 : « Tartuffe (il tire un mouchoir de sa poche) ».

Dans l'écriture théâtrale, les didascalies forment un texte parallèle à celui dit par les acteurs. Dans *Macle*, ce sur quoi portent les didascalies est « du son », lequel est presque toujours, dans la même case, figuré, représenté visuellement par des graphies. Les didascalies demandent à être interprétées, exécutées.

---

<sup>461</sup> Le mot didascalie provient du grec *didaskalia* : notice, enseignement, instructions sur la manière de jouer les pièces.

<sup>462</sup> Molière, *Le Tartuffe*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. Folio classiques, 1997, rééd. 2013.

Ex., C2 : « *very nasty sounds* » (« sons très méchants / sales / agressifs »). La graphie qui remplit la case au-dessous de la didascalie consiste en un ensemble de traits désordonnés, sur lesquels sont dessinés des taches plus foncées, comme un « gribouillis » (voir l'analyse de cette case ci-dessous).

Il y a des cases qui ne comportent que des didascalies, notamment : C26, C28-C29, C49-50, et la série C63-C70. Il y a très peu de cases qui ne comportent aucune didascalie, par exemple C62.

### **-Phonèmes ou mots à prononcer ou à chanter**

Ex. : C4, les trois phonèmes à chanter sont écrits cerclés : « a aho E »

Notons que la plupart des cases ne comportent aucun phonème, qui correspondrait aux sons vocaux émis (voir par exemple C1, C2-3, C5...)

L'expression « *Take Heart* » (traduisible en français par « Haut les cœurs ») est le principal texte à dire, à prononcer et à chanter-rythmer de manière récurrente.

### **-Mentions ou consignes constatatives ou confirmatives**

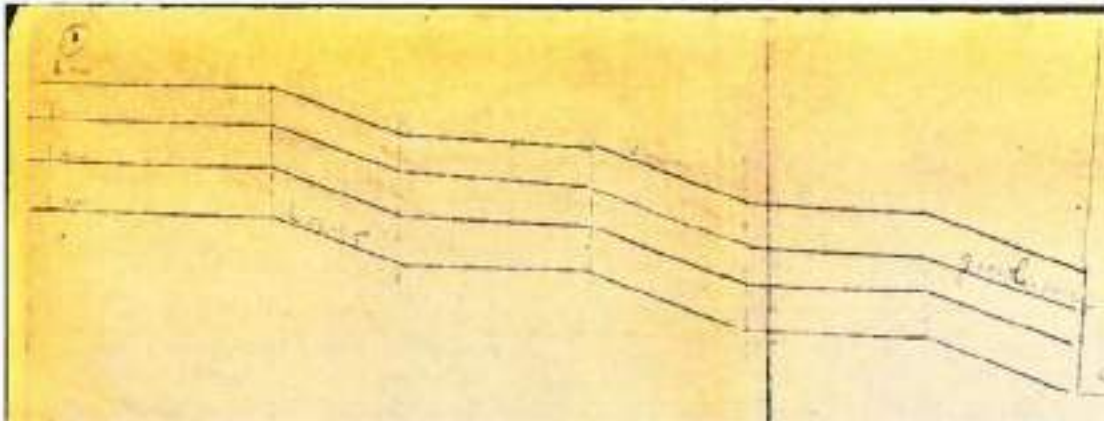
Ces indications ne sont pas des didascalies devant être interprétées, mais des mentions « pratiques », par exemple sur des démarrages d'éléments, des éléments en cours, etc.

Ex. : C37 « *Electronic con't* » Cette mention signale que la bande-son (qui a démarré C36) se poursuit en C37.

## **IV-C. LA FIGURATION DES QUATRE VOIX**

Je voudrais d'abord décrire la figuration des quatre voix au sein du graphisme-système. Comme noté ci-dessus, cette figuration concerne les paramètres des hauteurs et des durées, respectivement sur le plan vertical (ordonnée) et sur le plan horizontal (abscisse). Je pars de la première case, C1. L'enjeu est de savoir si cette première case constitue le « modèle » de la notation subséquente. J'étudierai ensuite les diverses variantes déductibles de ce modèle, en proposant leur classification.

## **C1, ou le « modèle » d'une figuration des quatre voix dans le graphisme-système**



Les quatre lignes horizontales parallèles qui occupent cette case C1 de part en part figurent de manière évidente les quatre voix. Cette figuration se construit selon les deux axes du graphisme-système.

### **-Axe vertical, ordonnée**

En l'absence de graduation objectivant la hauteur des fréquences, on suppose que l'étagement des quatre lignes figure les quatre voix, auxquelles sont attribuées quatre hauteurs distinctes, du grave (ligne inférieure) à l'aigu (ligne supérieure). Cependant, l'indication « *Low* » au début de chacune des quatre lignes signifie que toutes les voix doivent chanter une fréquence grave. L'étagement des fréquences ne se répartit donc pas entre grave, medium et aigu, mais dans un ambitus restreint au registre grave.

### **-Axe horizontal, abscisse**

Les voix sont figurées par quatre droites horizontales parallèles. Or ces droites se divisent en six segments successifs : trois lignes droites alternent avec trois lignes descendantes. Le passage d'un segment au suivant est signalé par une barre verticale, qui fait penser à une barre de mesure mais dans ce contexte, il ne peut s'agir que d'une délimitation signalant la stricte simultanéité des quatre voix à chaque changement de segment.

L'arrière-plan implicite de compréhension de l'abscisse provient lui aussi du graphisme-système, suggérant que chaque segment possède une certaine proportion de durée. Par ailleurs, les segments n'ont pas une longueur

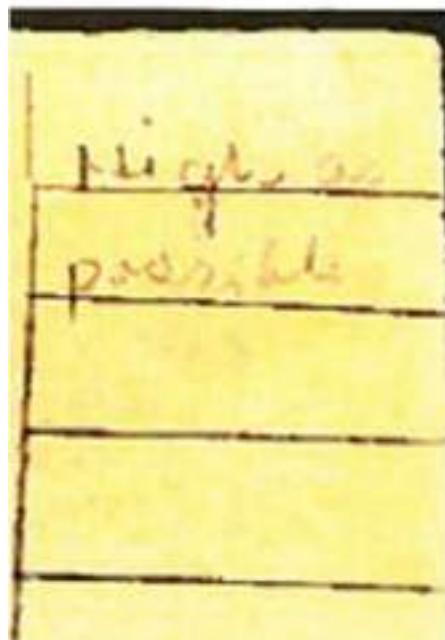
strictement équivalente, notamment le segment 1 (plus long que tous les autres) et le segment 2 (plus court que tous les autres). Faut-il en déduire des durées différentes respectant ces proportions ? Ces éventuelles différences ne peuvent en tous cas être mesurées objectivement.

Les autres segments 3 à 6 ont une longueur quasiment identique. Tous les traits de C1 sont tirés à la règle. Du parallélisme strict des quatre lignes se déduit une équidistance des hauteurs et la synchronie rigoureuse des mouvements des quatre voix.

### **Étude des variantes de la figuration des voix au sein du graphisme-système**

L'interprétation d'autres cases découle-t-elle du modèle donné par C1, confirmant une cohérence de la notation où se déclinent des variantes ?

### **C3, ou la confirmation du graphisme-système pour figurer les sons**



Quatre lignes parallèles figurent à nouveau les quatre voix, comme dans C1. Les différences entre C1 et C3 renvoient à des variantes des sons figurés, confirmant l'usage du graphisme-système et sa cohérence figurative. Dans C3, il s'agit d'un

seul segment droit pour chaque voix. L'emplacement des lignes occupe la moitié supérieure de la case, laissant vide la moitié inférieure. L'écartement des lignes entre elles est plus large que dans C1. La longueur des lignes est inférieure aux segments de C1, sauf peut-être du plus court (C1, ligne 2). L'indication « *High as possible* » (« aussi haut (aigu) que possible ») permet d'affirmer qu'il existe bien ici une figuration de la hauteur des fréquences : la nature aiguë des hauteurs vocales est figurée par la disposition élevée des lignes sur l'axe implicite de l'ordonnée.

Pour résumer, les paramètres des sons figurés dans C3 sont bien déduits de la grille d'interprétation définie pour C1 :

-Sur l'axe de l'ordonnée, la hauteur *moyenne* des fréquences de C3 doit être nettement plus aiguë que le point le plus aigu de C1 (celui-ci était l'attaque des voix, dans le grave, « *Low* »). L'indication verbale radicalise la figuration, puisqu'elle demande aux voix d'émettre la hauteur la plus aiguë possible pour elles. Sur l'axe de l'abscisse, on déduira que la durée des sons vocaux de C3 doit approcher la durée la plus courte de C1.

Dès cette analyse, la cohérence de la notation se confirme, englobant C1 et C3 dans le même graphisme-système qui définit des paramètres de manière relative (non absolue). De plus, le graphisme-système est accompagné de didascalies qui précisent et confirment, sous forme de consigne et d'indication, la notation graphique. Pour décrire le rapport entre les signes tracés et les sons, les mots « figurer, figuration » se présentent spontanément à moi. Les exemples suivants doivent pouvoir confirmer ces données.

### **Variantes de C1 à l'intérieur du graphisme-système : qualités diverses des sons vocaux**

-**C5** : chacune des quatre lignes figurant les voix est doublée par une autre ligne toute proche, parallèle. L'indication « *double tones* » (« sons doubles »), écrite deux fois (au-dessus des lignes supérieures et inférieures) permet de confirmer le rapport de figuration entre les signes écrits et la nature des sons. Ici, le « double » des lignes figure bien celui des sons, qui renvoie à la diphonie,

technique spécifique et difficile consistant pour une seule voix à émettre deux sons. Les lignes occupent presque tout l'espace vertical de la case. Comparée à C3, l'ordonnée implicite signifie que les voix occupent un spectre large de fréquences réparties entre graves et aigus.

-**C12** : cette fois, les quatre lignes sont ondulées et leur tracé est beaucoup plus pâle, si bien que la photocopie estompe presque la ligne 2. Il y a environ quatre ondulations par ligne. L'indication « *wavy* » (« ondulé ») porte une fois encore sur la nature qualitative des sons. Ce qui confirme à la fois le lien intrinsèque entre les deux catégories de signes écrits — lignes tracées graphiquement et indications verbales — et la nature des sons. Au lieu des sons droits figurés par les traits à la règle de C1, C3 et C5, les sons vocaux de C12 doivent exécuter des ondulations, non strictement parallèles mais qualitativement semblables.



-**C15, ou une métaphore réciproque entre sonore et visuel** : spectaculaire sur le plan pictural, cette case présente la métamorphose des quatre lignes



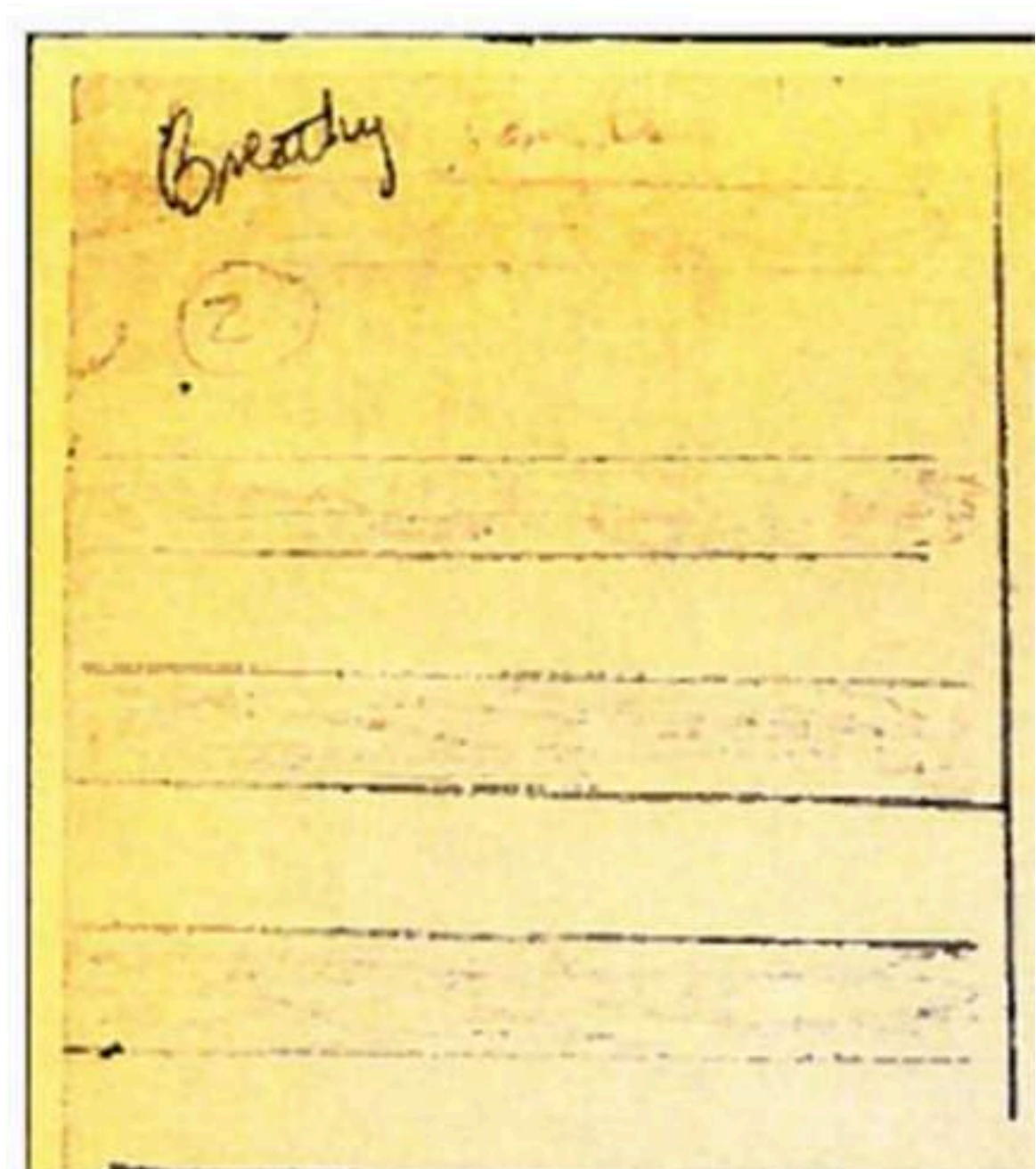
familiales en quatre bandes épaisses, dont la largeur pleine est noircie. L'indication « *Black broad sounds* » (« Larges sons noirs ») écrite en haut de la case, introduit selon moi une dimension supplémentaire du rapport entre signes et sons : celle d'une *métaphore réciproque* entre le son et sa traduction visuelle. Métaphore réciproque car le son comme le trait, le trait comme le son, est « large et noir ». L'un figure l'autre et réciproquement. Que le son s'exprime ici en termes de qualité visuelle, qu'il puisse être « large » et « noir » comme ces bandes, indique qu'il peut et doit être *comme* ce qui est tracé et vu, que la qualité sonore se traduit en termes visuels.

On a vu ci-dessus que la justification descriptions de C1, C3, C5 et C12 (les lignes droites puis ondulées) est la volonté de projeter une production sonore spécifique par la création des signes adéquats. Dans C12, projeter une série de sons ondulés (« *wavy* ») engendrait un trait ondulé. Il en va de même ici, mais ce premier processus se renverse aussi, puisque les sons sont décrits visuellement. Il y a là comme une fusion entre le visuel et le sonore qui relève d'une sorte de synesthésie, manifestée par des « sons-images ». Le son coïncide avec le signe visuel qui le « projette ».



-C16 : cette case ne peut pas se dissocier de la précédente (C15). De noire, la couleur interne qui remplit les quatre bandes devient grisée. L'indication « *Breathy* » (« voilé, soufflé ») fait du signe tracé, comme précédemment, la métaphore réversible du son. Mais cette fois l'indication, plutôt que picturale, est non seulement sonore, mais vocale. Une voix « voilée » ou « avec du souffle »

désigne un timbre vocal qui contraste fortement avec la plénitude sonore (« Larges sons noirs ») de la case précédente. Le « voile » est figuré par la pâleur des bandes. La dégradation chromatique, du noir épais de C15 au gris clair de C16, traduit le changement qualitatif du son.



### **Rattachement au modèle de C1**

Les six cases analysées jusqu'ici (C1, C3, C5, C12, C15, C16) permettent d'établir la cohérence de la notation. Les variantes renvoient toutes au modèle de C1, qui

consiste en la figuration des quatre voix par quatre lignes dont les fréquences relatives, plus ou moins aiguës, fixes ou mouvantes, sont figurées sur un axe d'ordonnée, et leur durée relative, sur le plan de l'abscisse.

Les exemples qui vont suivre peuvent donc être classés en fonction de ce système de notation ou figuration.

### **Variantes plus complexes de C1**

**-C34** : cette case occupe à elle seule toute la bande médiane de la p. 3, avec quatre lignes tracées à la règle. Mais les voix ne suivent pas un trajet parallèle comme dans C1, au contraire elles s'entrecroisent. La voix 3 monte dans les aigus jusqu'à dépasser la voix 1, alors que les voix 1 et 4 s'écartent l'une de l'autre en mouvements contraires par paliers ; seule la voix 2 est rectiligne. Le graphisme-système permet de lire le rapport relatif des hauteurs. L'abscisse permet de déduire une durée longue, puisque la longueur est équivalente à trois cases des autres bandes de la page.

**-C37** : une ligne supplémentaire (cinquième ligne) correspond à la bande-son. La mention « *Electronic con't* » signifie que la bande-son se poursuit depuis C36, où elle démarrait dans le silence des voix.

**-C38**, suite de C37 : cinq moments sonores successifs, synchrones entre les quatre voix, sont figurés : traits droits = sons droits / traits ondulés serrés (comparables aux lignes indiquant un trille dans une notation conventionnelle) = modification soudaine du son, dont la didascalie « *animal sound* » détermine la nature / retour aux traits droits = sons droits / Les quatre lignes aboutissent aux mots « *take heart* » (« Haut les cœurs »), un leitmotiv de la pièce (voir ci-dessous). Il ne s'agit pas là d'une didascalie, mais d'un texte à prononcer. L'expression est écrite dix-huit fois en tout et de manière serrée et penchée, cette graphie figurant une texture sonore très dense et irrégulière / traits en larges ondulations, variante de C12.

### **Variantes de diverses autres cases**

Si C1 forme toujours le « tronc commun » auquel remonter pour comprendre les variantes au sein du graphisme-système, certaines variantes se rattachent plus directement à d'autres cases précédentes, formant ainsi des « sous-groupes » de variantes.

**-C39, variante de C12**, poursuit par ailleurs les ondulations de la fin de C38 (voir ci-dessus).

**-C42, variante de C3** : les quatre voix sont dans les aigus, donc écrites resserrées dans le tiers supérieur de la case. Didascalie : « *very high* ».

**-C48, variante de C15** : l'épaisseur noircie des traits (moins larges cependant que dans C15) figure la largeur des sons, définie aussi par la didascalie « *broad sound* (« sons larges »).

**-C54, variante de C34** : l'entrée des voix a lieu successivement, les traits droits qui figurent les voix commencent donc en marches descendantes, les uns après les autres. Une didascalie par voix : « *One man tells a story* » (« Un homme dit une histoire ») / « *another story* » (« une autre histoire ») / « *another story* » / « *another story* ».

Il faut noter qu'ici, contrairement à C1 et à ses variantes, le trait droit ne figure pas un son droit mais l'attaque d'une voix (début du tracé de la ligne) et son maintien en train de raconter une histoire. Une ligne droite ne signifie donc pas systématiquement un son vocal droit tenu. Elle peut aussi figurer une voix qui parle.

**-C60, variante de C37** (voir ci-dessus) : la didascalie porte sur les fréquences et la durée : « *mid range long* » (« registre médium, long »).

## IV-D. VARIATIONS GRAPHIQUES

### IV-D.a. Démultiplications, raréfactions, dispersions

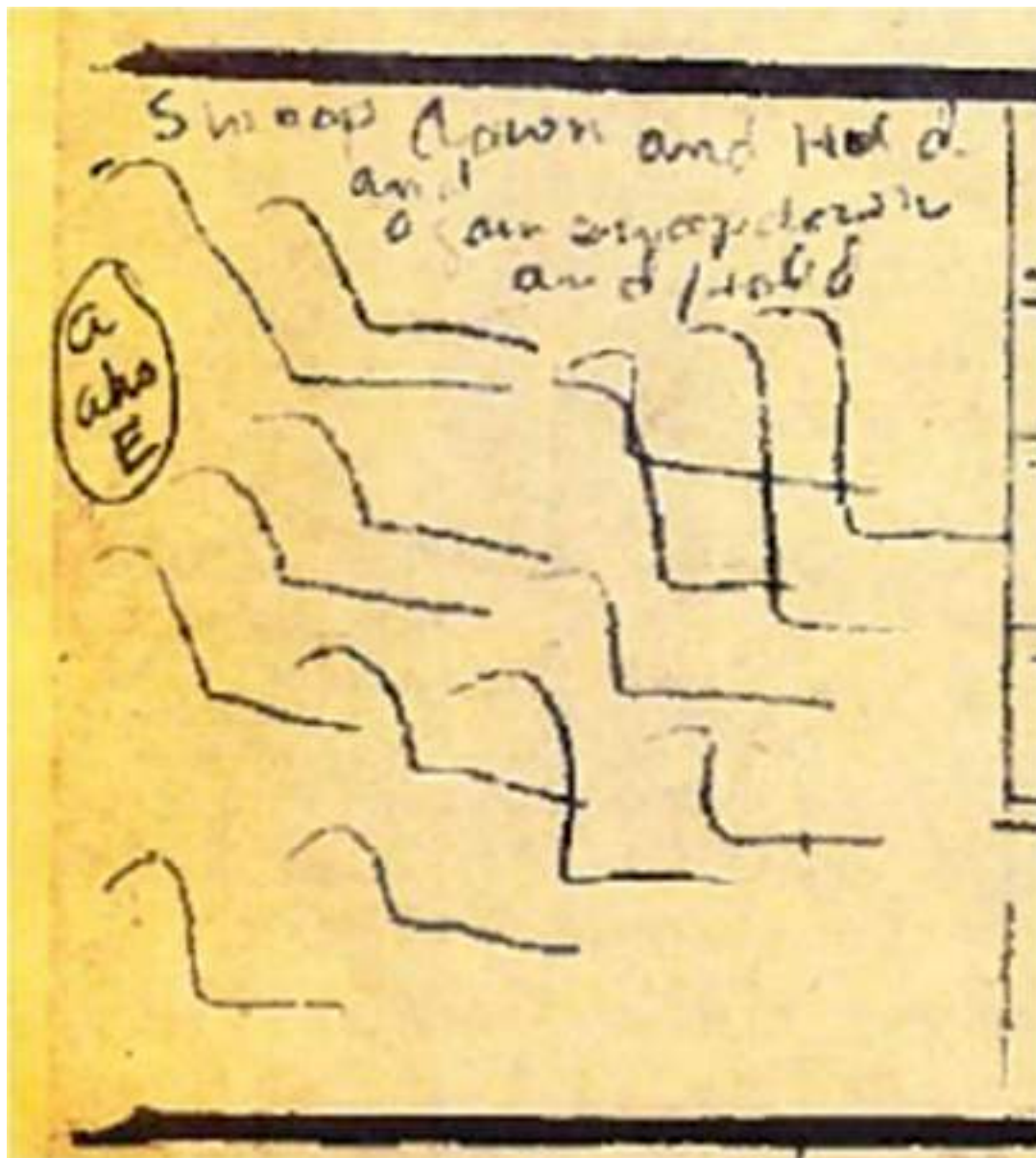
Les relevés effectués ci-dessus démontrent que le graphisme-système forme une notation bien établie des voix et des qualités sonores désirées, permettant de créer de subtiles variantes. Je vais confronter maintenant cette notation à des variations a priori plus éloignées du modèle original, en essayant de vérifier s'il s'agit bien de déclinaisons rapportées au même système. Les quatre lignes associées aux quatre voix sont-elles toujours présentes en filigrane d'autres graphies ?

#### Démultiplications

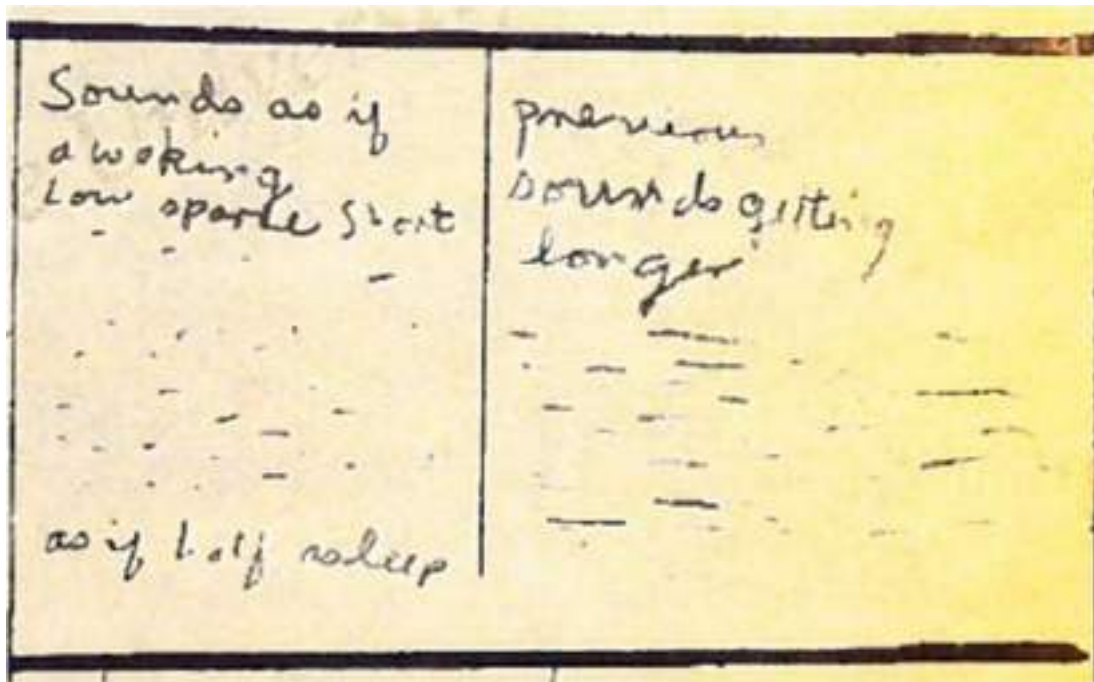
Il s'agit d'examiner les cases où les quatre lignes des voix semblent se poursuivre en filigrane, tout en étant démultipliées ou éparpillées en pointillés, en traits plus petits, etc. Ce qui permet d'affirmer qu'il s'agit d'une déclinaison de la figuration des voix, est le plan horizontal du tracé. Le principe d'horizontalité est visible, mais la pluralité de traits représente un spectre sonore-vocal général.

**-C4** : la figure-type de cette case (figure graphique reproduite plusieurs fois dans une même case) est une sorte de marche descendante. On ne repère plus de « zone » attribuable à telle ou telle voix, mais un entrecroisement qui suggère que les gestes vocaux se succèdent rapidement et irrégulièrement, en se tuilant souvent. Des phonèmes sont indiqués dans une cartouche circulaire : « a aho E ». La case fonctionne comme une partition collective globale, et non comme un conducteur où figurent les voix de manière bien différenciées, contrairement aux exemples relevés jusqu'ici. De ce fait, chacune des voix est invitée à exécuter tous les « gestes », ou une partie non définie de ceux-ci. Didascalie : « *Swoop down and Hold and again swoop down and Hold* » [« Descendre en piqué et tenir et encore descendre en piqué et tenir »]. La figure-type graphique, démultipliée, traduit bien ce geste vocal de descente soudaine et de tenue. Mais la première portion de la figure suggère que la descente en piqué a lieu après une première

note tenue, ce que la didascalie n'indique pas. Il existe donc un certain décalage entre l'indication verbale et le tracé de la figure.



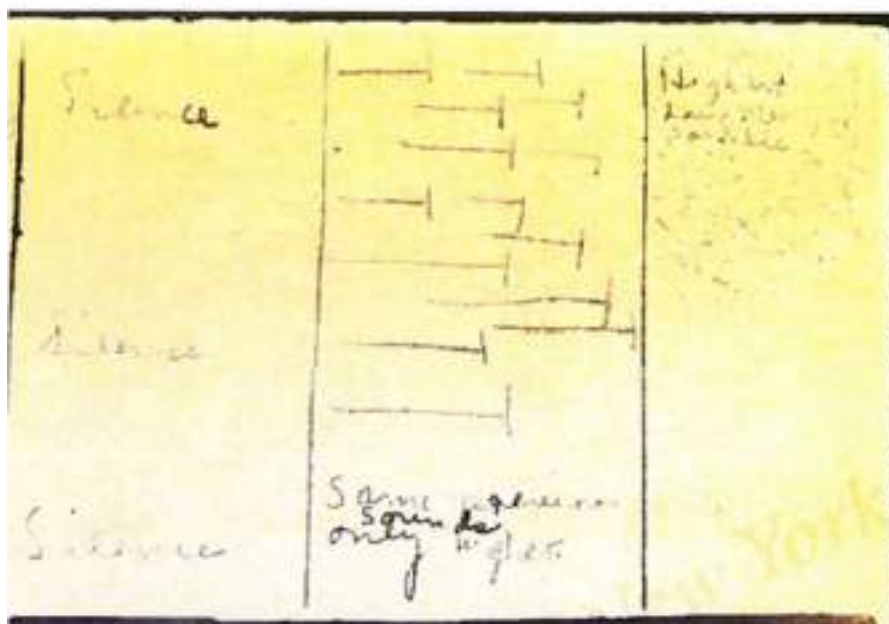
-C8 / C9 : en examinant ces cases, on convient d'un rapport d'analogie entre, d'une part, la figure du trait très court, confinant au point (C8) et la figure du trait court (C9), et d'autre part, les didascalies ci-dessous. Le rapport est « parlant », l'analogie entre les traits et les sons demandés par la consigne verbale est transparente. Le remplissage de la case et l'horizontalité renvoient au même type de variation que ci-dessus, dans C4.



-Didascalie C8 : « *Sounds as if awaking / low apart short / as if half asleep* »  
 [« sons comme en se réveillant / grave aparté court / comme à moitié endormi »]

-Didascalie C9 : « *previous sounds getting longer* » [« sons précédents devenant plus longs »]

-C18 et C20 : la figure-type est celle d'un trait horizontal interrompu par un trait vertical, qui évoque une sorte de buttée. La didascalie de C18, quoique difficilement lisible, semble, comme dans C8-C9, avoir un rapport d'analogie avec les figures :





**-Didascalie C18 :** « *Sounds that suddenly stop* » [« Sons qui s'interrompent soudainement »]

**-Didascalie C20 :** « *Same previous sounds only higher* » [« Même sons que précédemment mais uniquement plus aigus »].

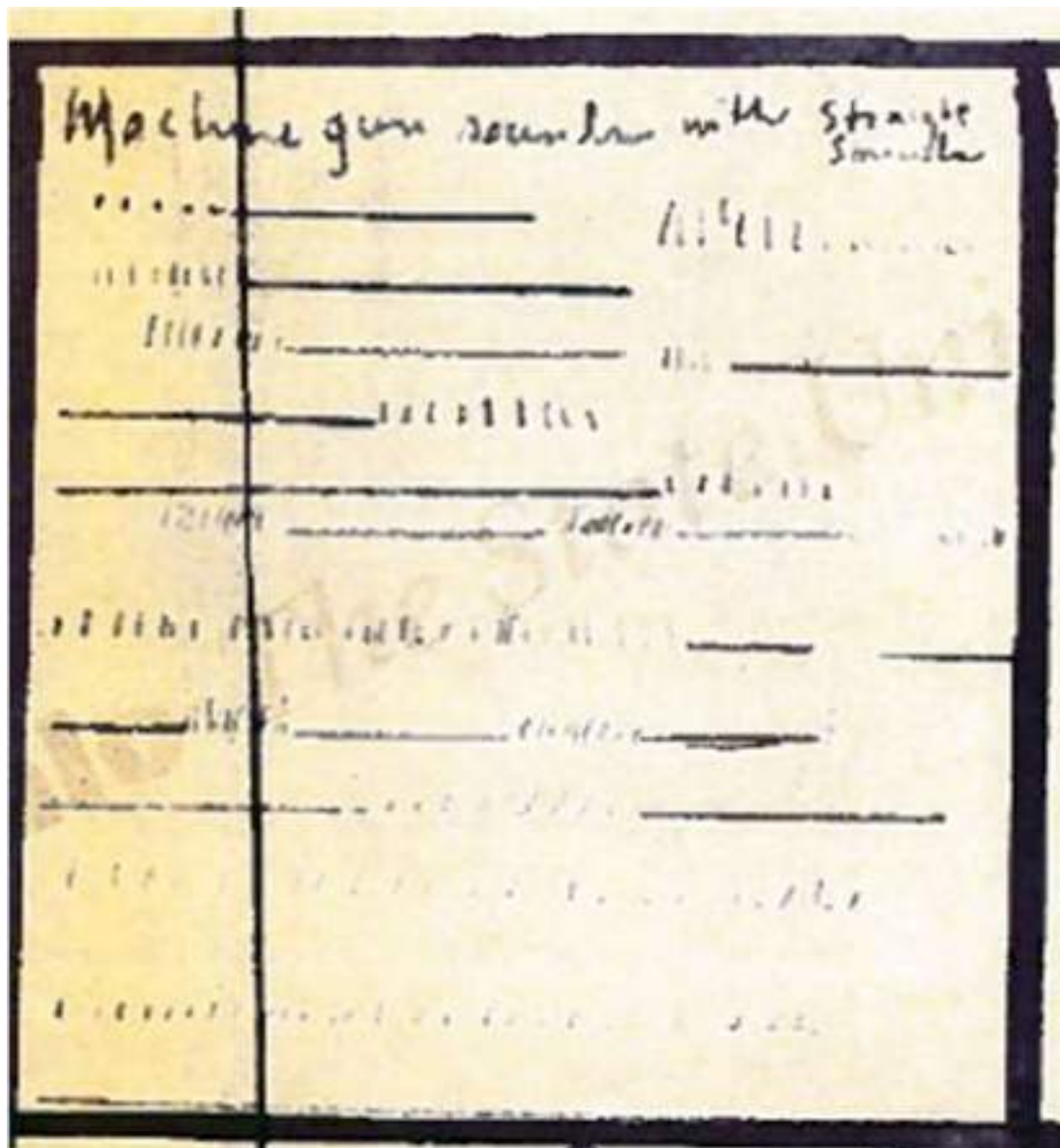
**-C23 :** Didascalie : « *loud / Ha / Sounds that ? (hand?) an accent at the end* » [« fort, bruyant /Ha/ Sons qui (?) un accent à la fin »]. La figure-type est double : un trait droit, suivi d'un grand accent qui surmonte la fin de la ligne. Par trois fois, la figure de l'accent est écrite sans ligne droite. Le phonème « *Ha* » est écrit au début des trois lignes. La figuration graphique du son est homothétique de la didascalie, qui demande un geste vocal en deux temps : un son droit tenu et un accent à la fin. Les accents isolés semblent hors didascalie, mais traduisent peut-être la prédominance, dans l'effet global, des accents forts (nuance indiquée verbalement) sur les sons droits.

**-C24 :** Didascalie : « *Machine gun sounds with straight sounds* » [« Sons de mitraillettes avec des sons droits »]. L'idée sonore est une combinaison de sons discontinus (mitraillettes) et de sons continus (droits). La figure-type présente des lignes droites, interrompues ou commencées par des points ou des petits traits verticaux discontinus. La discontinuité des traits signifie donc une discontinuité du son, une alternance de sons rapides, imitatifs des sons de rafales de mitraillettes<sup>463</sup>. Deux lignes en bas de la case sont entièrement constituées de

---

<sup>463</sup> Il faut noter la récurrence dans *Macle* de sons imitatifs d'objets et d'animaux. On est loin cependant des chansons « descriptives » de Clément Janequin (v. 1485-1558) où les voix « imitent » des armes (*La Bataille de Marignan*), des oiseaux (*Le Chant des oiseaux*), des cris des métiers (*Les Cris de Paris*). Mais ce type d'« imitations », chez Janequin comme Eastman, n'est jamais un processus naïf où l'on croirait que le *comme si* vocal illusionne l'auditeur. C'est un prétexte à l'invention contrapuntique, sonore, à des jeux de métamorphoses qui créent une certaine théâtralité (le « madrigalisme » inventé, avant le *stile rappresentativo* apparu dans *Euridice* de Giulio Caccini vers 1600, une forme de « scène », spatialisation comprise). La différence radicale entre Janequin et Eastman, abstraction faite des modes d'écriture polyphoniques qui n'ont rien d'équivalent, tient sans doute à leur référentiel tout autre. Je fais l'hypothèse que celui d'Eastman se situe autour des bandes sonores de films, de dessins animés par exemple. Ses « mitraillettes » (« *Machine gun* », C24) et ses « chats » (C59 ou C74/1, 2, 6) seraient, tout comme les chansons pop qu'il demande aux interprètes de citer sans autre précision (C26, « *Your favorite Pop tune* ») sorties des radios, télévisions ou films des années 1960-1970. Ce seraient des imitations « bruitistes » (voir C74/3 : « *distorted animal sounds* », « sons distordus d'animaux ») au second degré, intégrant le clin d'œil de la fantaisie, voire de la parodie propre aux *cartoons*. Il faudrait pouvoir étudier spécifiquement la bande-son de *Macle* qui démarre C36 et se poursuit C37, mais en écoutant la prise de son globale de la création *live* je n'ai pas pu la bien distinguer des voix en direct.

traits discontinus, tels des pointillés. Noter que les lignes repartent plusieurs fois dans le bord gauche de la case, comme si, en plus du son, des silences étaient figurés et prenaient place entre des séries de gestes vocaux.

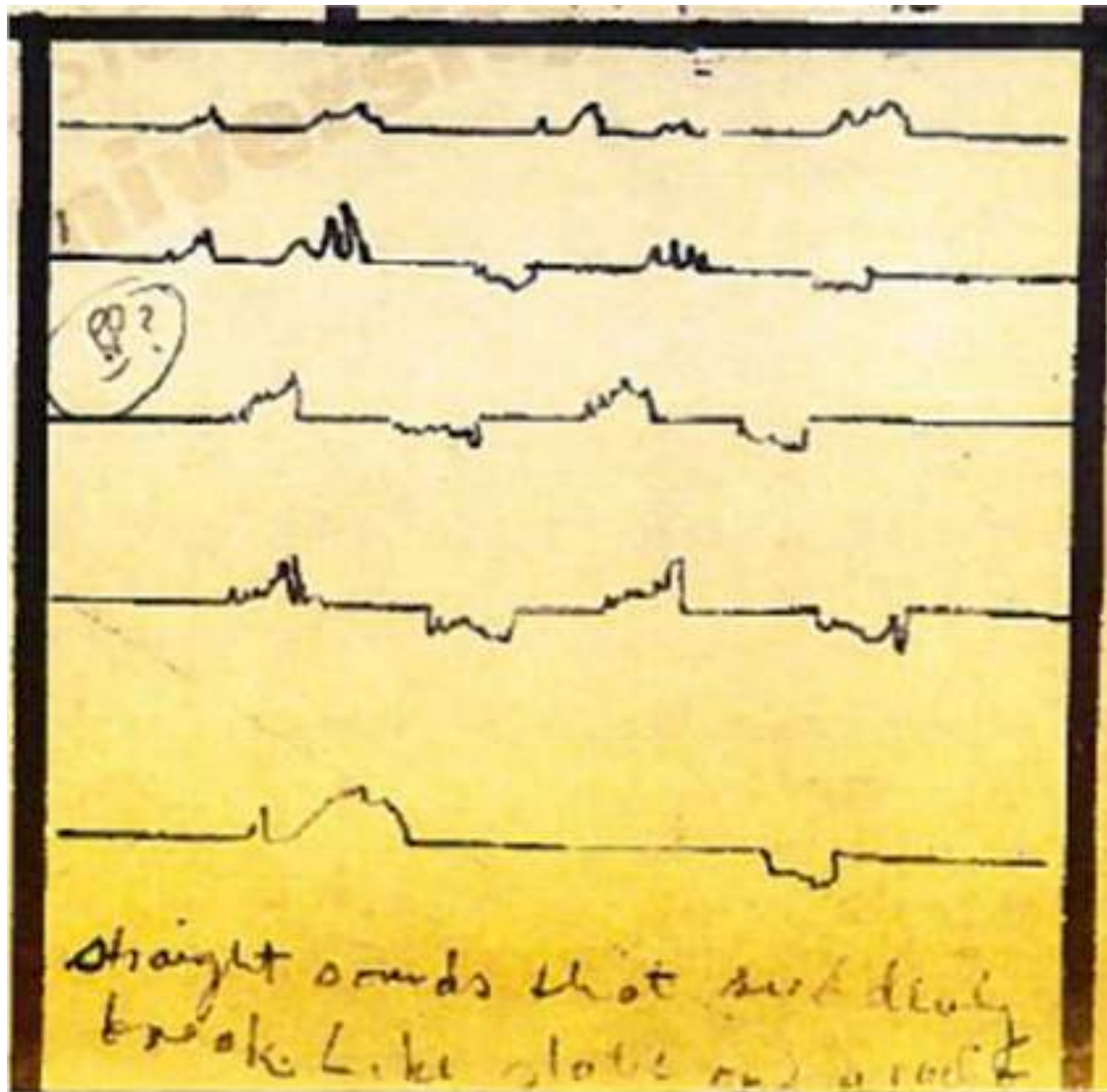


-C27: le tracé de ces cinq lignes<sup>464</sup> est remarquable, en ce qu'il évoque l'enregistrement des ondes sur un sismogramme (ondes sismiques) ou sur un électrocardiogramme (activité électrique du cœur). La figure-type est une ligne

Concernant la position de la voix par rapport à des « modèles » à « imiter », ces questions n'ont rien d'anecdotique ni de simplement historique. Elles engagent des questionnements anthropologiques que je tenterai d'articuler à la question de la notation et de la temporalité du geste vocal. Voir ci-dessous p. 687, notamment la réflexion comparative entre *Stripsody* de Cathy Berberian et *Macle*.

<sup>464</sup> Étrangement, une ligne de plus que les quatre voix, alors que la cinquième ligne ne peut pas correspondre ici à la bande-son qui n'entre que plus tard (à C36).

horizontale courant de bord à bord, où alternent des traits droits et des « ondes » supérieures ou inférieures au trait horizontal. Il n'existe pas de régularité entre les « ondes », ni de parallélismes entre elles. La didascalie fait peut-être allusion aux ondes radio : « *straight sounds that suddenly break like (static ?) and a radio* » [« sons droits qui se brisent soudainement, comme statiques (?) et une radio »].



-C45 : « *short / short -long* » (*ter*) [« court / court - long »]. La figure-type, en deux parties, est un trait vertical d'abord oblique (six en tout) avec la mention « *Short* » [« Court »], puis un trait horizontal avec la mention « *long* » [« long »]. La disposition s'interprète comme figurant une entrée successive des voix.

-C47, variante de C23 : cette fois, les deux phonèmes sont ceux du verbe « *take* » issu de l'expression récurrente « *Take Heart* » : « *ta* », puis l'accent en fin de ligne

droite avec le phonème « *ke* ». Pas de didascalie, peut-être à cause de l'homologie du geste sonore avec C23.

### Raréfactions

Je relève maintenant les cases où une seule ligne semble figurer toutes les voix. Comme pour les « dispersions » ci-dessus, cette raréfaction soudaine du rapport graphie-voix est-elle une nouvelle variation à l'intérieur du graphisme-système, s'y rattache-t-elle entièrement ?

-C56 : « *unison take heart* » [« unisson {sur les mots} « *take heart* » (« prenez courage »)]. Un seul trait droit est tracé bord à bord pour figurer l'unisson. Les mots doivent-ils être psalmodiés de manière synchronisée, ou l'« unisson » n'est-il que celui de la hauteur ? En tous cas, la mention « *cue!* » [« signe ! »] a été d'évidence écrite lors d'une répétition. Elle indique le moyen employé pour réussir l'attaque synchrone de l'unisson : un des chanteurs assume un geste de direction musicale, un signe de levée-attaque.



-C59 semble relever du même principe que C56, mais le geste vocal est différent et plus complexe. Didascalie : « *everyone « Take » / cat sounds* », qui se développe ainsi : tous attaquent ensemble le mot « *Take* » (entouré d'une cartouche rectangulaire) et produisent ensuite un « son de chat ». Noter que les deux traits horizontaux continus qui partent de la cartouche et vont jusqu'au bord droit de la case semblent avoir été tracés pendant une répétition, car ils ne sont pas tracés à la règle et le trait inférieur est nettement plus pâle. En les

comparant aux traits horizontaux de la case suivante (C60), on aperçoit nettement la différence d'outil et de moment d'écriture. Ce rajout postérieur à l'écriture du manuscrit est intéressant, car il prouve que le code de notation de l'œuvre est un recours possible pour préciser une indication subséquente. Il est donc partagé, compris des interprètes et ressenti comme nécessaire, ici pour figurer la durée (relative puisque sans repères objectifs) des « sons de chat ».

**-C72 :** unique cas d'enjambement de deux bandes par une même case. Didascalie : « *unison (take heart) / unison / so very long* » [« unisson (*take heart*) / unisson / très long (littéralement : extrêmement long) »]. Les gestes d'attaques et de maintiens du son sur les mots sont les mêmes que ceux de C56. La précision sur la durée excessivement longue, donne un élément d'appréciation du temps par les traits horizontaux. Ici, un trait, équivalent à une bande entière, est noté comme étant « tellement long », autrement dit, excessivement long.

**-C76 :** « *outside auditorium rumming in unison / unison* » [« en dehors de la salle de concert / en grognant à l'unisson / unisson »]. La didascalie concerne la spatialisation des chanteurs, qui doivent sortir de la salle et chanter depuis le hall ou en coulisses, et ce dès la case précédente, si l'on en croit une mention de C75 (« *outside auditorium* », « en dehors de la salle de concert », mention peut-être rajoutée en répétition ?) Le mot « *rumming* » (« en grognant ») précise l'émission sonore du passage (on retrouve « *rumming* » un peu plus loin, C79). Le geste d'unisson est identique à C56, puisqu'on suppose que les mots « *take heart* » de C75 sont peut-être déstructurés en phonèmes.

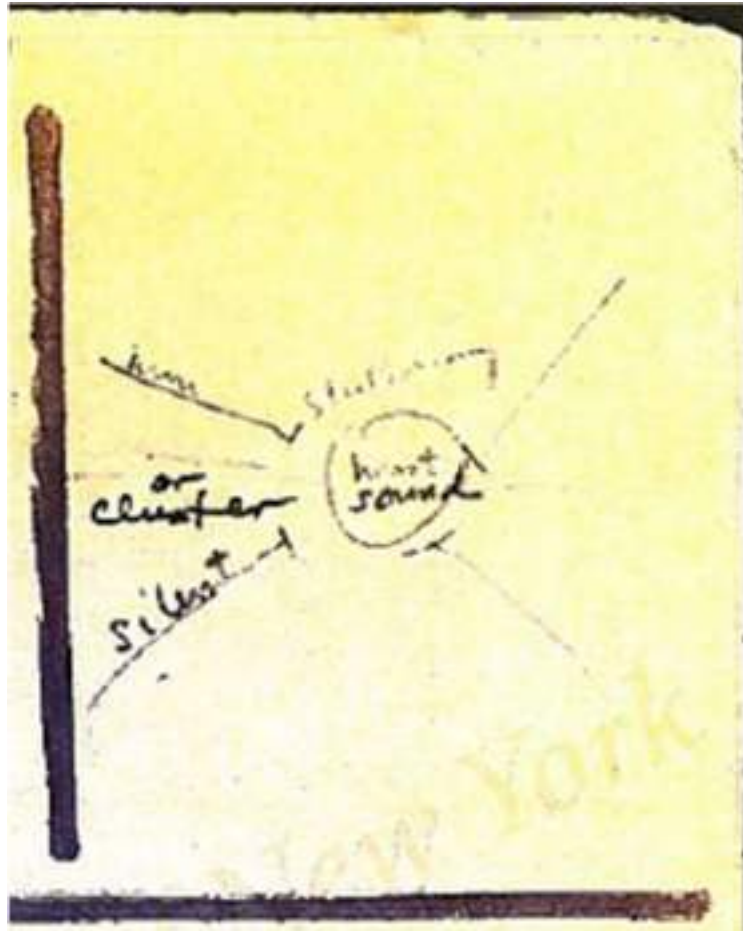
Avant de proposer une synthèse de tous ces relevés, je mentionne les très rares notations qui déploient d'autres plans spatiaux que le plan abscisse-ordonnée pour figurer la pluralité des voix.

### **Dispersions**

La notation de C78-C79 utilise un croquis multidirectionnel. Cette fois, le plan horizontal habituel est « éclaté ». Depuis un rond central, rayonnent quatre traits (C78) ou six flèches (C79), avec des didascalies, dispersées elles aussi.

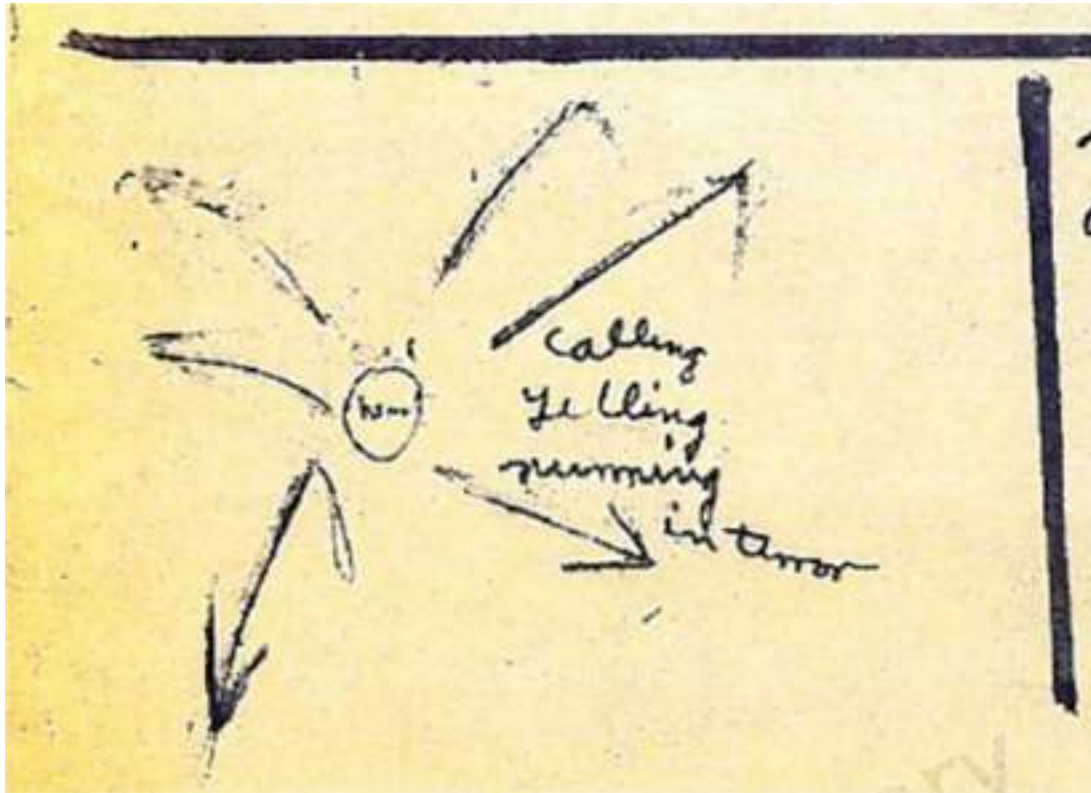
-C78 : « *silent / hum (?) / stationary* » [« silencieux / hum (ou signe de sons vibrant ou ondulant rapidement ?) / stationnaire-statique »].

« *Or cluster* » [« ou cluster »] : cette indication semble être une alternative aux effets précédemment notés. Dans le rond central, figure l'indication « *heart sound* ».



-C79 : « *calling / yelling / rumming / in terror* » [« en appelant / en criant / en grognant / épouvanté »]. Au-dessus et dans le rond central, est noté : « *take heart* ».

Ces deux cases, C78-C79, semblent introduire un code nouveau dans la figuration des sons, un code qui renvoie peut-être à une spatialisation des chanteurs, probablement sortis de la salle de concert (voir les didascalies explicites de C75 et C76). Dans cette hypothèse, en suivant cette graphie, les chanteurs devraient chanter dans toutes les directions. Mais, seconde hypothèse, ce croquis figurerait une dispersion des éléments chantés (et non leur spatialisation) dont les sons s'éloigneraient puis reviendraient à ce « noyau », le centre « *take heart* ».



#### IV-D.b. Principes de la notation-figuration des voix

Ce parcours de lecture et de compréhension a concerné trente cases (non successives) de *Macle* sur un total de quatre-vingt-une, soit plus d'un tiers de la pièce. Il permet de dégager les principes communs de la notation musicale de ces cases :

-Le plan bidimensionnel du graphisme-système et le rapport une ligne tracée = une voix ou ligne vocale, forment le cadre de référence commun de la figuration des sons vocaux, avec les paramètres des hauteurs (axe vertical) et des durées (axe horizontal) relatifs aux quatre voix.

-La figuration de ces paramètres est toujours exprimée en valeurs relatives et non-mesurées, en excluant toute indication de valeur absolue et mesurée.

-La figuration connaît un nombre de variantes et de variations plus ou moins importantes, formant des sous-groupes ou des « familles » de cases rattachables les unes aux autres.

-Dans chaque case, une figure-type graphique spécifique se reproduit « x » fois

- La figure-type traduit visuellement un type précis de geste sonore-vocal.
- Un grand nombre de cases contient des didascalies, consistant en des consignes précises quant au résultat musical projeté.
- Les didascalies et la figure-type entretiennent un rapport d'analogie, doté d'une signification aisément compréhensible.
- Dans certains cas, le remplissage des cases exclut l'ordonnée du graphisme-système (une ligne par voix individuelle), remplacée par une indication globale que suit chacune des voix, entièrement ou partiellement.

Enfin, cette étude a fait ressortir la prédominance d'un principe essentiel d'analogie entre le son et la ligne tracée. On peut même dire que la « ligne vocale » est figurée schématiquement par une ligne droite (ou plusieurs lignes droites pour plusieurs voix). Les variantes, par exemple les lignes courbes, les figurations des qualités sonores et des mouvements contrastés de type montée-descente, tenue-accent, tenue-arrêt, sont autant de déclinaisons de ce principe essentiel. Je limite pour l'instant les constats de cette synthèse, en remettant la réflexion nécessaire sur le rapport entre tracés, « signes » et sons vocaux à après l'examen détaillé d'autres modes de notation dans *Macle*.

#### **IV-E. LES « DESSINS »**

Je vais aborder maintenant un type de cases qui diffèrent beaucoup des précédentes. Dans ces cases figurent des graphies que l'on peut qualifier de « dessins ». Mais selon quels critères le terme « dessin » désigne-t-il un objet graphique différent de ceux analysés jusqu'à présent ? En première approche, je dirais que l'on rencontre, dans chacune des cases concernées, un objet pictural unique, donc autonome. C'est-à-dire qu'aucun d'eux ne semble *a priori* faire partie d'une série définie par des codes communs à plusieurs cases. On peut pourtant rattacher ces objets graphiques à une même famille : celle, justement, des objets graphiques autonomes.



### **Autonomie et fonctionnalité des « dessins »**

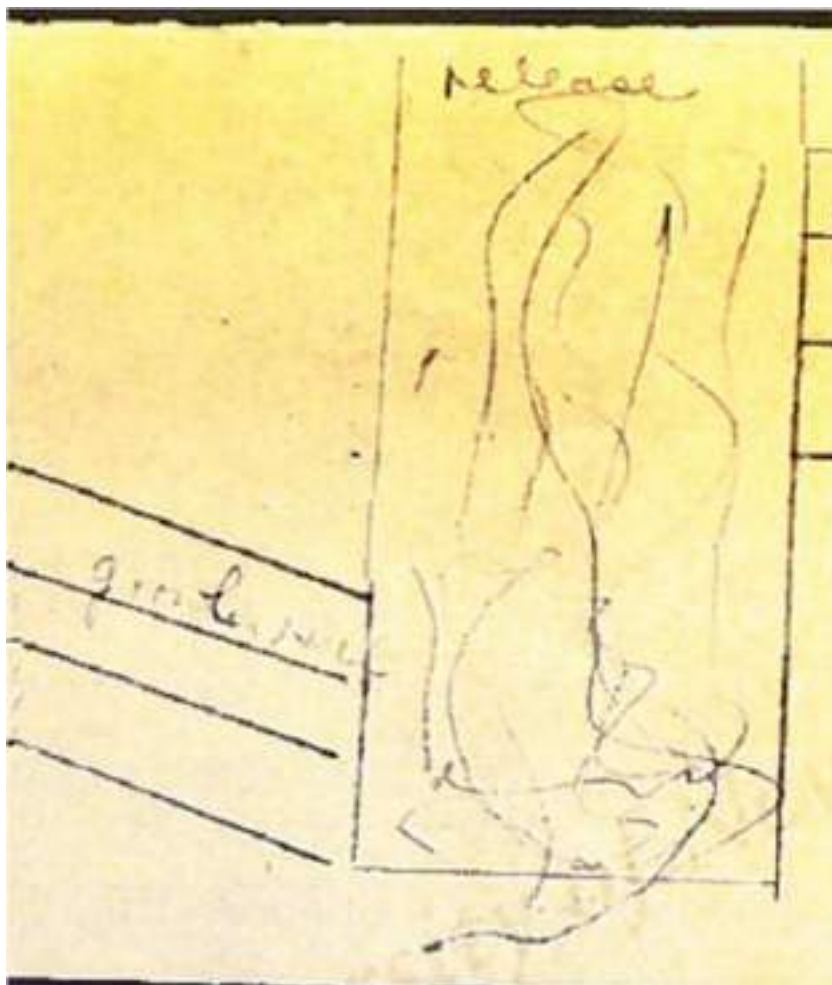
Il faut immédiatement préciser que l'autonomie ne s'entend que si l'on considère le plan pictural pour lui-même, donc en le dissociant de sa fonctionnalité. En effet, le lien entre ces objets graphiques et des productions sonores dans *Macle* est irréfutable et permanent. Il ne s'agit donc pas de dessins à contempler pour eux-mêmes. Ces productions graphiques sont toutes destinées à renvoyer à un autre plan, sonore ; ces dessins sont bien des formes de notation musicale, ils ont une fonction de partitions. Leur graphie *représente* bel et bien du son.

De plus, ils sont toujours rattachés, au sein d'une case, à du texte, lequel consiste souvent en une brève consigne ou didascalie. On pourrait affirmer superficiellement que les dessins illustrent des phrases, qu'ils en sont une représentation ou une figuration. Mais le rapport entre textes et graphies est plus subtil, car on pourrait affirmer l'inverse : que les textes résument ou traduisent en mots ce qui se voit dans le dessin. La question de la primauté du texte sur le dessin, ou l'inverse, reste donc ouverte.

Il existe pourtant une part irréductible d'autonomie, d'existence proprement picturale et immanente de ces dessins. La preuve en est que des consignes verbales eussent pu suffire à définir les sons à jouer. La présence des dessins ouvre un horizon esthétique singulier, même « tournés » vers les sons qu'ils inspirent et, en quelque sorte, appellent. Peut-on parler à leur propos, dès lors, de signes ? En jouant sur les mots, on peut affirmer que ces dessins font signe... aux sons. Ils ne font pas partie d'un code préétabli et n'ont rien en commun avec les signes de la notation musicale conventionnelle. Pour autant, on ne peut les excepter d'un cadre figuratif, puisqu'ils sont des représentations de « sons-à-produire ». D'autre part, il faut savoir si ces dessins introduisent une rupture dans la notation musicale et, en ce cas, en quoi cette rupture est corrélée à ce qui précède. Un changement de paradigme est un mode paradoxal de relation avec le contexte, même si c'est une relation de cassure ou de nouveauté. Le bouleversement, le désordre, renvoient à l'ordre du déjà-connu. En ce sens aussi, l'autonomie de ces cases ne peut être que partielle.

Enfin, l'on vérifiera la persistance ou non de certains paramètres déjà identifiées au sein du graphisme-système. Par exemple le rapport grave-bas /aigu-haut, que

je rattache ci-dessus à un schéma d'écriture de nature diastématique<sup>465</sup>, est-il totalement absent de ces formes de notation musicale ? Y a-t-il un arbitraire complet et abrupt dans ces inventions ? Leur cadrage — celui formé par les cases — détermine en tous cas un certain nombre de limites, ne serait-ce que spatiale. Comment doit-on les lire ? Ils échappent au cadre de lecture habituel gauche-droite, c'est même là leur force propre. Mais en ce cas, sont-ils destinés à être lus, ou plutôt *vus* ? Le « coup d'œil », l'observation, la recherche patiente d'un sens, remplacent-t-ils la linéarité de la lecture, renvoyant alors à la perception des tableaux, ou disons plus précisément, celle de dessins *légendés* ?



**-C2 :** « *release* » [« libérer, dégager »] : le contraste est total entre les cordons des lignes horizontales tirées à la règle de C1 et cet enchevêtrement de lignes informes, tracées comme au hasard sur un axe vertical sinueux. L'idée de relâchement, de désordre informe, succède ainsi à la rigoureuse et sobre tenue

---

<sup>465</sup> « Diastématique » : du latin *diastematicus*, « qui procède par intervalles » et *diastema*, « distance, intervalle ».

de C1. Cette graphie me semble être du même ordre que celle qui se déploie sur la page 0 de *Thruway*, que j'ai longuement commentée ci-dessus<sup>466</sup>. Je parlais alors de différencier ce type de graphie de la notion de « gribouillis », tout en y reconnaissant un geste d'improvisation et de hasard volontaire destiné à figurer des sons. Ici, le bas du dessin est particulièrement chaotique, non-directionnel. Les lignes courbes, visuellement dominantes, semblent produites pas des gestes « mous » partant du haut... mais elles sont contrepointées par d'autres lignes plus petites parties du milieu. On voit aussi dans le dernier quart de la case un trait horizontal. La remarque faite à propos de la page 0 de *Thruway* est valable ici : ces lignes, ce sont bien des sons. Pourtant le dessin ne demande évidemment pas à être suivi musicalement, par un trajet sonore qui épouserait rigoureusement ces lignes. La graphie indique un geste très général, elle suggère l'attitude musicale requise, précisée par le mot « *release* » (« libérer, dégager »), attitude qui doit être claire pour l'auditeur et marquer un fort contraste avec ce qui précède.



**-C6 :** « *A symmetrical Rhythm / Round tones* ». Selon ces indications, les sons vocaux doivent être réguliers, ressemblants (« *symmetrical* ») et circulaires (« *round tones* »). En-dessous de la didascalie, Eastman a empli toute la case de ronds. Du fait de leur tailles, il ne peut y avoir aucune confusion entre ces ronds

<sup>466</sup> Voir ci-dessus, II-3 p. 324 sur *Thruway*, notamment II-3.C. p. 331, étude de la page 0.

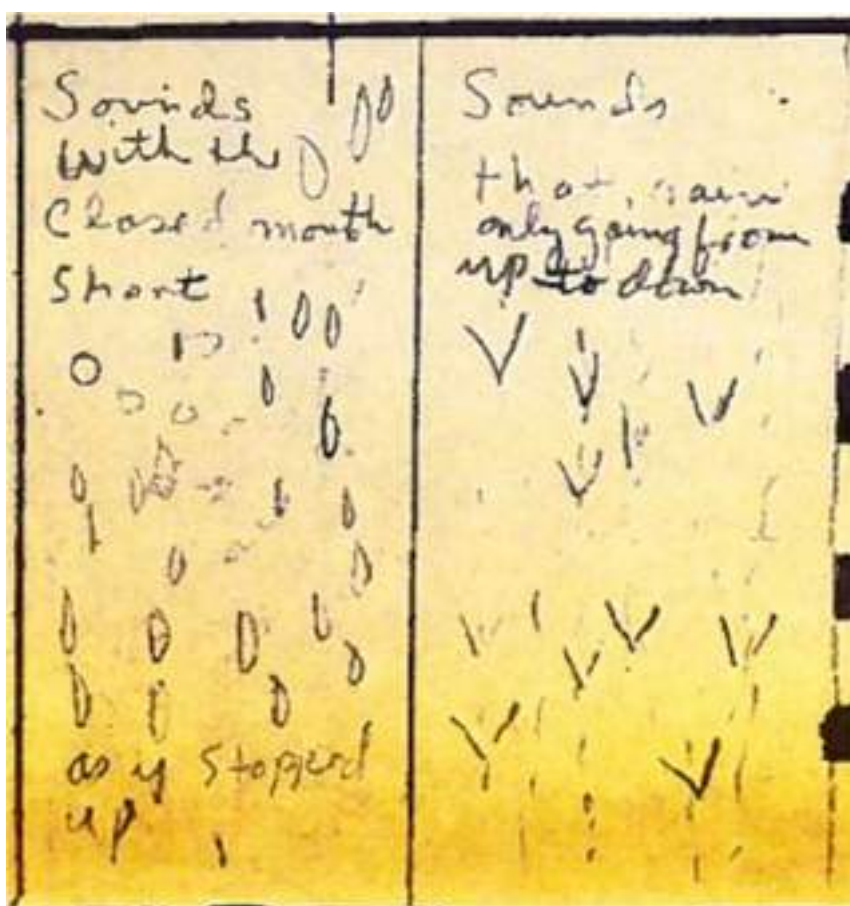
et des notes, ni avec la lettre « O » ou le zéro. Ces ronds remplissent la case, mais surtout ils flottent sans lignes ni axes qui structureraient leur prolifération. Ils sont assez irréguliers, certains sont plus petits, ils ne sont pas « manufacturés » ou standardisés avec soin. La question est de savoir si leur flottement se produit néanmoins sur un rapport de différences grave-bas / haut-aigu. Auquel cas, le remplissage de tout l'espace signifierait un remplissage équivalent des divers registres sonores.



-C11 : « *very nasty sounds* » [« sons très méchants, très désagréables »]. La graphie, plus sombre que plusieurs des précédentes, consiste en un ensemble dense de traits désordonnés, sur lesquels ou au cours desquels sont dessinées des taches plus foncées, crayonnées avec des gestes hâtifs d'aller-retour, comme des ratures ou des « gribouillis ». Ces gribouillis traduisent-ils l'idée d'une colère, donc d'une sorte de « méchanceté », de « laideur » ? On atteint ici à la nécessité

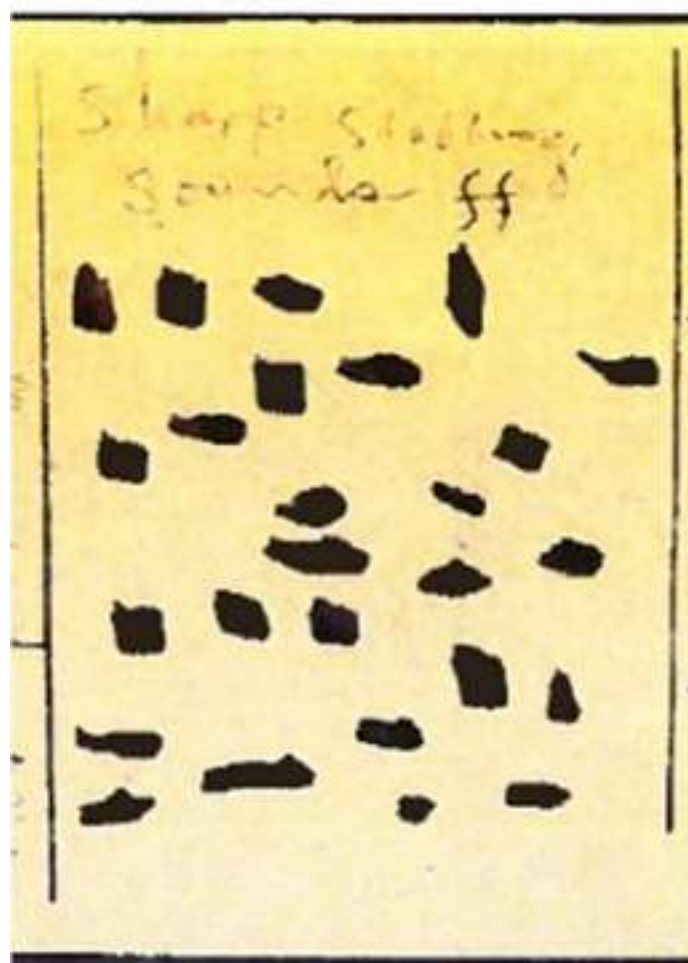
d'interpréter à la fois les indications verbales et graphiques, afin de les rendre concrètes : qu'est-ce que des sons « très méchants » ? Le geste graphique, dans sa nervosité et son analogie avec la rature « rageuse », est dans un rapport de représentation de l'intention expressive, voire psychologique, de la méchanceté. On peut imaginer deux gestes graphiques qui correspondent aux deux figures du dessin : d'abord des lignes désordonnées, aux directions imprévisibles, ensuite un geste bref mais saillant, sorte de rature sonore. Aucun phonème n'est indiqué. La part de l'interprétation est donc majeure, puisqu'il faut choisir des gestes sonores, une couleur vocale et jusqu'à d'éventuels phonèmes, qui rendent perceptible la notion de méchanceté sonore...

-C13 : « *Sounds with the closed mouth short / as if stopped up* » [« sons avec bouche fermée, court / comme arrêté en haut »]



-C14 : « *sounds that (rains?) only going from up to down* » [« sons qui (pleuvent ?) allant seulement de haut en bas » ].

Les graphies, dans ces deux cases, semblent suivre un axe descendant bien que non linéaire, « en pluie ». Les figures de C13 sont des sortes d'ovales en médaillons, qui pourraient évoquer de grosses gouttes d'eau. La figure-type dominante de C14 est une sorte de « V » qui pourrait évoquer des ailes d'oiseau en vol, schématisées. Mais ces figures de « V » sont tracées sur un fond ou sur des lignes très discontinues de petits traits, verticaux eux aussi. Il faut remarquer ici, comme dans les cases précédentes, la persistance d'une convention de spatialisation : le simple fait d'écrire ou de commencer les didascalies tout en haut d'une case, encourage le regard à comprendre et à parcourir l'espace depuis le haut jusque vers le bas. Dans C14, ceci est homologique avec l'indication sonore (« sons... allant seulement de haut en bas. ») C'est donc un axe haut-bas qui est sous-jacent ou prédomine, malgré la désorganisation complète de la directionnalité déjà remarquée dans C2, C6 et C11.



-C17 : « *Sharp (stabbing ?) sounds / ff* » [« sons tranchants, vifs, nets, brusques (lancinants ?) / ff »]. Si l'on veut réduire cette graphie à une loi, on peut formuler

l'équation : un point dessiné = un son. Il faut tout de suite préciser qu'il ne s'agit pas pour les interprètes de produire un nombre de sons en rapport avec le nombre de points, qui sont ici des taches aux formes toutes différentes (du triangle au rond, en passant par des ovoïdes irréguliers, etc.) Mais la *nature* du point est bien d'être *l'image d'un son*. Ici, la graphie de ces « taches » semble vouloir traduire l'idée de sons « tranchants », très ponctuels. Il faut aussi tenir compte d'une échelle globale : l'important est également, peut-être avant tout, le « tableau » d'ensemble dont le bord de la case est le cadre (voir ci-dessus C2 et C11). Puisqu'il ne s'agit pas de suivre des lignes ni de compter des sons, mais de se former une idée d'ensemble de la qualité sonore, c'est par le tout que s'exprime le champ sonore discontinu ici souhaité. Les espaces, les blancs sont aussi importants que les figures. Il s'agit bien d'un champ, au sens physique : les « particules » flottent ou s'immobilisent dans un espace de gravitation.

J'ajoute qu'on ne peut qu'être sensible, je crois, à la dimension esthétique de cette case et d'autres cases de cette nature. Dans mon parcours d'amateur de peintures modernes, ces cases me font penser à des miniatures de Paul Klee, ou à des parties de ses tableaux : une géométrie irrégulière, avec des effets très simples<sup>467</sup> de répétition, rejoignant, tout en s'en différenciant subtilement, certains effets de la nature ou de la céramique grecque de l'époque géométrique<sup>468</sup>.

**-C22 :** « *wavy sounds that suddenly stop* » [« sons ondulés qui arrêtent soudainement »]. Cette case est une fois encore (voir C2, C11, C21...) à considérer globalement, comme un effet pictural d'ensemble. Ses figures sont pourtant moins abstraites que celles des cases précédentes, dans le sens où la notion de ligne arrivant à une butée verticale est cohérente avec la didascalie. Par contre, la sinuosité extrême des lignes et leur écheveau déborde de beaucoup le graphisme-système. S'y ajoute en bas de la case une figure horizontale d'onde ou

---

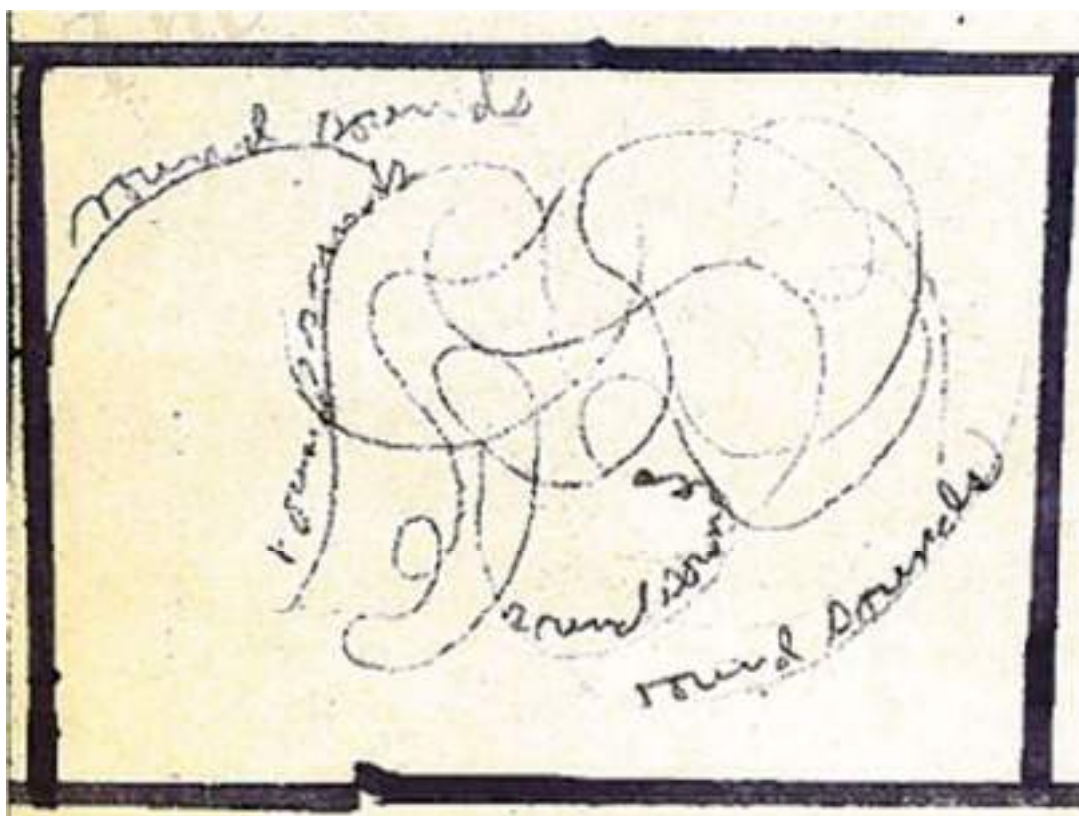
<sup>467</sup> Simples, au sens où ces séries irrégulières d'éléments graphiques semblent ne pas nécessiter de virtuosité picturale.

<sup>468</sup> De 900 à 700 av. J.-C. environ dans la céramique grecque, mais avec de nombreuses provenances géographiques et périodisations qui remontent au II<sup>e</sup> millénaire av. J.-C.

de trille, qui part d'une « ronde » adossée à un trait vertical. Cette figure était très présente dans *Thruway*<sup>469</sup>.

**-C35 :** « *Yell as loud as possible* » [« Crier aussi fort que possible »].

L'embrouillamini tracé sous la didascalie renvoie pour moi aux mêmes réflexions que celles sur C2 et C11 ci-dessus, concernant l'usage du « gribouillis ». Le regard ne peut suivre aucune ligne, aucun motif. L'angle droit supérieur, moindrement l'angle gauche inférieur, présentent un renfort de traits concentrés, comme un « gribouillis dans le gribouillis ». Il faut retenir ici l'*association* entre le geste, la production d'une confusion graphique, et la notion de cri proféré aussi fort que possible. La saturation sonore se traduit par un remplissage anarchique de l'espace.



**-C58 :** « *round sounds* » (*quater*) [« sons circulaires »]. On aurait pu penser que des figures de ronds donneraient une analogie visuelle de la didascalie. Or ce sont plutôt des lignes courbes entrelacées, fines ; des filaments qui semblent provenir de nulle part et ne mener nulle part. Les lignes individuelles s'absorbent donc dans le dessin d'ensemble. La graphie suggère des sons très

<sup>469</sup> Voir ci-dessus, II-3, par exemple p. 379.



sinueux où attaques et désinences s'estompent — plutôt que des sons réellement circulaires, dans lesquels la fin se refermerait en boucle sur le début.

**-C62** : unique case sans texte ni aucune mention. Cette unique figure est un cercle noir, couleur d'encre. On pourrait parler d'un simple point noir très agrandi. L'absence de texte ou d'indication est en elle-même remarquable. Ce « signe » se situe-t-il dans une sphère qui se passe de mots ? Est-il une sorte d'idéogramme symbolique ? Il fait songer à un dérivé de la graphie fameuse du Yin-Yang. Plus précisément, le Yin (noir) qui symbolise les significations liées à la lune, au féminin, à la passivité, etc<sup>470</sup>. Cette case est peut-être une borne qui signale une frontière formelle de *Macle*. Ponctuation à valeur symbolique, elle serait destinée non pas à être incarnée en sons, mais à marquer un seuil. Et en effet, les cases suivantes (C63-67) voient émerger un vocabulaire nouveau lié au jeu de cartes, puis au « cœur » dans son acception spirituelle, voire métaphysique (C68-70 et C74. Voir aussi C50 dans laquelle le nom de Buddha est cité, et C52).



---

<sup>470</sup> Les symboliques Yin-Yang et leurs figurations graphiques forment un édifice très complexe historiquement et conceptuellement, lié au taoïsme et au confucianisme. Mais une vulgarisation occidentale en a fait une référence commune, souvent fourre-tout.

<https://www.cnrtl.fr/definition/yin> L'évocation, dans *Macle*, d'un réseau de figures symboliques liées au « cœur », passant par les figures du jeu de cartes (C64-C67) et par la polysémie du mot « cœur » (C68-C70 notamment) puis avec la citation du « nom de Buddha » (C50), m'évoquent cette symbolique, à titre d'hypothèse.

## IV-F. RELEVÉ COMMENTÉ DES MENTIONS ÉCRITES

Avant de proposer la synthèse de ce que l'étude détaillée des formes graphiques de *Maclean* a permis d'observer, il me semble indispensable d'effectuer maintenant un relevé complet des mentions écrites. Le parcours vocal entier de l'œuvre se déploie, à travers les didascalies et mentions portées case après case. Quand nécessaire, je commente des éléments de ce relevé.

### **Abréviations et codes du relevé :**

#### **Numérotation des cases :**

Les cases, comme ci-dessus, sont numérotées du début à la fin du morceau entier (comme s'il s'agissait de mesures dans un morceau).

Abréviation de Case = C

#### **Transcription des mentions écrites :**

Mentions relevées du haut en bas de chaque case.

Séparation de mentions ou de mots par des slash : mentions ou mots écrits à des endroits différents de la case, relevés de haut en bas.

Quand une mention est écrite plusieurs fois dans une case, je l'indique par les adverbes multiplicatifs latins : bis, ter, quater, quinquies.

#### **Texte chanté ou dit :**

Les mots ou mentions en italiques sont les mots à chanter ou à dire par les voix des interprètes, différenciés des didascalies.

#### **Difficultés de lecture :**

Mots entre parenthèses avec un point d'interrogation = lisibilité incertaine

? (ill.) à la place d'un mot = mot illisible.

Je respecte autant que possible les majuscules et minuscules originales ; il est parfois impossible de déterminer si une lettre est écrite en majuscule ou en minuscule.

**Traductions en français :** mises entre crochets. Quand nécessaire, je propose plusieurs mots en français, séparés par des virgules.

**Commentaires :** quand nécessaire, je commente les mentions avec des *Nota Bene*, au fur et à mesure des relevés.

## PAGE 1

**C1 Low** (*quater*) [Grave]

**Lower** [Plus grave]

**Lower** [Plus grave]

**growling (Hell ?)** [grognant, grondant]

NB : « growl » ou « growling », la terminaison en -ing n'est pas clairement lisible = grogner ou grognant / « Hell ? » : enfer, ou juron « merde ». Sens incertain.

« l » repassé

**C2 release** [libérer, dégager]

**C3 High as possible** [aussi aigu que possible]

**C4 Swoop down and Hold and again swoop down and Hold** [Descendre en piqué et Tenir et encore descendre en piqué et Tenir] / « a / aho / E »

NB : les trois phonèmes « a, aho, E » sont entourés d'une cartouche circulaire. Ce sont les phonèmes qui doivent être chantés.

« e » de la seconde mention, repassé

**C5 double tones** (*bis*) [doubles sons]

NB : cette indication désigne certainement la production de sons diphoniques. Il est intéressant que Roberto Laneri (né en 1945), clarinettiste d'origine italienne qui est l'un des chanteurs qui a créé *Macle*, soit devenu dans la suite de sa carrière un spécialiste du chant aux harmoniques multiples (qu'il nomme en italien « *il canto armonico*<sup>471</sup> »). Eastman, ici, est peut-être déjà inspiré par cette faculté de Laneri ? Un disque de Roberto Laneri apparemment documentaire (enregistrements ethnomusicologiques ?) de 1977, était accompagné de textes de Giacinto Scelsi et de Terry Riley, qui s'intéressaient aux harmoniques multiples produites par une seule voix.

**C6 A symmetrical Rhythm / Round tones** [Un Rythme symétrique / Sons circulaires, tournants]

---

<sup>471</sup> Voir par exemple ce documentaire : <https://www.youtube.com/watch?v=Vrs8VpLpIXA> où Roberto Laneri explique sa démarche, qui comporte des aspects interculturels (recherche des pratiques et des contextes spirituels du chant diphonique au Touva et en Mongolie), physiques (reproduction de l'expérience vibratoire du physicien allemand Ernst Chladni ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Figure\\_de\\_Chladni](https://fr.wikipedia.org/wiki/Figure_de_Chladni))) et thérapeutiques. Il présente donc une théorisation très complète de cette recherche, jusqu'à d'éventuelles connotations bouddhistes auxquelles Eastman peut avoir été sensible dès les années 1970 du S.E.M. Ensemble. Je n'ai pas retrouvé la trace du disque de 1977, cité dans la biographie en ligne de Laneri (voir <https://boowiki.info/art/musiciens-italiens-du-xxe-siecle/roberto-laneri.html> et <https://www.discogs.com/fr/artist/153636-Roberto-Laneri>).

**C7 silence** [silence]

**C8 Sounds as if awaking / low aparté short / as if half asleep** [Sons comme en se réveillant / grave aparté court / comme à moitié endormi]

**C9 previous sounds getting longer** [sons précédents devenant plus longs]

**C10 tutti an emotion like crying-laughing. Who ever starts first choose the emotion** [tutti une émotion comme pleurant-riant. Celui qui démarre le premier choisit l'émotion]

**C11 very nasty sounds** [sons très méchants, très désagréables]

**C12 wavy** [ondulé, onduleux]

**C13 Sounds with the closed mouth short / as if stopped up** [sons avec bouche fermée, court / comme arrêté en haut]

**C14 sounds that (rains?) only going from up to down** [sons qui (pleuvent ?) allant seulement de haut en bas]

NB : « rains ? » : lecture incertaine, hypothèse dans le contexte de sons descendants.

**C15 Black broad sounds** [Larges sons noirs]

## PAGE 2

**C16 Breathy** [Voilé]

**C17 Sharp (stabbing ?) sounds / ff** [sons tranchants, vifs, nets, brusques (lancinants ?) / ff]

NB : cette mention semble indiquer la métaphore d'un son tranchant ou lancinant, comparable à des coups de couteau, sens propre de « *stabbing* » (poignardant).

**C18 Sounds that suddenly stop** [Sons qui s'interrompent soudainement]

**C19 Silence (*ter*)** [Silence]

NB : remarquer l'écriture différente du « S » de silence, en lettre capitale pour les mentions 1 et 3, en minuscule joliment tracée en une seule boucle pour la mention 2. Geste d'écriture différencié au sein de la répétition.

**C20 Same previous sounds only higher** [Même sons que précédemment mais uniquement plus aigus]

**C21 Highest laughter possible** [Le plus grand rire possible]

NB : cette indication au singulier, est donc collective

**C22 wavy sounds that suddenly stop** [sons ondulés qui s'arrêtent soudainement]

**C23 loud / Ha / Sounds that ? (hand ?) an accent at the end** [fort, bruyant / Ha / Sons qui (?) un accent à la fin]

NB : l'emploi de « *hand* » ici est très peu clair. Le sens général est bien celui de sons forts, bruyants, sur le phonème « *Ha* » et se terminant par un accent.

**C24 Machine gun sounds with straight sounds** [Sons de mitraillettes avec des sons droits]

**C25 Take Heart (quater) Take / Big sounds from the diaphragm** [*Haut les cœurs...* / Énormes sons du diaphragme]

NB : « *Take Heart* » apparaît ici et devient ensuite le leitmotiv de la pièce. C'est une expression toute faite, exclamation d'encouragement qui signifie « Haut les cœurs ! » En français, il est impossible de rendre compte de la répétition de « *Take* », qu'Eastman fait souvent figurer (voir par exemple C30 et C41) à la suite de plusieurs « *Take Heart* ». Ce pourrait être : « *Haut les cœurs, haut !* » Important : noter la graphie d'Eastman, qui entoure séparément « *Take* » et « *Heart* » d'un cercle, comme pour détacher la profération des deux mots, au lieu qu'ils soient prononcés d'un seul tenant comme on le fait usuellement. Il écrit d'ailleurs souvent les deux mots verticalement les uns par rapport aux autres. Mais ceci après une première écriture en haut de la case où les mots sont écrits à la suite, et où l'on voit au premier geste d'écriture qu'Eastman a voulu entourer les *deux* mots d'un même cercle, avant de les encercler séparément. Aucun point d'exclamation.

**C26 Your favorite Pop tune** [Votre air pop, de variété, préféré]

**C27 PP ? / straight sounds that suddenly break like (static ?) and a radio** [sons droits qui se brisent soudainement, comme statiques (?) et une radio]

NB : le PP ? cerclé est visiblement une note de répétition. La fin de la mention, elliptique, est incertaine (« *static* » et « *a radio* »). Le sens général, cohérent avec la graphie traduisant les sons vocaux, est celui de sons droits fluctuant soudainement et redevenant droits. L'indication, si je la lis correctement, suggère le rapprochement avec des sons apparaissant et disparaissant sur la bande des fréquences d'un poste de radio.

**C28 Patriotic tune / Hymn / Work tune** [Chanson patriotique / Hymne / Chanson de travail]

**C29 Erotic sounds (bis)** [Sons érotiques]

**C30 Take Heart (quinquies) Take** [*Haut les cœurs...*] NB : Voir C25

### PAGE 3

**C31 Take Heart / autres mots ? (ill.) / faster and faster until ? (ill.)** [*Haut les cœurs...* / autres mots ? / de plus en plus vite jusqu'à ? (ill.)]

NB : Je ne suis pas sûr que d'autres mots en plus de « *Take Heart* » soient écrits et doivent donc être dits. L'écriture vers le bas de la case est de plus en plus hâtive, à l'image de l'indication musicale. Les mots ne sont pas cerclés, à la différence des C25 et C30. Le « and » est écrit en abrégé, comme un alpha ou le signe « + ». Je ne réussis pas à lire ni interpréter le dernier mot de la mention.

**C32 an irrepressible sound** [un son irrépressible, incontrôlable]

**C33 Asymmetric / Take Heart (ter)** [Asymétrique / *Haut les cœurs...*]

NB : la capitale de « *Asymétric* » est repassée avec un second outil d'écriture, c'était d'abord une minuscule. Les mots « *Take Heart* » sont cerclés séparément, voir C25 et C30.

**C34 Low (bis)** [Bas, grave]

**C35 Yell as loud as possible** [Crier aussi fort que possible]

**C36 Beginning of Electronic sounds / Silence** [Début des sons électroniques / Silence]

NB : la mention signifie le démarrage de la bande son. « *Silence* », souligné, est visiblement écrit avec un second outil d'écriture, sans doute lors des répétitions, pour confirmer aux voix qu'elles se taisent pendant le démarrage de la bande son.

**C37 Electronic Sounds / « A » / Le Monte / mid range very long / mid range (ter)** [Sons électroniques / « A » / Le Monte / registre médium, très long / registre médium]

NB : « A » mis entre guillemets et cerclé est certainement un phonème à chanter et rajouté en répétition comme « *Le Monte* » cerclé probablement avec le même outil d'écriture que « *Silence* » de la case précédente. L'indication de durée « *very long* » écrite sur la première ligne après « *mid range* » est, je pense, générale.

PAGE 4

**C38 Julius cues / animal sound long / animal sound (ter) / take heart (écrit 17 ou 18 fois)** [signes de Julius / son d'animal, long / son d'animal / *haut les cœurs...*]

NB : une mention de répétition d'un autre outil d'écriture que celui de la partition nous apprend qu'Eastman, ponctuellement en tous cas, dirige la conduite de la pièce. La mention « *animal sound* » est bien au singulier : chaque voix doit choisir le son d'un seul animal, sans autre précision. La graphie des « *take heart* » est particulièrement enchevêtrée et dense, figurant ainsi la manière dont les quatre voix doivent l'interpréter. Elle se poursuit par quatre lignes ondulées.

**C39 impro on question : (*is the heart is dead / the heart is*)** [Impro sur la question (le cœur est-il mort / le cœur est)]

NB : une parenthèse figure bien devant le premier « *is* », tel que transcrit ci-dessus ; c'est peut-être une accolade. La première partie de la mention est d'une écriture pâle, les mots de la question sont par contraste très foncés, il peut s'agir de deux outils d'écriture, ou de deux moments d'écriture distincts. Dans cette case, le mot « *heart* » semble sortir de son contexte originel, l'expression « *Take Heart* ». On peut donc le traduire par le mot « cœur ». On verra dans la suite qu'Eastman joue sur la polysémie du mot.

**C40 discussion / ff / Why is the heart dead ? (bis) /is the/ The heart is the (1 ?)** [discussion / ff / Pourquoi le cœur est-il mort ? /est le : Le cœur est le (1 ?)]

NB : « *discussion* » est souligné. La lecture du chiffre « 1 » est assez incertaine. Les mentions sont notées d'une écriture large et hâtive, comme celle des C41 ou encore C49 sur cette page 4.

**C41 Take Heart (ter) / Take** [*Haut les cœurs...*]

**C42 very high / Take heart (ter)** [très haut, aigu / *Haut les cœurs...*]

**C43 impro on hearts** [impro sur cœurs]

**C44 mumbling (quinquies)** [marmonnant]

**C45 short / short -long (ter)** [court / court – long]

**C46 muffled (quater) / Take heart (quinquies)** [étouffé, sourd / *Haut les cœurs...*]

NB : « *muffled* », pâli et difficilement lisible, a été réécrit plus foncé vers le haut de la case.

### **C47 take**

NB : il s'agit des deux syllabes de « *take* », séparées par un trait. Le « *ke* » est surmonté d'un accent.

### **C47b cut (initiales ? ill.?)**

NB : exceptionnellement, j'indexe cet espace comme surnuméraire par rapport aux autres, en tant qu'interstice entre C47 et C48. On y voit les traits et deux syllabes « *ke* » de C47 se prolonger. Sous « *cut* » de possibles initiales : celles de l'interprète qui fait le geste de couper ?

### **C48 broad sound / attack together / heart (quater)** [son large / attaquer ensemble / cœur]

NB : « *heart* » est ici le phonème sur lequel tenir les sons.

### **C49 laughter (quinquies)** [rire]

NB : impossible de confirmer que « *laughter* » est écrit au singulier ou au pluriel.

## **PAGE 5**

### **C50 Show us the pure heart, the heart without (? ill.) without malice the heart of the Buddha** [Montrez-nous le cœur pur, le cœur sans (? ill.), sans malice le cœur du Bouddha]

NB : les mots ont été tous repassés, peut-être après avoir été écrits une première fois au crayon à papier ?

### **C51 Crying (écrit sept fois)** [pleurant]

### **C52 One who is serious, the others sarcastic / (I've found it! / found what? / The pure heart? / Said you found someone who's name is pure heart have you? [L'un est sérieux, les autres sarcastique (*sic*) / Je l'ai trouvé! / Trouvé quoi? / Le cœur pur? / J'ai dit trouvez quelqu'un dont le nom est cœur pur / tu l'as?]**

NB : L'accolade, ici retranscrite comme une parenthèse ouverte, sert à bien distinguer la didascalie, écrite à droite et en plus petit, du dialogue à dire.

### **C53 Very faint (?) crying** [Très faible / pleurant]

### **C54 One man tells a story** [Un homme dit une histoire]

### **C55 another story (ter)** [une autre histoire]



**C56 Everyone tell the same story** [Tout le monde dit la même histoire]

**C57 Cue ! /unison take heart** [signe !/unisson *Haut les cœurs*]

NB : « *cue !* » est rajouté en répétition. Même écriture que les mentions précédentes rajoutées en répétition, voir notamment C37, C38, C47b...

**C58 round sounds (*quater*)** [sons circulaires]

**C59 cut JE (?) / take heart (*bis*)** [coupure JE (?) *Haut les cœurs*]

NB : les initiales « JE » sont incertaines, mention de répétition cerclée, voir ci-dessus le NB de C57.

**Take / cat sounds** [Take / sons de chat]

**mid range long** [registre médium long]

**C62** unique case sans texte ni aucune mention

## PAGE 6

**C63 consider / The heart of the lover ?** [considérez / Le cœur de l'amoureux ?]

**C64 the death of hearts** [La mort des cœurs]

**C65 the death of clubs** [La mort des trèfles]

**C66 the death of spades** [La mort des piques]

**C67 the death of diamonds** [La mort des carreaux]

NB : De C64 à C67, « *heart* » est pris dans un sens nouveau et fait bifurquer le texte vers les figures symboliques du jeu de cartes. Ensuite, C68-C70, l'acception métaphysique ou amoureuse de « cœur » revient, poursuivant la méditation commencée C63.

**C68 Fill thyself up with hearts** [Remplis-toi de cœurs]

**C69 empty thyself without any hearts at all** [vide-toi sans cœur aucun absolument]

**C70 ~~Think about~~ Consider the heart of hearts** [~~Médite sur~~ Pense au cœur des cœurs]

NB : les mots raturés sont remplacés comme retranscrit ci-dessus.

**C71 unison (*take heart*)** [unisson (*Haut les cœurs*)]

**C72 unison / so very long** [unisson / extrêmement long]

NB : cette case occupe la longueur d'une bande entière.

**C73 with compassion / take heart (écrit onze fois) take** [avec compassion / Haut les cœurs...]

**C74**

**1 animal sounds in unison** [sons d'animal à l'unisson]

**2 Two animal sounds** [deux sons d'animal]

**3 distorted animal sounds** [sons distordus d'animal]

**4 animal sounds and by instruments and 3** [sons d'animal et par des (d') instruments et 3]

**5 The smaking (?) of lips** [la claque (?) des lèvres]

NB traduction incertaine : « *smacking* » (giflant, fessées, claquant) serait écrit avec une faute d'orthographe et pourrait renvoyer par exemple au son des lèvres frappées par la main, ou au bruit de bouche des lèvres ouvertes et fermées rapidement.

**6 Miaw (?)**

NB : raturé ou gommé, possiblement l'onomatopée du miaulement.

**7 discuss / If the holy one does not exist, what then is the highest form ?** [discuter / Si le Saint n'existe pas, alors quelle est la forme la plus haute, accomplie ?]

NB : Les chiffres sont des numéros cerclés ; « *discuss* » est une mention écrite pendant une répétition, identifiée telle comme ci-dessus, voir notamment C57. Une flèche intervertit « *then what* » écrit à l'origine. Je traduis « *the holy one* » (écrit sans majuscules contrairement à la convention) par le Saint, on pourrait traduire aussi par : le Tout-puissant, le Seigneur, etc.

## **PAGE 7**

**C75 outside auditorium / rumming / Take Heart (quinquies)** [en dehors de la salle de concert / en grognant / Haut les cœurs...]

NB : didascalie portant sur la spatialisation des chanteurs et l'acoustique, se poursuivant C76 et C77.

**C76 outside auditorium rumming in unison / unison** [en dehors de la salle de concert / en grognant à l'unisson / unisson]

**C77 Opening and closing doors / rumming from door to door / take (écrit 9 fois)** [En ouvrant et fermant les portes / en grognant d'une porte à l'autre / take...]

**C78 heart sound / stationary / hum (?) / or cluster / silent** [son du cœur / stationnaire, statique / hum (ou abréviation de « *mumbling* » ou « *rumming* », ou encore signe de sons vibrant ou ondulant rapidement ?) / ou un cluster / silencieux].

NB : « *or cluster* » (« ou un cluster ») : cette indication semble être une alternative aux effets précédemment notés.

**C79 : take (the ?) heart / calling / yelling / rumming / in terror** [*haut les cœurs (le cœur ?) / en appelant / en criant / en grognant / épouvanté*].

NB : au-dessus et dans le rond central, est noté : « *take heart* » ou « *the heart* ».

**C80 relate a very discussion or story / on sitting center (?)** [rapportez une discussion profonde ou un récit / depuis le siège central]

NB : à cette didascalie correspond le récit fait par Eastman dans l'enregistrement que j'ai entendu et que j'ai pris en dictée. Voir ci-dessous p. 644-645 - la transcription et les traductions.

**C81 Take heart (écrit 9 fois) / disappearing / ff — ppp** [*Haut les cœurs... / en disparaissant / ff — ppp*]

### **Plan de *Macle***

On peut déduire des relevés effectués depuis le début de ce chapitre, que *Macle* comporte une sorte de plan général. Je propose d'y distinguer quatre grandes parties. Il s'agit de repérer des évolutions et une certaine progression, même si l'esthétique du *patchwork* et du *nonsense* brouille partiellement ces articulations :

I- C1 à C24, éventail très large de manifestations vocales, des plus objectives (sons tenus, doubles-sons, sons ondulés, etc.) à de plus intimes (sons liés au sommeil, à l'éveil, C8). Les rires, les sons très désagréables ou méchants (C11) sont mis sur un plan d'égalité de principe, en passant même par des sons d'objets (mitraillettes, C24).

II- C25-29 : apparition de « *Take Heart* », puis chants ou fredons de plusieurs catégories codifiées (C26 à 29) jusqu'à l'intime, le scatologique éventuellement (C29).

III- C 30-48 : développements divers autour de « *take heart* », entrée de la bande-son (C36-37)

-C49-62 : citation du nom du Bouddha. Histoires diverses, variantes vocales.

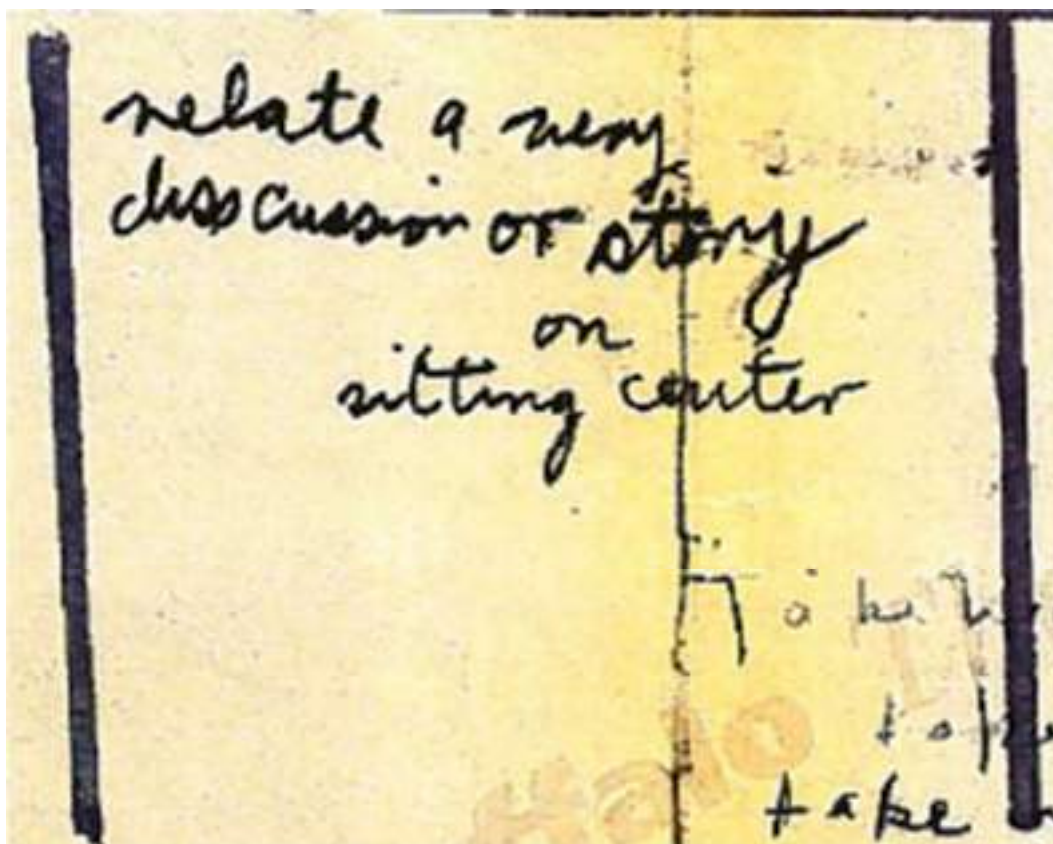
-C63-C74 : figures de Jeu de cartes, menant à méditations et discussions autour du « cœur ».

IV- C75-79 : spatialisation dispersée des voix hors-scène, dernières discussions sur « *take heart* ».

-C80 : grand récit solo au centre de la scène

-Coda sur « *take heart* » disparaissant (C81)

#### IV.G. LE RÉCIT DE LA CASE 80



Ce récit est dit par Eastman lui-même dans l'enregistrement de *Macle* (University at Buffalo, Music Library). Il correspond à la didascalie de C80. Voici sa prise en dictée, en transcription littérale :

*« Euh, when I, I took a trip in the country with my lover and euh we got tired and euh we sat down a fire-tree and euh I wondered off into the distance and there I saw a man he was sitting here and euh he all the sudden ask me said : « why are you doing what you're doing ? » I said : « well, I don't know I mean, I, well I mean, one must have a job ! », and he said : « You know, those very wise men always know what they're doing when they're doing it, you see, and those who do not, you know, waste time. And, the sign of it is that on the death bed you [a van ?], what can I say, know the true meaning of time », and, euh, as he spokes these words I became more disturbed, more, more destructive, oh what can I say I, I left myself and I seem to faint [rires dans le public] and, as I fainted, oh because it's a very strange thing, I, I*

*began to sink into the ground. But as I sank into the ground [voix adoucie] I made a very strange note<sup>472</sup>... »*

Voici maintenant une traduction révisée où je supprime les répétitions de pronoms et les « euh », avec une ponctuation et des tournures plus écrites (pour la traduction de la transcription littérale, voir note 34 ci-dessous) :

« Un jour, je partis en voyage sur les routes avec mon amoureux. Nous nous sentîmes fatigués et nous assîmes sous un flamboyant. Je regardai tout autour de moi et là, je vis un homme assis. Soudain il me pose cette question : « Pourquoi fais-tu ce que tu fais ? » Je réponds « Eh bien, j'avoue que je n'en sais rien, quoi, je veux dire, on... doit bien avoir un travail ! » Alors il dit : « Tu sais, les hommes très sages savent toujours ce qu'ils font lorsqu'ils le font, et ceux qui ne le savent pas, vois-tu, ils perdent leur temps. Et le signe en est donné sur le lit de mort, quand alors se révèle à toi la vraie signification du Temps ». Et comme il disait ces mots je me sentis de plus en plus mal à l'aise, de plus en plus anéanti, oh, comment dire, je me suis senti partir et j'eus l'impression de m'évanouir [*rires dans le public*], et tout en m'évanouissant — oh c'est quelque chose vraiment de très curieux ! — j'ai commencé à m'enfoncer dans le sol. Mais, alors que je m'enfonçai dans le sol, j'émis une note très étrange... »

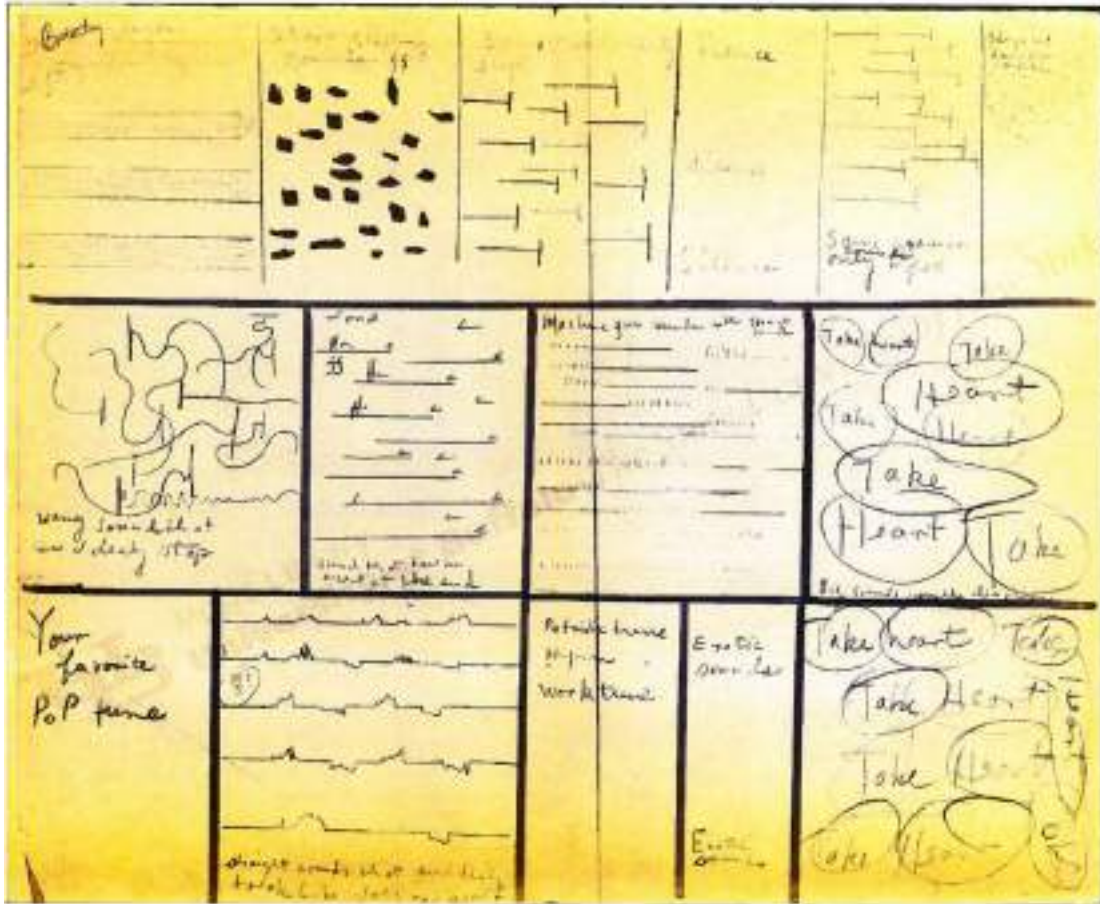
---

<sup>472</sup> C80, où figure simplement la consigne : « rappez une discussion profonde ou un récit / depuis le siège central ». Voici la traduction de la transcription du texte dit par Eastman, dans sa forme littérale :

« Euh, un jour je, je partis en voyage à travers la contrée avec mon amoureux et euh nous nous sommes sentis fatigués et euh nous nous sommes assis sous un flamboyant et euh j'ai regardé tout autour de moi et là je vis un homme assis et euh tout soudain il me posa cette question « pourquoi fais-tu ce que tu fais ? » j'ai répondu « eh bien, je ne sais pas j'avoue, je, eh bien je veux dire, on doit avoir un travail ! » et il dit : « Tu sais, les hommes très sages savent toujours ce qu'ils font lorsqu'ils le font, tu vois, et ceux qui ne le savent pas, sache-le, perdent leur temps. Et la preuve de cela, c'est que sur le lit de mort, se révèle à toi la vraie nature du Temps » et comme il disait ces mots je me sentis de plus en plus mal à l'aise, plus, plus anéanti, oh comment pourrais-je dire, je me suis senti partir et j'ai eu l'impression de m'évanouir [*rires dans le public*], et, alors que je m'évanouissais, oh c'est vraiment une chose très étrange, je, j'ai commencé à m'enfoncer dans le sol. Mais alors que je m'enfonçais dans le sol je produisis une note très étrange ... »

## IVH. AU CROISEMENT DES SONS ET DES GRAPHIES,

### TENTATIVE DE SYNTHÈSE



Au terme de ce relevé et des analyses des graphies et des textes de *Macle*, je propose de tenter une synthèse conceptuelle afin de mieux comprendre les rapports entre graphies et sons dans ce manuscrit, qui semble être pour Eastman une expérience de notation particulièrement radicale. Je crois *Macle* emblématique, représentant une exploration de certaines des conceptions de la notation qui se retrouvent dans les autres œuvres d'Eastman, antérieures ou postérieures.

Je ne reviens pas sur le rapport de cette notation au graphisme-système, ni sur la diversité des objets graphiques, décrits et analysés ci-dessus. La question est maintenant de savoir quels seraient les mots justes, les concepts adéquats pour désigner les rapports des graphies de *Macle* avec les sons ? Je crois qu'il faut commencer par le plus général, afin de proposer des analyses pertinentes.

Une case dans *Macle* comporte presque toujours trois éléments partenaires : une graphie et un texte, qui convergent vers un « objet sonore ».

L'association entre graphie et texte est réciproque : l'une renvoie à l'autre et vice-versa. On ne dira pas que la graphie illustre simplement le texte, ni que le texte explicite ou décrit simplement la graphie. Mais la coprésence de deux éléments, l'un purement graphique et visuel, l'autre textuel, ouvre le champ d'interprétation où les deux niveaux se combinent.

On peut parler d'un champ d'interprétation *ouvert*, car ni graphie ni texte, non plus que leur combinaison, ne donnent un sens plein et univoque dont le son ne serait que la résultante. Il ne s'agit jamais d'une équation logique dont le son serait la résolution évidente. La logique présente est de nature associative : le son, non-donné, est à rapprocher des éléments donnés. Ceux-ci appellent un objet sonore qui y correspond comme par association d'idées. Au sein de ce processus associatif, le contenu propre de chaque association comporte toujours une part d'arbitraire, de liberté subjective, finalement, *d'interprétation*.

On serait donc placé dans une situation de lecture proche de celle d'un poème textuel-graphique <sup>473</sup> ayant la fonction anticipatrice d'un son-à-produire. L'ambiguïté temporelle de ce « poème » réside dans sa fonction évocatrice : le son est évoqué comme devant advenir, mais aussi bien comme s'il avait déjà eu lieu. Le son est appelé à partir d'une description prévisionnelle, qui suppose une conception ouverte mais préalable. La notation musicale de *Macle* peut aussi se rapprocher d'un relevé descriptif de musique concrète ou enregistrée, donc à une notation dans l'après-coup. Le rapport des éléments d'une case avec l'objet sonore est donc un rapport transitif, de « définition de... »

---

<sup>473</sup> Il faudrait consacrer un essai spécifique aux ambitions et aux réalisations d'Eastman dans le domaine graphique. La symbolique géométrique liée aux idéogrammes (l'idéogramme de « Zen » notamment) y joue un rôle. Voir ci-dessous p. 701, Partie V, sur *Buddha*. On peut aussi rapprocher ces formes graphiques de tableaux de divers peintres modernes où se rencontrent des figures géométriques, des couleurs ou formes d'objets figurés et une structuration libre de l'espace, le tout étant orienté vers un système d'associations poétiques. Je pense en particulier à certaines œuvres de Paul Klee (1879-1940) et à ses conceptions esthétiques, qui revendiquent un système d'associations à la fois libres et archétypales. Voir Paul Klee, *La Pensée créatrice* (éd. par Jüng Spiller), Paris, Dessain et Tolra, 1973. Certaines cases de *Macle* (par exemple C6, C11, C22) me font particulièrement penser à Klee. Eastman a pu voir certaines œuvres du peintre à l'Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, dont les collections d'art moderne jouxtent les salles de concerts où il s'est produit de 1969 à 1975.

<https://www.albrightknox.org/artworks/p194915-seilt%C3%A4nzer-tightrope-walker>  
L'œuvre de Klee est largement diffusée à New York et aux U.S.A. dans les années 1960-70.



Qu'en est-il de l'apport du niveau graphique pris isolément ? J'ai déjà noté que le rapport entre graphies et sons était de l'ordre de la représentation. On peut aussi parler d'un rapport d'analogie et de figuration. Ne relevant pas du symbole au sens exact du terme, le rapport sémantique entre graphie et sons s'appuie en réalité sur des mises en forme systématiques et préexistantes de l'espace, ou plus précisément du plan que j'ai décrit et nommé le graphisme-système — ordonnancement de l'espace avec abscisse et ordonnée. Combinés, ces plans structurent le rapport horizontal / vertical de l'espace et permettent d'y introduire les paramètres discontinus et continus du son : hauteurs, durées, parfois nuances, registres, qualités de discontinuités, etc. L'objet sonore est donc à la fois évoqué, figuré, défini, et invoqué, échappant par là au signe et par là, indéfini.

Pour autant, et c'est là un trait tout aussi important, l'objet sonore est conçu au sein d'une relativité. Il échappe aux mesures absolues, discriminantes, que le solfège et la notation conventionnelle de la musique permettraient de définir. Il y a là, pour définir des éléments sonores, la coexistence permanente de conventions systématisées et du relatif. On pourrait alors résumer la notation de *Macle* par une équation paradoxale : un minimum de cadre systématique pour un maximum d'ouverture des définitions, via des représentations associatives à la fois essentialisées et arbitraires. Ajoutons à cela ce qui justifie cet édifice, à savoir la fonctionnalité de ces formes d'écritures. L'ouverture, l'indéterminé, n'entament ou n'affaiblissent en rien cette fonctionnalité, qui est celle de toute partition. La case elle-même, espace à la fois cadré dans la page, étanche, autonome, et pourtant relié aux autres cases par la successivité, est d'une nature tout aussi paradoxale.

### **La nécessité d'aller au-delà de la description analytique pour cerner la singularité de *Macle***

Dès le premier examen de ce manuscrit, l'originalité de *Macle* apparaissait fortement, avec l'organisation de l'espace de la page par cases. Puis, en entrant dans une compréhension des graphies et des textes, se dévoilaient des choix systématiques de figurations des sons, avec un usage dérivé du graphisme-système, des textes-didascalies et des objets picturaux.

Au-delà de la recherche des mots adéquats pour définir le rapport écriture-son — graphies et textes comme représentations, figures ou figurations des objets sonores ; fonction associative ou symbolique ; jeux d'analogies quasi synesthésiques ; structuration de l'espace en plans — ce qui se lit dans *Macle* est bien un ensemble de signes, qui se soutiennent d'une fonction symbolique majeure : celle de figurer des sons. Cette fonction relève de la tradition de la partition.

Le jeu entre compréhension et incompréhension ouvre le champ, traditionnel lui aussi, de l'interprétation. Mais il faut encore approfondir les modalités que *Macle* fraie dans ces schémas, pour mesurer l'originalité de cette œuvre. On doit pour cela rechercher l'articulation spécifique de cette notation musicale à la voix et au temps. Je tente ci-dessous d'argumenter les raisons de cette recherche. Mais auparavant, je souhaite mieux décrire le rapport de *Macle* au sens — ou au *nonsense*. Il ne s'agit pas d'une description littéraire : c'est une étape selon moi indispensable à l'articulation entre notation, voix et temporalité.

#### **IV-I. VOIX ET NONSENSE : L'INVENTION D'UNE DRAMATURGIE SINGULIÈRE**

Œuvre purement vocale, *Macle* a-t-elle un autre « sujet<sup>474</sup> » que la voix même ? Ou bien appartient-elle, avec ses éléments textuels chantés et proférés, à la tradition séculaire des genres dits vocaux : opéra, oratorio, chœur, mélodie, mélodrame ?

La réponse n'a rien d'évident. D'un côté, des arguments se présentent pour démontrer que *Macle* échappe aux genres vocaux préétablis ; de l'autre, des caractéristiques montrent que l'œuvre ne s'émancipe pas radicalement de tout modèle. Certes, on n'y trouve ni narration dramatique ni poème qui l'unifieraient ou du moins lui confèreraient une solide continuité. *Macle* comporte pourtant une certaine unité, paradoxale, à travers l'affirmation esthétique de la discontinuité, de la récurrence des ruptures. Il y a d'ailleurs « du texte » dans

---

<sup>474</sup> Sur le mot « sujet » ou « objet » rapporté à la voix dans la composition, voir ci-dessous, note 482.

*Macle*, en premier lieu l'expression « *Take Heart* » qui apparaît au premier tiers environ de l'œuvre (C25 sur un total de quatre-vingt-une cases) et devient un leitmotiv sujet à toutes sortes d'avatars sonores et expressifs. Surviennent aussi des narrations sous forme de récits parlés, tour à tour éclatés (C54-55) et unifiés (C56). Cependant ils ne sont pas écrits comme tels sur la partition, seul leur emplacement est assigné. Ils doivent être proposés librement par les interprètes. Survient enfin le grand récit de C80, libre lui aussi, bien qu'il doive répondre à cette consigne : « rapportez une discussion profonde ou un récit » (voir ci-dessus, notamment la note 472 ). Eastman prend en charge ce récit dans l'enregistrement de la création, déroulant un apologue métaphysique probablement situé dans un prolongement des méditations spirituelles autour du « cœur » (« *heart* », voir notamment C50 puis C63-C70 et C74/7).

### **Sens, absence de sens, ou *nonsense* ?**

Il existe donc des mots et des narrations dans *Macle*. Cela suffit-il à bâtir une cohérence rattachée d'une manière ou l'autre à des significations intelligibles, restituables ? Est-ce au contraire, avec le libre choix des récits et leur dispersion, les incessantes et arbitraires turbulences expressives autour de l'expression-cliché « *Take Heart* », une expérience du chaos, une déstructuration qui rejette les éléments compréhensibles à leur solution dans l'absurde ? Il existe peut-être, entre sens et absurde, une troisième possibilité, introduite par la notion de *nonsense*.

Issu de la tradition littéraire anglo-saxonne, le *nonsense*<sup>475</sup> ne résulte pas d'un manque, il n'est point le produit d'une déficience de sens. C'est une démarche esthétique à part entière, un genre d'œuvre et d'écriture sciemment élaborées, nourrie par des objectifs divers. La figure tutélaire du *nonsense* est Lewis Carroll (1832-1898) avec, entre autres, *La Chasse au Snark* (1876)<sup>476</sup> et son poème *Jabberwocky*, en *nonsense verse*. En 1957, l'écrivain et critique Robert Benayoun

---

<sup>475</sup> Le mot anglais *nonsense*, est employé comme désignant un genre littéraire spécifique, sans que « non-sens » l'ait remplacé comme équivalent en français. On parle quelquefois en français, pour désigner le *nonsense* comme genre, de l'Absurde (avec une majuscule).

<sup>476</sup> Lewis Carroll, *The Hunting of the Snark. An Agony in 8 Fits* [1876]. *La Chasse au Snark*, et *À travers le « Jabberwocky » de Lewis Carroll*, traduction de Jacques Roubaud, présentation de Bernard Cerquiglini, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2010.

publiait en France une *Anthologie du nonsense*<sup>477</sup> qui confirme l'autonomie et la spécificité du genre. *Macle* relève-t-elle sciemment de ce genre ? En l'absence de propos explicites d'Eastman, on relève plusieurs indices probants :

- Absence de propos intelligible et de dramaturgie narrative unifiant l'œuvre.
- Sauts permanents et inexplicables entre registres expressifs extrêmes ; seul l'arbitraire semble être au principe de ces contrastes.
- Présence d'un humour équivoque, indiscernable mélange de registres : sérieux, philosophique, parodique, ironique, puéril, etc<sup>478</sup>.
- Vocalement, mélange de sons émis « normalement » et de sons aux extrêmes des tessitures et des amplitudes expressives ; sons imitatifs d'animaux, de machines, etc.
- Esthétique de patchwork fait de références culturelles diverses (par exemple C26-28 : chanson pop, hymne patriotique, etc.)
- Plasticité clownesque — parodie de virtuosité, autodérision — exigée des voix et des interprètes. Émotions pulsionnelles, aussi vite surgies que disparues.
- Diversité des éléments vocaux et textuels, sans direction repérable, avec peu de récurrences.

Ces éléments convergent pour rattacher *Macle* à l'esprit du genre *nonsense*. Quel est l'objectif du choix de ce registre ?

### ***Nonsense* comme critique rusée du sens**

De même que le « théâtre de l'absurde » est une forme critique et paradoxale de dramaturgie, le *nonsense* est une manière paradoxale de produire de la signification. On remarque dès Lewis Carroll que le *nonsense* est un jeu, un détour et une ruse qui visent à une production de sens par d'autres voies que celles des discours tout faits et des articulations « logiques » considérées comme conformes à la rationalité. Le *nonsense* plonge la pensée et la perception dans les

---

<sup>477</sup> Robert Benayoun, *Anthologie du nonsense*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957. Proche des surréalistes, Benayoun dégage cependant la spécificité du *nonsense* par rapport au surréalisme.

<sup>478</sup> Voir par exemple la discussion de C52, mélange de sérieux, de moqueries et de possibles malentendus : « *One who is serious, the others sarcastic (sic) / I've found it ! / found what ? / The pure heart ? / Said you found someone who's name is pure heart have you ?* » [« L'un est sérieux, les autres sarcastique (sic) / Je l'ai trouvé ! / Trouvé quoi ? / Le cœur pur ? / J'ai dit trouvez quelqu'un dont le nom est cœur pur tu l'as ? »]

équivoques les plus poussées. Ce peut être une stratégie qui vise à extirper la pensée des stéréotypes, des « autoroutes de la parole<sup>479</sup> ». Aussi le sens (ou « du sens ») doit-il s'en dégager, purifié en quelque sorte par le *nonsense*<sup>480</sup>.

Dans *Macle*, ce qui semble relever de cette stratégie apparaît clairement dans les jeux autour du mot « *heart* ». Ce mot appartient à plusieurs registres à la fois, qui deviennent indiscernables dans *Macle*, entre banalité ou trivialité (audible en français dans « Prenez courage ! » « Du courage ! », « Haut les cœurs ! », injonctions qui s'appliquent à des situations tellement diverses qu'aucune ne prime) et sphère métaphysique, notamment lorsqu'il est question du nom de Bouddha incarnant le « cœur pur » (C50). Encadré par des rires (C49) et des pleurs (C51), l'évocation du Bouddha est entourée d'équivocité. Auparavant (C39 à 47b), « *take heart* » est l'objet de discussions (de bavardages ?) et passe par des contrastes expressifs dont nul n'arrive à dominer les autres pour conférer *un sens* à l'ensemble. Par la suite (C64-67) « *heart* » occasionne une bifurcation polysémique sur les figures du jeu de carte (cœurs, piques, carreaux, trèfles), puis est l'objet d'une nouvelle médiation métaphysique-amoureuse (C63 puis C69-C70). Le *nonsense* est ici la force structurante d'une certaine dialectique qui, plutôt que d'annuler toute signification positive, la met en balance avec ses négatifs. La dramaturgie désorientée du *nonsense* permet aussi un jeu de cache-cache avec des notions métaphysiques de plus en plus prégnantes au fur et à mesure de la pièce, emblématisées par le mot « *heart* ».

Les non-sens ne sont donc pas les inverses d'un sens, mais les « nippes », débris ou à-côtés d'une signification — le tout étant placé sur le même plan, formant un fatras, un coq-à-l'âne amphigourique<sup>481</sup>.

---

<sup>479</sup> Expression empruntée à Marguerite Duras : « (...) prendre la grande autoroute, la voie générale de la parole... » (in) *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

<sup>480</sup> Cette stratégie d'un passage par l'absurde pour élaborer des discours philosophiques est représentée dans l'Antiquité gréco-latine par les Cyniques, dont Diogène de Sinope (v.413-v. 327 av. J.-C.) et Lucien de Samosate (v.120-v.180), ou par certains passages des comédies d'Aristophane, dont Robert Benayoun (voir ci-dessus, note 477, *ibid.*) cite un passage des *Oiseaux* (pièce donnée en 414 av. J.-C.) en langue imaginaire. À travers ces exemples s'affirme une volonté de purification morale au moyen d'une critique radicale de la Raison et du langage rationnel, critique dont la satire elle-même, toujours transitive (satire *de* quelque chose) n'est qu'un moment ou un effet.

<sup>481</sup> La fatrasie, genre littéraire médiéval, et l'amphigouri, figure de style, sont des prodromes du *nonsense* plus récent dont il est question ici.

## Voix comme objet du *nonsense*

Dès lors, il faut discerner dans *Macle* un objet<sup>482</sup> qui se situe ailleurs ou en-deçà de toute thématique intelligible. Je formule l'hypothèse que *Macle* a pour fil conducteur la voix *comme telle*. Tous les autres éléments (phonèmes, mots, choix expressifs) seraient subordonnés à un déploiement vocal sans autre référent que lui-même, en quelque sorte immanent et peut-être, suggestivement du moins, illimité. Pour s'en tenir à une donnée première de *Macle*, il faut noter que l'effectif du quatuor vocal a cappella<sup>483</sup> est singulier, et plus encore le traitement eastmanien de ce quatuor, hors de toute référence à une tradition d'écriture polyphonique<sup>484</sup>. L'œuvre, dans sa mise en rapport des voix entre elles, n'est ni chorale, ni conçue pour mettre en valeur des solistes comme tels. Les quatre voix, souvent unifiées (par exemple C1 ou unissons des C71, C72, C74, C76), sont tout aussi souvent éclatées, divergentes. De plus, les « défis » qui leur sont lancés à travers les didascalies supposent que chacune des voix y réponde en se différenciant fortement des autres. Le choix d'Eastman, de confier *Macle* à des voix de non-chanteurs, hormis la sienne propre, indique d'ailleurs son parti-pris de valoriser l'individualité vocale. Il souligne aussi que la voix n'est pas réductible au chant, encore moins au chant légitimé par l'apprentissage des

---

<sup>482</sup> J'entends par « objet », non un thème intellectuel qui serait « traité » dans *Macle*, mais une force structurante centrale qui oriente et motive la composition musicale. J'ai écrit plus haut que la voix pourrait être le « sujet » de *Macle*, au double sens du terme : un acteur de cette composition et son référent principal. J'ai préféré ici le mot « objet », pour laisser plus indéterminé le rapport entre l'écriture et « cela » qui l'oriente, détermine en partie certains choix. Il existe, à propos du « sujet / objet » d'une œuvre, des théories poétiques dont l'une des plus importantes me paraît être celle de Francis Ponge. Elle me semble concerner ce que je tente de définir ici à propos de l'œuvre *Macle* comme modalité d'approche de l'« objet-sujet » voix. Ponge parle de la préséance de l'objet sur tout « ronron poétique », l'objet faisant effraction comme par lui-même dans la forme toute-faite. Ponge va jusqu'à employer des termes juridiques, de l'ordre d'un procès entre deux parties : « Reconnaître le plus grand droit de l'objet, son droit imprescriptible, opposable à tout poème... Aucun poème n'étant jamais sans appel *a minima* de la part de l'objet du poème, ni sans plainte en contrefaçon.

L'objet est toujours plus important, plus intéressant, plus capable (plein de droits) : il n'a aucun devoir vis-à-vis de moi, c'est moi qui ai tous les devoirs vis-à-vis de lui (...)

L'entrechoc des mots, les analogies verbales sont *un* des moyens de scruter l'objet [NB : les italiques sont de Ponge]. » Francis Ponge, *Berges de la Loire* (in) *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, 1976, p. 10.

<sup>483</sup> Auquel s'ajoute la bande-son (« *electronic sounds* ») qui n'entre qu'assez tardivement, dans C36. Sur la partition ne figure graphiquement aucun autre élément de la bande-son, hors les deux indications de C36-C37.

<sup>484</sup> On pourrait toujours évoquer le genre du « madrigal » en guise d'ancrage historique de *Macle*, mais ce serait renvoyer à la multiplicité floue des acceptions de ce mot. On ne gagnerait donc rien je crois à employer sans rigueur un tel mot, sans pouvoir démontrer un lien quelconque entre *Macle* et des pièces contrapuntiques de la Renaissance.

codes de la voix opératique « classique ». La voix est envisagée comme dépouillée d'un appareil esthétique de savoir-faire et de codes.

Pourtant, que peut signifier « la voix » prise en elle-même, en tant que concept ? La définition de « la voix » ne peut que rassembler un feuilletage composite de facultés physiologiques, de codifications sociales et esthétiques, et d'occurrences psychologiques liées à l'identité individuelle. « La voix » se situe ainsi au croisement du collectif, du social et de l'identité la plus intime<sup>485</sup>. Mélanger les manifestations issues de ces divers registres, comme le fait Eastman dans *Macle*, est-ce le choix de déconstruire ces strates de « la voix » pour en critiquer l'appareillage, ou tenter de dégager ses pouvoirs renouvelés, hors des usages stéréotypés ? On retrouve à propos de la voix les mêmes questions qui se posaient à propos du *nonsense* : soit il s'agit d'une pure déconstruction, soit d'un projet orienté par une visée critique à la recherche d'un *sens* épuré, ultime, ou supérieur face aux formes toutes faites.

*Macle* n'est pas une tentative isolée de développer une œuvre vocale aventureuse qui s'appuie sur le puissant levier du *nonsense*. L'idée d'arriver à disjoindre « la voix » d'un texte « censé » d'une part, et des stéréotypes (expressifs, techniques) légués par la traditions vocales « savantes » de l'autre, est commune à plusieurs œuvres importantes du XXe siècle. Je crois qu'en mettre en rapport ces autres œuvres et *Macle*, permettra de dégager le sens profond de ces actes artistiques dits d'« avant-garde », dont l'aspect ludique, souvent accentué par une forte tonalité humoristique, n'est qu'une surface. Une conception nouvelle de « la voix » se fait jour. Elle pose inévitablement le problème de nouvelles notations musicales et, plus encore, du rapport de ces notations, de leurs mises en forme et de leur lecture, avec une problématique liée à la temporalité du geste vocal, à « ce qu'est » une voix au sein du temps.

---

<sup>485</sup> La singularité indivise et intime de « la voix », si on parvient à l'isoler conceptuellement, ne serait pas sans évoquer la notion philosophique du « visage » telle qu'Emmanuel Levinas l'a élaborée. Le visage est une manifestation (une « épiphanie » écrit Levinas) du sujet dans son unicité et son irréductibilité. Mais Levinas accorde une signification spécifiquement éthique au visage (selon Levinas le commandement « Tu ne tueras point » y serait « présent » par-delà toute inscription, dans « la nudité absolument décente et sans défense » du visage). Aussi la comparaison conceptuelle du « visage » avec « la voix » (comparaison que n'a jamais faite Levinas) doit sans doute s'arrêter avant d'aborder la dimension éthique, sauf discussion philosophique qui dépasserait le présent cadre. Voir par exemple Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, Fayard, rééd. Le Livre de poche, Biblio essais, 1984.

## IV-J. MACLE ET D'AUTRES ŒUVRES VOCALES EXPÉRIMENTALES :

### UNE ÉTUDE COMPARATIVE

Pour préciser l'action esthétique opérée par *Macle* où voix et *nonsense*, notation musicale et temporalité nouvelles se nouent, il me semble indispensable de confronter la pièce d'Eastman à d'autres œuvres. J'ai choisi ces œuvres en fonction de leur importance historique, esthétique et bien sûr des parentés qui me semblaient apparaître avec *Macle*. Parentés qui font ressortir tout autant de différences, mais articulent des enjeux communs autour de « la voix ».

*Ursonate* de Kurt Schwitters, œuvre des années 1930, me semble être un des « socles » fondateurs et fondamentaux dans ce domaine, ce pourquoi je l'aborde en premier. J'étudierai ensuite des œuvres emblématiques quasi contemporaines de *Macle*, de Luciano Berio, Cathy Berberian et György Ligeti.

J'aurais pu choisir d'englober dans cette réflexion des œuvres vocales de John Cage, Morton Feldman, George Crumb, ou encore Mauricio Kagel, Iannis Xenakis, Peter Eötvös... L'enjeu n'est cependant pas d'atteindre à l'exhaustivité des parentés possibles avec d'autres œuvres, mais d'inscrire *Macle* dans un contexte de correspondances pertinentes, qui rejoignent la problématique centrale de la notation musicale confrontée à des conceptions renouvelées de la voix.

#### IV-J.a. MACLE et URSONATE de Kurt Schwitters :

##### Conceptions de la voix et problématique de la notation écrite

##### **Voix, phonèmes, moyens musicaux dans *Ursonate***

Kurt Schwitters (1887-1948), fondateur du mouvement dadaïste dissident Merz, fait figure de pionnier<sup>486</sup> avec *Ursonate* pour voix seule, composée entre 1922 et

---

<sup>486</sup> Kurt Schwitters est notamment érigé en pionnier d'une modernité radicale par plusieurs cercles avant-gardistes des années 1960-1970. Le CD *Merz* publié par les éditions Gérard Lebovici est à cet égard emblématique. Producteur de cinéma et fondateur des éditions Champ libre, proche de Guy Debord, Lebovici (1938-1984) avait conçu avant son assassinat ce projet, réalisé après sa mort, du CD accompagné d'une reproduction de la partition originale de *Ursonate : Merz*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.



1932. Cette œuvre déstructure en effet profondément le rapport conventionnel entre voix, texte et chant. La signification de ces deux derniers termes, texte et chant, subit d'emblée un déplacement qui les éloigne de leurs acceptions usuelles.

Le matériau textuel d'*Ursonate* est un poème phonétique, entièrement composé de phonèmes non-signifiants. Schwitters désigne aussi l'œuvre comme étant une « Sonate de sons primitifs » (« *Sonate in Urlauten*<sup>487</sup> »). L'absence de signification entraîne sur le plan vocal une totale « dé-signifiance », la voix n'ayant plus à exprimer quoi que ce soit en termes de contenu intelligible. La voix devient ainsi le vecteur instrumental quasi mécanique d'un déroulé sonore immanent. L'œuvre est certes vocale, mais est-elle chantée ? Si on veut l'assigner à une catégorie, on dira que, techniquement, elle est majoritairement parlée-rythmée. Reste que maints passages, notamment ceux qui comportent des sons tenus, se situent à la frontière entre le chanté, le fredonné, l'intoné et le parlé. *Ursonate* interroge et remet en cause la définition de ces frontières codifiées<sup>488</sup>.

**Exemple :** Fragment de *Ursonate* interprété par Kurt Schwitters le 5 mai 1932.

[https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM&list=RD6X7E2i0KMqM&start\\_radio=1&t=25&t=25](https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM&list=RD6X7E2i0KMqM&start_radio=1&t=25&t=25)

De 0'30 à 1'32, on relève les événements sonores suivants :

-0'30 à 0'32 : deux syllabes, chacune d'une durée de deux secondes environ, formant entre elles un intervalle approximatif d'une octave ascendante.

-0'39 à 0'46 : deux syllabes formant intervalle d'un ton ascendant environ, puis répétition d'une phrase phonétique parlée-intonée. La première phrase

---

<sup>487</sup> En linguistique ces « sons primitifs » pourraient correspondre aux « phones », composants sonores élémentaires des phonèmes.

<sup>488</sup> Cette codification entre « parlé », « chanté » et toutes les gradations possibles entre ces notions, est une question très complexe et toujours différente selon les contextes étudiés, que je ne peux développer ici de manière générale. Il faut souligner que *Ursonate*, de même que *Macle*, est une importante contribution à cette problématique. Ces deux œuvres provoquent une sorte de brouillage de la frontière chant-parole. Mais là où *Macle* comporte du texte, mots et récits, *Ursonate* n'utilise que des unités phonétiques. Le rattachement d'*Ursonate* avec le *Sprechgesang* (parlé-chanté) est tentant, mais réduit selon moi l'apport spécifique de Schwitters.

phonétique part du grave se relevant vers l'aigu, la seconde repart de l'aigu se posant au grave. Ces intonations évoquent le « ton » d'une phrase dite dans un discours ou une conversation, qui marquerait à la fois une insistance rhétorique (comme pour convaincre un auditeur) et une forme de ponctuation en deux temps : un relevé (virgule, césure suspensive) / un posé (conclusion, point).

De 57'' à 1'32 : sur une unique fréquence, succession de sons tenus de trois-quatre secondes environ, et d'un motif de cinq syllabes détachées et brèves, répétées. Noter que la fréquence est perçue rapidement comme étant une hauteur déterminée (une « note » musicale), confirmée par la durée du *recto tono* précis de toute la séquence.

On voit, à travers ces exemples, l'hybridité très concentrée des modes vocaux présents dans *Ursonate*. Vis-à-vis de l'invention d'un langage totalement arbitraire, Schwitters utilise des moyens proprement musicaux, rythmiques essentiellement, et compose une œuvre qui déroule certains schémas formels de la sonate traditionnelle, avec ses expositions de thèmes, développements, jeux de variantes et de répétitions. Les fréquences différentielles, hauteurs perçues tour à tour comme intonations et hauteurs-notes, découlent des durées. Le rythme est donc le paramètre essentiel. Il est souvent métrique, constitué de cellules successives dont la forme dépend du nombre des syllabes. Ainsi la notion de phrase musicale est fondamentale, avec des structures additives, soustractives, des combinatoires diverses de phonèmes. Le poème n'est pas livré à lui-même, contrairement aux *Calligrammes* d'Apollinaire ou à un poème lettriste d'Isidore Isou<sup>489</sup>, textes dont rien n'indique, malgré la richesse d'évocations et de possibilités ouvertes par la disposition graphique des mots, qu'un rythme spécifique ou un mode d'énonciation orale doive lui correspondre.

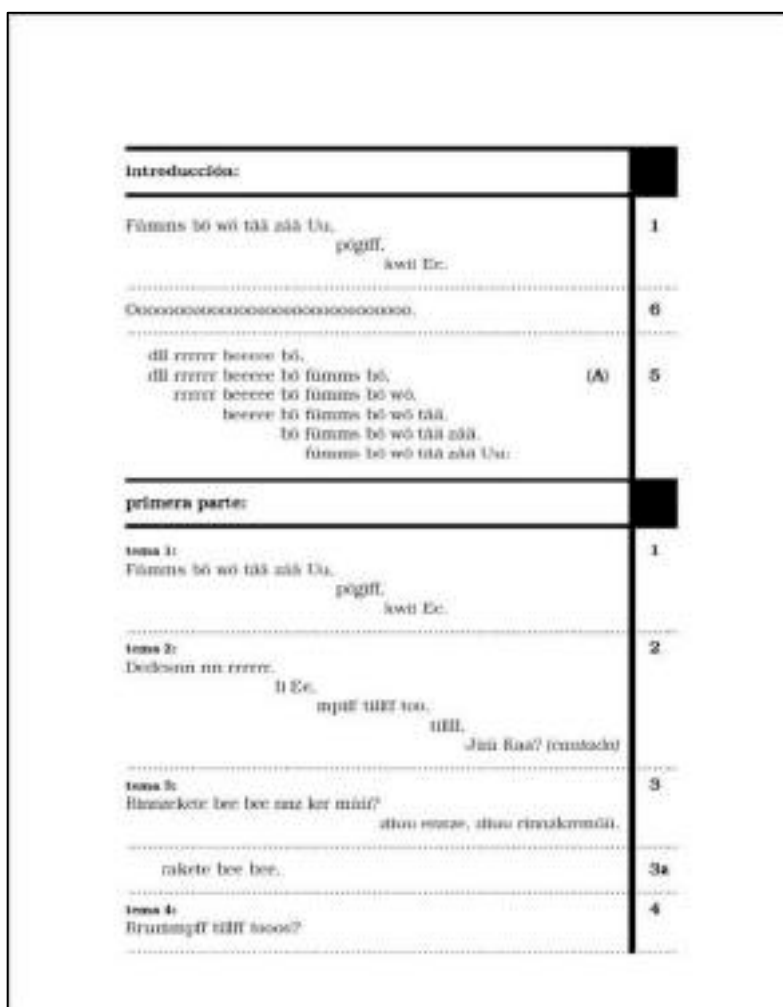
### **Problématiques de la notation d'*Ursonate***

On comprend pourquoi la question de la partition s'est aussitôt posée. Schwitters veut que *Ursonate* soit un texte musical joué par d'autres interprètes que lui-

---

<sup>489</sup> Guillaume Apollinaire, *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Mercure de France, 1918. Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947.

même. Il fait alors appel au typographe Jan Tschichold (1902-1974<sup>490</sup>) pour éditer la pièce<sup>491</sup>. L'esthétique fonctionnelle et objective inspirée par le Bauhaus est un point commun entre Schwitters et Tschichold, lequel prône une « typographie élémentaire ». L'édition de la partition se veut donc un guide fonctionnel, suppléant à l'absence de structuration par les signes du solfège conventionnel, mais aussi réduisant les signes à l'essentiel.



Schwitters explique : « Dans un rythme libre, les paragraphes et la ponctuation sont utilisés comme dans la langue, pour un rythme rigoureux, les barres de mesure ou les indications de mesure apparaissent par la division proportionnée

<sup>490</sup> Jan Tschichold est l'un des plus importants typographes du 20<sup>ème</sup> siècle, à la fois créateur de polices de caractères et d'alphabets, théoricien puis critique du modernisme, redécouvreur des typographes de la Renaissance (Jacques Sabon, Claude Garamond) et de l'époque médiévale. Il a aussi créé vers 1947 la charte graphique des éditions anglaises Penguin Books. Son manifeste moderniste de 1928 a été traduit en français : Jan Tschichold, *La Nouvelle Typographie. Un manuel pour les créateurs de leur temps*. Genève, Entremonde, 2016.

<sup>491</sup> Cette publication fait partie du dernier numéro paru (n°24) de la revue Merz, en 1932. Schwitters était le fondateur, l'éditeur et principal auteur de Merz.

en sections spatiales égales de l'espace typographique, mais pas de ponctuation. Donc : „;!?: ne sont lus que pour la tonalité (...) Naturellement, l'utilisation courante des lettres de l'ancien alphabet romain ne peut donner qu'une indication très incomplète de la Sonate parlée. Comme pour toute partition, de nombreuses interprétations en sont possibles<sup>492</sup> ».

Ces explications sont assez complexes (notamment l'ambiguïté, dans la première phrase, entre « rythme libre » et « rythme rigoureux <sup>493</sup> ») mais elles dénotent, comme je l'ai dit plus haut, que la conception de la partition provient des conventions de la mise en forme typographique, non de celles de la partition musicale.

### **Mise en regard de la typographie d'*Ursonate* et de la notation manuscrite de *Macle***

Les solutions trouvées par Tschichold pour la pagination sont cependant intéressantes, eu égard à celles d'Eastman dans *Macle*. Tschichold utilise en effet des filets typographiques de trois types, d'épaisseur différente. Les filets épais isolent les indications relatives à la mesure des temps, alors que des filets fins indiquent le passage d'une séquence ou d'un mouvement à l'autre. Un troisième type de filet encore plus fin, en pointillés, indique des changements d'unités de « temps ».

Tschichold se sert aussi d'une opposition entre deux polices de caractères. La première est destinée au texte à déclamer, la seconde, la police Futura<sup>494</sup>, sert pour les autres sortes d'indications.

---

<sup>492</sup> Kurt Schwitters, *Merz* n°24, reproduit par les éditions Gérard Lebovici, *op. cit.*, p. 189-193.

<sup>493</sup> Il est intéressant de noter que la plupart des interprétations de *Ursonate*, sinon toutes, prennent appui sur l'enregistrement de 1932 réalisé par Schwitters, plutôt qu'ils ne proposent une récréation en fonction de l'ouverture permise par la partition — ce que désirait pourtant Schwitters. On retrouve dans la diffusion de l'œuvre d'Eastman la même prédominance « canonique » des enregistrements d'« époque », avec un mimétisme envers eux des interprétations successives. Cela pose un problème à mon sens crucial, que la présente thèse voudrait contribuer à dénouer !

<sup>494</sup> Futura est le type même de la police de caractères linéale (sans empattements) moderniste, géométrique et « simplificatrice ». Inventée par le graphiste Paul Renner vers 1927, elle est revendiquée ensuite par Jan Tschichold. Elle fait partie de notre environnement graphique courant, adoptée par de nombreuses marques commerciales entre 1980 et 2000.

Le quadrillage des pages par Eastman ne relève pas des mêmes types de filets que ceux de Schwitters-Tschichold. Là où ces derniers représentent spatialement, sur la page, des paramètres différents mais devant être considérés simultanément, par un système proche de « colonnes <sup>495</sup> » mises en regard, les cases d'Eastman comportent chacune une portion de temps et d'informations musicales autarciques. Reste que les épaisseurs des séparations horizontales, différenciées des verticales, la séparation centrale ou pliure, renvoient à des choix graphiques qui jouxtent la typographie. Dans la manuscrite eastmanienne, il y aurait donc la recherche active, peut-être imitative, d'une charte typographique implicite, sous-jacente. Cette dernière peut être faite d'adaptations à des situations diverses, mais résulte surtout d'un certain désir de différenciation des statuts des textes, rejoignant en cela la différence de police imprimée de *l'Ursonate*.

Il en va de même concernant l'écriture des lettres dans *Macle*. Il existe des différenciations frappantes entre certaines séries d'écritures et d'autres. Page 6 par exemple, la série de didascalies portant sur les cartes à jouer (C63-C67) est d'une écriture homogène, y compris dans les détails de la graphie, par exemple des « s » terminaux ou des « Th » des articles « *The* ». C68, le format des lettres s'élargit soudain, ce qui révèle que les cases ont été tracées avant les inscriptions internes : le scripteur adapte la largeur des lettres de manière à emplir l'espace. C73, le format des lettres de « *take heart* » est nettement plus petit, l'indication « *with compassion* » étant soulignée. Les « filets » horizontaux des C68-71 (bande 2) sont nettement plus gras que les autres délimitations. Est-ce



<sup>495</sup> L'usage des filets construit l'espace d'une feuille de journal en plusieurs colonnes. Le mot « entrefilet » et la métonymie « écrire deux filets » (pour « deux articles ») traduisent l'importance de cette structuration. Mais là où les filets servent à séparer les colonnes en articles distincts, ceux de Schwitters-Tschichold servent à mettre en regard divers paramètres qui doivent être compris (lus, joués) ensemble.

pour favoriser un contraste avec le trait simple « *unison* » qui lui, beaucoup plus mince (non repassé), représente un son vocal ? L'indication « *so very long* » est nettement plus pâle que « *unison* » : est-ce donc une indication secondaire, subséquente ?

On voit à travers ces exemples tirés de *Macle*, que d'une certaine organisation graphique découle une sorte d'esquisse de mise en forme typographique.

### **Mise en regard d'*Ursonate* et *Macle***

De ce rapprochement entre *Ursonate* et *Macle*, je retiens plusieurs points :

-La voix est considérée comme un instrument sonore autonome par rapport au texte signifiant, à l'expressivité des affects, aux codifications esthétiques et sociales conventionnelles.

-La frontière définie entre le « parlé » et « le chanté » devient incertaine.

-Il y a nécessité d'inventer une nouvelle mise en forme visuelle, une nouvelle forme de partition à destination des interprètes.

Les différences entre les deux œuvres sont cependant importantes :

-Dans la conception du rapport entre voix et langage, le *nonsense* de *Macle* se différencie nettement des « sons primitifs » phonétiques employés par Schwitters. *Ursonate* développe une production sonore située en-deçà de la dialectique sens/*nonsense*.

-Là où Eastman déploie un éventail expansif de productions vocales aux connotations les plus diverses, Schwitters réduit la voix à une fonction sonore purement instrumentale.

-La recherche d'une notation adéquate, préoccupation commune à Schwitters et à Eastman, ne s'appuie pas sur un système comparable.

Eastman, usant du « graphisme-système », creuse une voie originale, sur le plan de la pagination comme du rapport didascalies-graphismes-sons. Son invention prend cependant pour point de départ certaines caractéristiques de la partition musicale. Schwitters, lui, essaie de créer une traduction des paramètres

essentiellement rythmiques du son, à partir des moyens propres à la typographie (filets, signes de ponctuation, polices de caractères...) De plus, la problématique de Schwitters concerne d'emblée l'imprimé<sup>496</sup>. Alors qu'Eastman utilise les possibilités de la manuscriture et semble ne pas se poser la question d'une édition imprimée.

#### **IV-J.b. MACLE ET QUELQUES ŒUVRES VOCALES**

##### **COMPOSÉES AUTOUR DE 1965 :**

##### **SEQUENZA III de Luciano Berio**

J'ignore si Eastman eut connaissance d'*Ursonate* de Kurt Schwitters. En revanche il est presque sûr qu'il a entendu ou lu certaines pièces vocales de Luciano Berio, György Ligeti et Cathy Berberian, créées en Europe quelques années avant *Macle* et assez largement diffusées dans les milieux de la musique contemporaine. Je voudrais confronter brièvement ces créations à celle d'Eastman, toujours avec le souci de mieux préciser la cohérence de *Macle* quant à la conception de la voix et aux problématiques de la notation.

#### **La pluralité dans une voix seule**

- J'ai une bonne idée.
- Où ça ?
- Où ça ? Dans ma tête.
- Sans blague... Et ça ne vous fait pas mal ?

*Extrait d'un dialogue du clown Grock*

Luciano Berio (1925-2003) compose en 1965 *Sequenza III* pour voix de femme solo, créé par sa dédicataire, la mezzo-soprano Cathy Berberian, à Brême en 1966. Comme chacune des quatorze *Sequenze*, cette pièce a pour projet de

---

<sup>496</sup> J'ignore s'il existe un manuscrit de *Ursonate* de la main de Schwitters. En plus de l'édition française signalée ci-dessous note 486, un facsimilé de l'édition originale a été publié en 1984 : <https://www.abebooks.fr/Ursonate-Merz-Nr-24Hannover-1932-Facsimile/30146346512/bd>

réaliser un portrait musical de l'interprète de la création. La dimension de la singularité vocale est donc à la source même de l'écriture<sup>497</sup>. Mais deux autres références enrichissent ou détournent l'idée de portrait : un bref texte en anglais de Markus Kutter (dont l'incipit est : *Give me a few words...*) déstructuré mais mis en voix dans la pièce, et l'évocation du clown-musicien Grock<sup>498</sup>, qui avait marqué Berio dans son enfance. La voix solo se rapporte donc à trois références : un texte, sur le mode traditionnel du support littéraire d'un chant ; l'évocation-recréation de la présence vocale et scénique d'un clown, lequel faisait fi des codes de la voix musicale classique ; et la voix unique de Cathy Berberian. Cette pluralité d'abord de « la voix » explique sans doute le système de « tropes » alternées qui structure la pièce. Des strates diverses se succèdent et se côtoient, la « monodie » s'animant de passages brusques et incessants de l'une à l'autre, telle une hétérophonie contrastée déployée horizontalement.

### **Une conception nouvelle de « la voix »**

La *Sequenza III* marque un seuil dans l'écriture vocale de Berio. Pour mesurer son originalité éruptive, on peut la comparer par exemple à une autre pièce vocale composée peu avant et créée également par Cathy Berberian, *Circles* de 1960 pour voix de femme, harpe et deux percussions, sur des poèmes de E.E. Cummings. L'écart esthétique est frappant. Bien que le vocabulaire musical et sonore de *Circles* soit contemporain de celui de certaines œuvres de Pierre Boulez ou de Luigi Nono (*Le Marteau sans maître* de Boulez, créé en 1954 a pu influencer notamment Berio quant au rapport entre voix et instruments et à

---

<sup>497</sup> Elle est à mon avis tout aussi présente dans les *Folk Songs* de Berio (1964) que Cathy Berberian a créé. Les deux premières mélodies américaines du cycle et la dernière, arménienne, forment à elles seules un portrait de la voix « métissée » de Cathy Berberian, Américaine d'origine arménienne.

<sup>498</sup> Charles Adrien Wettach, dit Grock (1880-1959), clown suisse, à la fois danseur, chanteur, acrobate et multi-instrumentiste. Son instrument de prédilection était le violon miniature. Une des caractéristiques de Grock est sa manière de jouer du contraste entre une lenteur physique et mentale, une lourdeur et une candeur « paysannes » (les stéréotypes associés aux Suisses, Grock est Bernois d'origine) et une virtuosité vocale et instrumentale stupéfiantes. Voir par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=6unDirJOuhs> Sur ce document filmé d'un numéro élaboré avec l'acteur-violoniste Max van Embden en 1931 (l'époque où Berio enfant a pu voir le clown), voir de 1'40 à 2'50 le morceau au violon miniature, et cet autre (8'57 à 9'30) où Grock mime d'abord une chanson muette puis entonne soudain un yodel parfaitement maîtrisé. De même au piano, après une interminable mise en place au clavier, dans le style *stride* (14'20 à 15'), enfin au bandonéon (22'25 à 24'15) où son sketch allie le mime caricatural, la danse et l'instrument. Son émission vocale comporte entre autres des sons diphoniques (voir de 8'30 à 8'46) dans l'extrême grave, et des syllabes percussives en voix de tête. Ces gestes vocaux totalement improbables et éruptifs sont effectivement transposés dans *Sequenza III*.



l'alacrité des timbres), le *melos* vocal de *Circles* s'inscrit dans la tradition de la « monodie accompagnée » que l'on peut faire remonter, théoriquement parlant, à la *seconda pratticca* de Monteverdi<sup>499</sup>. Les mouvements mélodiques de la voix, certes très disjoints, sont commentés-accompagnés par les instruments et ils rejoignent en permanence un « dire » des poèmes de Cummings. L'expressivité traditionnelle d'un poème mis en voix, mis en musique, me semble ici préservée. *Sequenza III*, par contraste, est entièrement construite en gestes vocaux très contrastés, spectaculaires. Le texte n'est plus qu'un support sonore occasionnel décomposé en phonèmes, eux-mêmes décomposés en *morphing* sonore (passages graduels d'un phonème à l'autre, notamment sur des voyelles) alors que la théâtralité immanente de la voix se dégage comme étant le véritable « objet-sujet » (voir ci-dessus note 482) de la composition. Cette immanence suppose une déstructuration du rapport conventionnel entre texte, voix, expression<sup>500</sup> et incarnation par une interprète. C'est la dimension de la voix-incarnation qui est privilégiée, inséparable du corps vivant dans l'instant vocal-scénique, dont l'écriture musicale est l'embrayeur et le support.

Un poème d'Edoardo Sanguineti, postérieur à l'œuvre mais écrit pour Berio en guise d'introduction à une écoute de *Sequenza III*, situe justement l'œuvre à ce niveau existentiel. Sanguineti saisit la sorte de fuite en avant qui anime la composition — et ce qu'elle suppose de potentiellement effaçant, de destructeur :

---

<sup>499</sup> Ce rapprochement stylistique Berio-Monteverdi peut sembler cavalier, mais il a souvent été revendiqué par Berio et s'incarne entre autres dans ses propres arrangements de *L'Orfeo* de Monteverdi : *Orfeo II*, deux versions successives créées en 1984 et 1986, reprises le 1<sup>er</sup> février 2019 à la Cité de la Musique - Philharmonie de Paris.

<sup>500</sup> J'entends ici « expression » au sens transitif : expression de... (des significations d'un texte, des affects induits par une ligne mélodique, etc.) L'expression en ce sens n'est qu'une sous-partie, située du côté de la convention, de l'expressivité, qui elle n'a besoin d'aucun vecteur ni contenu. Par exemple, l'expressivité d'un acteur sur scène ne nécessite aucun texte, aucun rôle à jouer, ni même aucun pré-texte. Sa présence en scène peut suffire. Un des enjeux du clown est de manifester cette pure présence, à peine clignante, qui fait durer le plus possible la vacuité du retard mis à « faire quelque chose ». La disproportion entre des temps scéniques sans projet, démesurément étirés et des actions fulgurantes, est la structure du numéro de Grock commenté ci-dessus, note 498. La vacuité envahit aussi les actions de Grock, sans cesse différées ou interrompues par des accidents qui détournent l'attention vers un détail accessoire propulsé au premier plan. L'action s'étire sans structure, déraile sans cesse vers des à-côtés dérisoires. L'expressivité de micro-situations (les « gags navrants » du clown, chutes, dérapages, poursuite d'une mouche, mimiques, absences) prend ainsi la place de l'expression conventionnelle, attendue et compacte, du morceau musical. Sur le plan temporel, l'*intempestif* concurrence et trouble dangereusement le « tempestif », l'enchaînement des événements. Quant au jeu avec des conventions expressives de la musique, utilisées comme sous-texte d'opéra ou de romance sans-parole et « dénoncées » comme stéréotypes (par exemple dans une scène de contrariétés entre partenaires : sketch du bandonéon, de 22'25 à 24'15) est un autre ressort de ce numéro.

« *voglio le tue parole : e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole : e voglio distruggermi, me finalmente, veramente :* » [*je veux tes mots : et je veux les détruire, vite, tes mots : et je veux me détruire, moi enfin, vraiment*<sup>501</sup> :]

« Me détruire » ici ne signifie pas tant, je crois, en appeler à la mort, qu'à l'effacement du Moi dans une course-panique — exprimée dans le poème par la succession des deux points, figure d'enchaînement sans trêve en guise de ponctuation et qui va jusqu'à remplacer le point final — contre l'enfermement dans la signification, y compris dans celle des mots. « *Parole* » en italien signifie à la fois les mots et les paroles, les significations considérées abstraitement aussi bien que leurs prononciations incarnées. Les passages du « tu » (« *le tue parole* », « tes mots ») au « moi » puis à la destruction du moi, ne consistent pas en un franchissement par étapes, mais en un processus de mue continue aiguillonnée par un désir impérieux (« *voglio* », « je veux », en leitmotiv d'ouverture de chaque proposition), presque trop vif pour s'articuler distinctement. La promesse « me détruire moi, enfin, vraiment : » est celle d'une émancipation utopique, enfin effleurée dans la dé-coïncidence du sujet à lui-même, accomplissement supérieur au « simple » décentrement du « moi » vers « toi » énoncé au début du poème.

De cette mise en regard de *Sequenza III* avec le poème de Sanguinetti, je retiens ce dénouement du « moi » dont « la voix » est le lieu et le moment d'accomplissement. Il faudra tenter de préciser en quoi utopie et lieu peuvent se conjuguer dans « la voix » et comment ce paradoxe peut s'articuler au sein d'une temporalité.

#### **Aperçus de la notation de *Sequenza III*<sup>502</sup>**

<http://musichistoryclasses.com/wp-content/uploads/2014/09/Berio-Sequenza-III.pdf>

Contrairement aux principes de la notation de *Ursonate* de Schwitters, il y a dans *Sequenza III* tout d'abord le respect de la linéarité traditionnelle, en homologie avec la ligne vocale solo. La fonctionnalité d'une ligne comme déroulement

---

<sup>501</sup> Cité dans le Programme en ligne de la Cité de la Musique, Paris, concert du 8 décembre 2013, intégrale des *Sequenze* de Luciano Berio.

<sup>502</sup> Je n'ai pas eu accès à un manuscrit de *Sequenza III*, j'ai donc travaillé sur l'édition imprimée originale : Luciano Berio, *Sequenza III per voce femminile* (1966), Londres, Universal, 1968. Ci-dessous, je désigne cette partition par l'abréviation : S.III score.

temporel d'événements sur l'axe horizontal gauche-droite est préservée. Pourtant la « piste » de cette ligne sur laquelle se déroulent les signes n'est une portée conventionnelle que par intermittences (voir ci-dessous). Souvent réduite à une seule ligne, elle devient parfois une « portée » de trois lignes, parfois une portée traditionnelle de cinq lignes. D'autres tracés horizontaux parallèles segmentent le déroulé, et parfois signalent des aspects qualitatifs du son. Il existe dans la pièce une gradation entre deux extrêmes : hauteurs tout à fait indéterminées et notes habituelles. Un intermédiaire consiste en des sons semi-déterminés sur un axe diastématique grave-bas, médium-milieu, aigu-haut. Des exemples tirés du début de la partition permettent d'esquisser une étude des rapports signes-sons dans *Sequenza III*, et de confronter ces conceptions à celles d'Eastman dans *Macle*.

### **Brève étude d'un fragment de *Sequenza III* : page 1, ligne 1, les neuf premières actions vocales**



Dans la « postface-mode d'emploi » (voir note 503) qui succède aux trois pages de la musique proprement dite de *Sequenza III*, Berio parle de « *vocal actions* » (« actions vocales »). À la lecture, ressort en effet clairement une succession d'évènements sonores bien distincts, séparés par des « silences », sur la notation desquels je reviendrai.

### **Cadre général de la notation**

#### **La ligne horizontale principale**

Une ligne horizontale continue est le « fil » jamais interrompu sur lequel les évènements vocaux se déroulent, selon l'axe temporel gauche-droite et la convention habituelle de la notation sur une portée. Cette ligne unique se transforme deux fois en « portée » réduite à trois lignes.

Berio explique dans le « mode d'emploi » (voir note 503) que ce changement signifie une modification de qualité sonore dans la gradation parlé-chanté, et que cela concerne aussi les hauteurs relatives des sons :

« *Although the borderline between speaking and singing voice will often be burred in actual performance, the vocal actions written on one line are « spoken », while those written on three or five lines are « sung ». On three lines, only relative register positions are given ; dotted lines connect notes of exactly the same pitch. On five line, precise intervals are given, but their pitch is not absolute*<sup>503</sup>. » (« Malgré le fait que la frontière entre voix parlée et chantée sera souvent indécise<sup>504</sup> lors de la performance, les actions vocales écrites sur une seule ligne sont « parlées », alors que celles écrites sur trois ou cinq lignes sont « chantées ». Sur trois lignes, sont indiqués seulement des positions relatives de hauteur ; les liaisons en pointillés relient des notes exactement de la même hauteur. »)

### **Deux autres lignes horizontales, au statut différent**

Deux autres lignes horizontales se remarquent, discontinues et parallèles à la ligne principale.

**-Ligne liée aux phonèmes, en-dessous de la ligne principale** : une ligne de prolongation part de la parenthèse dans laquelle sont écrits, superposés verticalement, les phonèmes, et se termine par une petite buttée. Cette ligne indique le segment de temps précis rempli par la prononciation des phonèmes.

Dans le « mode d'emploi », Berio précise : « *Sounds and words lined up in parenthesis (...) must be repeated quickly in a ramdom and slightly discontinuous way* ». (« Les sons et les mots entourés d'une parenthèse doivent être répétés rapidement, au hasard et avec légèreté, d'une manière discontinue. ») Les phonèmes entre parenthèses constituent donc un « réservoir » destiné à une élocution très hâtive et aléatoire.

---

<sup>503</sup> S.III score, p. 4-5. NB : les pages 4-5 de la partition éditée sont non numérotées et non titrées. Elles constituent cependant une « postface-mode d'emploi » du compositeur comportant des indications techniques, sur la notation aussi bien que sur l'interprétation et l'esthétique théâtrale, sur lesquelles je reviens ci-dessous. Dans ce « mode d'emploi », Berio donne au fur et à mesure des exemples de chacun des types de notation qu'il décrit. Par la suite, je désigne ce texte par le terme « mode d'emploi » entre guillemets.

<sup>504</sup> « *burred* » (« émondé, ébarbé ») est difficilement compréhensible dans ce contexte. Il pourrait s'agir d'une faute d'impression pour « *blurred* » : flou, vague, indécis (employé par exemple dans le contexte « frontières indécises » : « *blurred boundaries* », sens qui semble logique ici).

Cinq occurrences dans le fragment étudié.

**-Ligne liée à la durée de l'effet « *whispered, unvoiced sounds* »** (« sons chuchotés, non voisés »), au-dessus de la ligne principale : cette ligne part d'un rond blanc puis, soit se prolonge en pointillés terminaux, soit s'arrête avec une petite butée descendante. Voir le « mode d'emploi » où ce signe du rond blanc, qui ne peut pas se confondre avec une tête de note ovale de ronde, est explicité.

Cinq occurrences dans le fragment étudié.

**-Superposition de ces lignes :** trois « zones » d'écritures superposées devant donner un résultat simultané forment un dispositif « touffu » qui se rajoute à la difficulté de lecture des « notes » et des signes de la ligne principale. L'espace du dessous est dévolu aux phonèmes, conformément à la disposition traditionnelle du « texte » placé sous les notes de musique. Mais la superposition verticale des phonèmes, les parenthèses, les lignes de prolongation, le mixte de phonèmes en anglais et d'autres notés en alphabet phonétique international, forment autant de « médiations » à additionner pour une lecture compréhensive.

L'espace du dessus est constitué des signes non-conventionnels rattachés aux qualités vocales.

Le tout construit une situation de lecture très inhabituelle, où se mêlent à des cadres conventionnels, des nouveautés complètes : les paramètres des hauteurs, des durées, des nuances ou de qualités sonores, dépendent de ces notations nouvelles.

### **Cadres, codes, signes ponctuels : un apprentissage feuilleté**

On peut distinguer dans cette situation de lecture trois strates : un cadre général / une codification qui s'apprend en se référant au « mode d'emploi », l'aller-retour entre lecture et notice explicative étant indispensable / des signes ponctuels (par exemple : une tête de note, quelle qu'elle soit).

La portée de ces strates de lecture n'est pas la même : permanente pour le cadre général / récurrente pour les codifications / ponctuelle ou par groupes de signes identiques pour les signes ponctuels.

La combinaison de ces divers niveaux de lecture en un système suffisamment unitaire pour permettre un déchiffrement correct puis une interprétation fluide, ne peut résulter que d'un véritable apprentissage. Cela nécessite un effort de médiations conscientes, exigeant un temps qui n'a rien à voir avec la lecture *a prima vista* d'une partition. Ceci est d'autant plus inhabituel qu'il s'agit d'une partition monodique. Un musicien combine des strates de lectures en déchiffrant une partition polyphonique (par exemple une symphonie classique, un air d'opéra avec orchestre ou une pièce de musique de chambre), mais il est rarissime qu'une ligne vocale solo demande un tel effort, sauf dans des contextes historiques spécifiques : musique baroque avec basse chiffrée, notations médiévales, etc.

### **Portions de durées et verticalité de la notation temporelle**

Chaque ligne est séparée en quatre portions de temps de dix secondes chacune, la durée totale d'une ligne étant par conséquent de quarante secondes. Les portions de durées sont signalées par des chiffres encadrés (10", 20", 30") placés au-dessus de chacune des premières lignes de chaque page mais s'appliquant à toutes les lignes suivantes de la même page, portions délimitées par des traits verticaux situés *entre* les lignes. Cette notation temporelle se réfère donc au système des barres de mesure. Mais au lieu de mesures rythmiques, ce sont là des portions d'une durée toujours égale de dix secondes.

La question du respect par l'interprète de l'exactitude absolue de ces portions de durées se pose, au regard de la grande liberté laissée concernant d'autres paramètres, notamment celui des hauteurs, relatives et / ou adaptables, dans le cas des notes écrites sur des portées, aux possibilités de chacun. Selon le « mode d'emploi » : « *On five lines (...) each sequence of intervals (between « spoken » sections) can be transposed to fit the vocal range of the performer.* » (« Sur cinq lignes [NB : cas des hauteurs écrites sur une portée conventionnelle de cinq lignes] (...) chaque séquence (entre les sections « parlées ») peut être transposée pour convenir à la tessiture vocale de l'interprète. ») Étant donné également la liberté dramaturgique exposée à la fin du « mode d'emploi », on peut se demander si les portions de durées ne doivent pas, elles aussi, être approximatives ? Berio semble répondre par la négative : « *The vocal actions*

*must be timed with reference to the 10'' divisions of each page.* » (« Les actions vocales doivent être mesurées [NB : le mot « *timed* » est fort et spécifique, « temporalisé » serait le terme français le plus proche, mais il est très peu usité] en référence aux divisions de 10 secondes de chaque page. ») Mais le terme « *in reference to* » (« en référence à ») laisse une certaine marge interprétative, pragmatique : les dix secondes sont la « référence » normative, pas une durée absolue mesurée par un *timecode*.

Cette question, qui peut sembler secondaire, se situe selon moi au cœur de la problématique de la temporalité « notée » en rapport avec une temporalité « réelle » et une temporalité musicale. Ces questions ont une acuité particulière pour Eastman également, dans des œuvres comme *Femenine*, *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* (voir ci-dessus, III-2.D. p. 508). On se souvient qu'Eastman y emploie et note des durées absolues mesurées par des *timecodes* (durées chronométrées).

### Les « didascalies »

De nombreuses indications d'expression ou de caractère se succèdent, quasiment une par action vocale : huit indications pour neuf gestes vocaux. Le mot didascalie s'impose, comme ci-dessus pour *Macle*. En effet, le répertoire et la nature de ces indications (en anglais) outrepassent de loin le catalogue des indications expressives traditionnelles<sup>505</sup>, qui créent un cadre général à la compréhension de l'« esprit » d'un morceau (tempo et expression ou caractère généraux). La première indication comporte d'ailleurs une indication sonore et une autre scénique : « *tense muttering / walking on stage* » [« murmure tendu / en marchant sur la scène »]. Ces indications désignent un répertoire d'émotions — « *urgent* », « *distant and dreammy* » (« urgemment », « distant et rêveur »),

---

<sup>505</sup> Au premier chef le répertoire des indications de tempi et d'expression en italien (ex. : *Adagio cantabile*), parfois exprimées dans la langue du compositeur (allemand, anglais, etc.), parfois enrichies de variantes ou fantaisies qui ressortent sur ce fond traditionnel (ex. : *Allegro Malinconico*, 1<sup>er</sup> mouvement de la *Sonate pour clarinette* de Francis Poulenc). Erik Satie a probablement été l'un des premiers inventeurs d'un répertoire d'indications toutes personnelles, ouvertement fantaisistes, créant une poétique nouvelle du rapport indications écrites / interprétation musicale. La spécificité de Berio dans *Sequenza III* est l'association : une action vocale = une indication. Où se reconnaît la nature ponctuelle d'une didascalie, qui porte sur l'objet immédiat.

dont le « mode d'emploi » précise de quelle manière elles doivent être comprises et exécutées par l'interprète, précision intéressante sur laquelle je reviendrai p. 690.

### **Têtes de notes**

Toutes les têtes de notes, correspondant à des sons ponctuels, sont sans hampes. Ce sont donc véritablement des « points », exceptés les groupes de notes successives destinés à être exécutés en un seul geste vocal, le plus rapide possible. Trois familles de têtes de notes :

- Têtes de notes barrées d'un trait vertical (3 formats différents)
- Signe de claquement des lèvres (« *mouth clicks* », voir « mode d'emploi »)
- Têtes de notes tenues (liées), sur une « portée » de trois lignes

Ces « points-têtes de notes » de la *Sequenza III* présentent une variante fondamentale de ce qu'est traditionnellement « une note ». Celle-ci est la conjonction la plus précise de la hauteur et du rythme, ordonnée à tout un contexte qui en permet l'intelligibilité en termes de poids musical relatif aux autres notes. Ici, au contraire, le nombre des « points » et leur placement sur l'axe bas-haut, qui se définit par rapport à la ligne principale, semble ne pas pouvoir (donc, ne pas devoir) être interprété avec précision. Il s'agit donc d'un schéma qui donne une idée approximative du mouvement entre aigus et graves et de la densité de la syllabisation des phonèmes. Les groupes de phonèmes auront donc une quantité approximative. Pourtant les points, dans leurs différences et micro-groupements, cherchent à dessiner un « mouvement » et une certaine « densité ». Il ne s'agit pas non plus, on l'a vu, de hauteurs déterminées, de fréquences ordonnées à l'accord d'un diapason. Même les notes tenues (liées, bouche fermée par exemple) sont non-déterminées, et leurs tenues, statiques, contrastent fortement avec les actions éruptives et brèves précédentes. Comparé au graphisme-système de *Macle*, on peut dire que ces groupements de « points-têtes de notes » représentent l'équivalent de la courbe d'un graphique, marquant une évolution à l'intersection d'un axe vertical (hauteurs) et d'un axe horizontal (durée).



De même, les espaces entre les actions vocales sont possiblement des silences (le seul silence noté est le point d'arrêt entre l'action 1 et 2<sup>506</sup>) : des espaces plus ou moins serrés existent entre les actions vocales, sans qu'il soit possible de les « mesurer ». Ces « silences » semblent représenter tout autre chose que des respirations entre des phrases musicales conventionnelles. Il ne s'agit donc en aucun cas de fabriquer un « phrasé » : ce sont des interruptions soudaines du flux des actions, un suspens, presque un « blocage » qui permet de relancer l'effet de surprise de chaque action dans une énergie reprenant à chaque fois « à zéro ». Au lieu du geste organique « levée (respiration)-attaque », l'interruption fonctionne presque comme un hoquet involontaire, un spasme. Le « claquement de langue » faisant office de lancée pour les actions vocales 5 et 7 ressemble presque à une parodie de levée respirée : pur signal, comme si la chanteuse se donnait à elle-même l'impulsion qu'on donne à un animal (jeu, appel au réflexe) pour lancer l'action ultra-rapide qui suit. La voix court après elle-même comme après une altérité, comme le poème d'Edoardo Sanguineti le dénotait.

Ces données résonnent avec ce qui s'est déjà rencontré dans la conception de la voix écrite chez Eastman, dans *Thruway* par exemple, sur l'absence de phrasés et de respirations. J'avais alors tenté les rapprochements avec le *Lux æterna* pour chœur de György Ligeti (voir ci-dessus, II-3 p. 369 – et II-4 p. 412). Malgré des motivations différentes et des horizons esthétiques divers, la parenté de ces œuvres vocales (Eastman, Ligeti, Berio) est bien de « court-circuiter » toute notion de phrasé liée aux données physiologiques du souffle et des cordes vocales. Ce parti-pris ne peut avoir que des incidences profondes sur la conception de la temporalité, comme j'essaierai de le développer ci-dessous. Il se décide bien dans « la voix » et la manière dont on conçoit l'écriture pour elle, un rapport original et irrémissible au temps.

---

<sup>506</sup> Ce silence, point d'arrêt qui est placé entre crochets, ce qui suggère un signe optionnel, est sans doute destiné à « laisser passer » les applaudissements du public lors de l'entrée en scène de la chanteuse, voir « mode d'emploi », page 5.

## **Les différences Berio-Eastman : emploi de signes et « images » des sons**

On pourrait s'en tenir, en première analyse, à une différence quantitative entre la notation d'Eastman et celle de Berio. Il serait facile de prouver la sophistication, le souci du micro-détail de Berio, relevant d'une haute technicité adressée à la virtuosité de l'interprète. Et d'y opposer, paramètre à paramètre, les « imprécisions » permanentes d'Eastman, qui expliqueraient son « ouverture » — laquelle serait en fait, à ce compte-là, une béance, une conception lacunaire. Cette opposition d'une écriture musicale brute, à l'emporte-pièce contre une autre, raffinée et hyper-consciente, me semble pourtant être superficielle. J'ai déjà pu affirmer une parenté fondamentale dans une conception de « la voix », que l'écriture de l'un et de l'autre reflète.

Je crois qu'il faut rechercher une différence dans la conception contradictoire des deux écritures du rapport image-son. Là surgissent certainement deux configurations fortement opposées, que je voudrais tenter de résumer.

Chez Berio, l'image du son est donnée à travers des signes qui, aussi inventifs soient-ils, sont toujours des dérivés de signes musicaux. L'image du son se forme à partir des signes, comme entés sur autant de points de références, qui s'affinent en des représentations schématisées, imagées, de leurs mouvements, densités, etc.

C'est l'inverse chez Eastman : les signes se produisent à partir des images. Le graphisme-système dans une case de *Macle* est un cadre ou un « milieu » propre aux images, qui se développe en signes. Aussi les « dessins » dans *Macle* ne sont-ils pas l'irruption soudaine d'images dans un univers de signes préétablis, mais, à chaque fois, un retour à la source même de signes, qui garderont toujours en eux cette nature ou cette fonction d'image de sons.

La notation de Berio rentre dans des représentations physiques des sons, comme pour détailler, à partir des signes « en gros » légués par la tradition, un champ magnétique de particules, comme pour décomposer leurs structures, faire apparaître des mouvements élémentaires, la structure « squelettique » ou isolée du *melos*, de la vocalise, de la note tenue, du mot, etc.

Eastman reconduit au contraire les données objectives du son (hauteurs, durées) dans une représentation synthétique. Cette synthèse tend soit au schéma, soit, plus profondément encore, à se révéler image, *picture*<sup>507</sup>. Là où la tradition détaillait et précisait, cette notation rassemble et renvoie le monde des signes à son arrière-fond imagé. Le soupçon de grossièreté (ou d'art brut, primitif, etc.) vient de « retrouvailles » avec une essentialisation de la représentation sonore sous forme d'images recomposées, peut-être retrouvées. Les images ne sont pas des métaphores secondaires à l'objet-son, le son écrit est d'emblée imagé, voire imagé-animé. On peut donc soutenir que les deux compositeurs écrivent des sons en images, mais de deux points de vue diamétralement opposés. Ils se rejoignent pourtant, c'est là un paradoxe difficile, dans une manière d'écrire avec-pour « la voix », convergence qu'il faudra préciser.

### **Enjeux communs à *Macle* et *Sequenza III***

Mettre en regard *Macle* et *Sequenza III* fait je crois ressortir plusieurs enjeux et points communs :

-Dans les deux œuvres, « la voix » est, en partie au moins, le sujet-objet même de la composition. Les supports textuels, verbaux, ne sont que le vecteur de la voix, et non une finalité dont la voix ne serait qu'un « véhicule ».

-Les expressions et affects sont des formes successives plutôt que des contenus expressifs cherchant à refléter un « flux de conscience » réaliste. J'approfondirai cet aspect qui est véritablement au principe de ces œuvres, qui me semble explicité par Berio dans son « mode d'emploi » et par maints indices de *Macle*.

-La voix est aussi sujet immanent d'une forme de théâtralité. *Sequenza III* et *Macle* supposent une scène et un public, au moins virtuels. Les actions vocales de Berio et chaque case d'Eastman sont également des gestes scéniques. Ils nécessitent une incarnation irréductible, dans l'instant, d'actes corporels.

---

<sup>507</sup> Le français, avec l'adjectif « pictural » d'où découle un adverbe et quelques dérivés, n'a pas retenu le substantif qui aurait pu naître du latin *pictura*. « Picture » est pourtant le mot qui vient (comme « scripture » ou « scription » se sont imposés ci-dessus, voir I-2, p. 234, note 252) pour désigner les « dessins » d'Eastman liés aux sons, qui sont une « écriture d'images », non un tableau.

-Les contrastes, les retours, les interpolations diverses, sont la forme même des deux compositions, qui s'apparentent alors, dans la discontinuité et la variété arbitraires, au « patchwork ».

-Dans les deux œuvres, le *nonsense* est un passage à la limite qui peut mener à des connotations métaphysiques, via l'absurde et le clownesque directement adressés au « monde » (voir la présence-voix de Grock en filigrane intermittent de *Sequenza III*, et les discussions « mi-sérieuses mi-graves », entre autres, des chanteurs-acteurs de *Macle*).

#### **IV-J.c. AVENTURES et NOUVELLES AVENTURES de György Ligeti**

György Ligeti (1923-2006), avec *Aventures* (composition 1962-1965) et *Nouvelles Aventures* (composition 1963-1965), « double action scénique en 14 tableaux » pour trois chanteurs (soprano, contralto et baryton) et sept instrumentistes créées le 19 octobre 1966<sup>508</sup>, revendique une forme de théâtre vocal de l'absurde. Le débat esthétique des années 1960 autour d'un supposé genre d'« anti-opéra » revendiqué par Mauricio Kagel, trouve ici chez Ligeti une forme de réponse, très différente de celle du *Grand Macabre*, l'opéra de Ligeti composé d'après une pièce de théâtre de Michel de Ghelderode<sup>509</sup>, dont les caractéristiques correspondent au modèle du genre opératique légué par la tradition.

Les premiers enjeux communs à *Macle* et aux pièces de Ligeti me semblent se situer sur un plan comparable à ceux que j'ai relevés ci-dessus à propos de *Sequenza III*. Les différences entre les trois compositions, au niveau de l'écriture notamment, apparaissent en approfondissant l'étude de la notation. Mais dans *Macle* comme dans les Ligeti, « la voix » est le lieu de la discontinuité, de l'arbitraire, d'une esthétique du *nonsense*<sup>510</sup>.

---

<sup>508</sup> Création au Württembergisches Staatstheater Stuttgart, sous la direction de Friedrich Cerha.

<sup>509</sup> György Ligeti, *Le Grand Macabre*, opéra en deux actes, composé entre 1974 et 1977, créé le 12 avril 1978. La pièce de Michel de Ghelderode a été créée en 1934.

<sup>510</sup> Il faut noter que le baryton Africain-américain William Pearson a créé *Aventures*. Ligeti a composé expressément pour la voix de Pearson, qu'il admirait. Pearson, qui a fait une importante carrière en Europe, est une sorte d'*alter ego* d'Eastman chanteur, avec un répertoire — et des facultés vocales — en partie communs. Pearson a notamment chanté juste avant Eastman *Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies, et enregistré *El Cimarrón* d'Hans Werner Henze.

## Une critique de l'aliénation des stéréotypes ? Enjeux de théâtralité vocale communs à *Macle et Aventures / Nouvelles Aventures*

Ligeti travaille avec force les productions sonores d'origine physiologiques : respiratoires (soupirs, halètements), buccales (bruits de lèvres, de langues), pathologiques (toux, spasmes, etc.) *Aventures* et *Nouvelles Aventures* alternent des plages de sons tenus, suspendus, et des éclats « intempestifs » de l'appareil vocal (ou rhinopharyngé !), les manifestations éruptives (hurlements brefs, exclamations connotées de diverses émotions, etc.). Les voix semblent se maintenir sur un fil de manifestations vocales socialement admises et basculer soudain dans d'autres, outrageuses, qui dévoilent (de manière volontaire ou involontairement obscène ? l'ambiguïté demeure, générant à la fois comique et pathétique) une intimité honteuse, ridicule, tendant à la scatologie, au psittacisme.

Eastman, de son côté, approfondit moins systématiquement ces possibilités sonores et expressives ; mais ses voix d'acteur-chanteur usent comme chez Ligeti d'une sorte d'exhibitionnisme vocal tour à tour contenu, comme refoulé à grand peine, et soudain débondé jusqu'à la quasi-obscénité.

Il y a donc chez Ligeti comme chez Eastman une approche théâtrale, extériorisée, d'un univers proche de l'aliénation, au sens psychiatrique. Ces « aventures » se veulent non-psychologiques, mais elles traduisent des états extrêmes au-delà du psychisme comme « assiette ». Les contrastes ultraviolents font aussi penser à une surenchère de l'expressionnisme et au Dadaïsme. Mais le *nonsense* de Ligeti n'est pas gratuit. Son ambiguïté, comme chez Eastman et Berio, réside dans le retournement de la « folie » en une dénonciation de l'aliénation présente dans la normalité et dans les conventions sociales du langage, de l'expression. Le négatif de la normopathie dévoile une pathologie pathétique, celle d'êtres ballottés, soumis aux formes d'expressions au lieu d'en être maîtres — et dès lors, ne maîtrisant vraiment ni contenus ni formes.

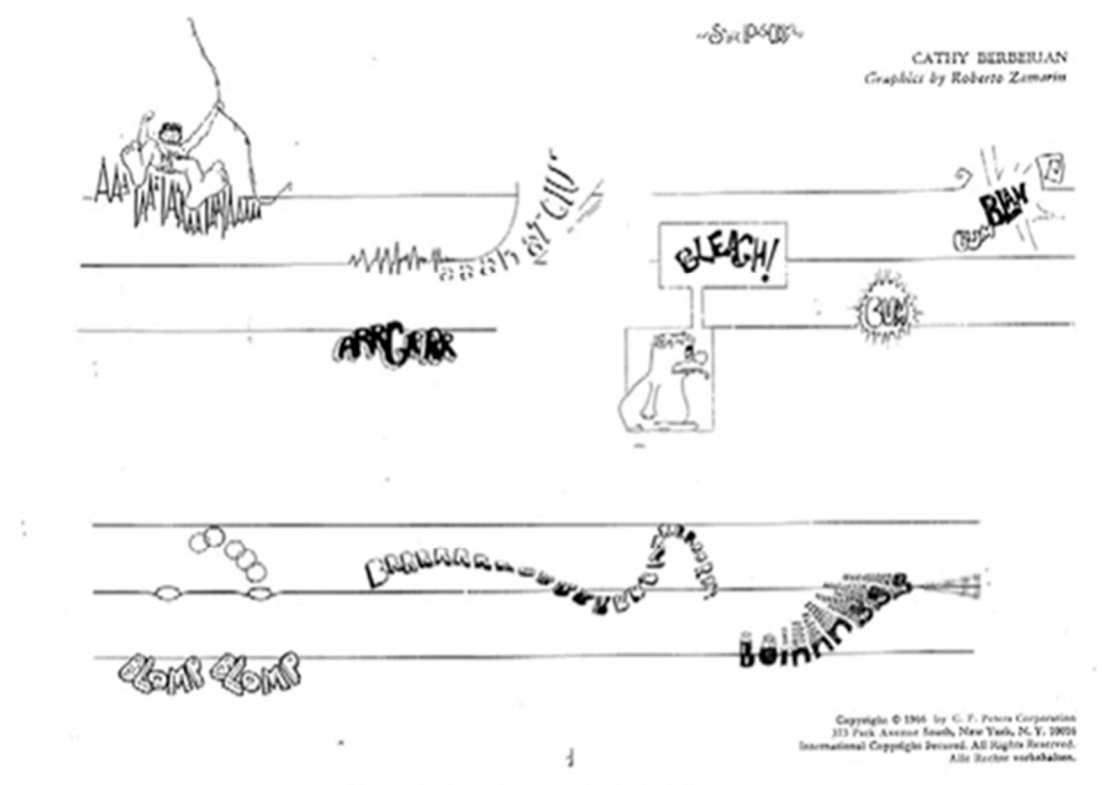
S'il s'agit bien là d'un abord de la « folie » et si, dans un esprit érasmien ou shakespearien, celle-ci métaphorise la folie ordinaire de la normalité, on ne peut que se rappeler l'incarnation vocale et théâtrale par Eastman de George III, le roi fou des *Eight Songs* de Davies.

Je voudrais renvoyer une étude de la notation de Ligeti à un paragraphe suivant, qui articulera de manière plus synthétique « la voix », la notation et le temps. Je me bornerai ici à remarquer que la construction d'*Aventures* et *Nouvelles Aventures* est déterminée par des passages d'une texture sonore très raffinée à une autre. Elle ressort continuellement d'une esthétique des hauteurs déterminées ou semi-déterminées. Quasiment toutes ces deux pièces sont écrites sur des portées et avec des mesures. Un point commun avec *Macle* est l'abondance des didascalies, les explications verbales développant chez Ligeti de véritables modes d'emploi page après page. Ligeti note avec précision des tenues en clusters, des relais harmoniques avec les sept instruments, et des mouvements mélodiques disjoints. Il sélectionne également et note avec une précision extrême des exclamations, interjections, et cris phonétiques.

#### **IV-J.d. STRIPSODY de Cathy Berberian**

Le rapprochement entre *Macle* et *Stripsody* pour voix solo de Cathy Berberian (1925-1983), composé et créé en 1966, me semble prometteur. En effet, l'œuvre de la compositrice-chanteuse trouve sa source dans le nouage entre écriture et son tel qu'il existe dans la bande dessinée — le genre par lequel ma réflexion sur la disposition des pages de *Macle* avait commencé.

## Bande dessinée et son : les graphies-onomatopées



Le titre de Cathy Berberian contracte « *strip* » (bande) et « *rhapsody* » — la rhapsodie, forme musicale libre, sinon décousue. Précisément, la composition prend appui sur ces attributs propres à la BD que sont les onomatopées imprimées, traduction verbale-picturale d'évènements sonores. Le plus souvent il s'agit de bruits et d'interjections dont le graphisme grossi ou rapetissé, déformé, « picturé », cherche à traduire la qualité sonore. *Stripsody* déroule un rapport direct entre une forme de notation écrite du sonore et leur traduction-interprétation musicale par une voix de femme. Le rapport conventionnel notation-son est inversé et troublé : la notation écrite, prélevée dans un domaine extra-musical, est le point de départ d'une élaboration sonore.

Le statut linguistique particulier des onomatopées forme une boucle : traduction de bruits en phonèmes, les onomatopées sont dans *Stripsody* proférées par une chanteuse, rendues au domaine sonore. Il y a donc une continuité en boucle : son-notation écrite-son. Les onomatopées sont par nature stylisées, le plus souvent même, stéréotypées. C'est cette stéréotypie que compose Berberian.

L'onomatopée ou interjection est une traduction arbitraire, basée sur des associations de phonèmes variables selon les langues, qui renvoient en partie à un rapport enfantin au langage. Beaucoup d'onomatopées appartiennent au répertoire de locutions pré-verbales (« Boum ! Pan ! Vlan ! Aïe ! ») transmises aux enfants lors de phases d'apprentissage de la langue.

### **Onomatopées-situations, ou l'instantanéité**

*Stripsody* est un bout-à-bout d'onomatopées variées qui sont autant d'évènements sonores, donc de situations condensées à l'extrême — ou mieux : instantanées. Dans le *nonsense* de *Stripsody* règne un arbitraire séquentiel sans origine ni direction, un coq-à-l'âne sans repos. La dramaturgie consiste dans cette succession d'instantanés (présents additionnés les uns aux autres) et rapproche la nature de l'œuvre de celle d'un film : l'onomatopée de BD, mise en voix et déroulée dans le temps, devient dessin animé sans image. Les propos de Berberian sont d'ailleurs clairs à ce sujet, sur l'articulation écriture-scène :

« (...) *Stripsody* est donc un collage dans lequel j'ai introduit des scènes. Je vais essayer de vous indiquer le début et la fin de chaque scène avec des guillemets. Les scènes sont les suivantes : une grande plaisanterie sonore, une lutte entre chat et chien, puis une scène où une fille attend l'arrivée de son petit ami qui est en retard, elle allume la radio et puis elle la ferme, il arrive enfin. Il y a aussi une lutte entre un cowboy et un indien, et la dernière scène est une scène policière<sup>511</sup>. »

*Stripsody* évoque ainsi les péripéties ultra-rapides des films de Tex Avery, qui détournent le réalisme premier des situations vers l'absurde. Les films de Tex Avery sont musiqués par Scott Bradley, dans le style hyper-illustratif appelé parfois « *mickey mousing*<sup>512</sup> ». Mais parler d'illustration musicale sous-entend

---

<sup>511</sup> Une fameuse captation télévisuelle diffusée en 1976 aux États-Unis permet de visualiser des fragments de la partition tout en appréciant le jeu théâtral-vocal de Berberian. <https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM>

<sup>512</sup> De Mickey Mouse, le héros créé en 1928 par le designer et animateur Ub Iwerks, acquis par Walt Disney. Scott Bradley (1891-1977), musicien de formation classique et compositeur en partie autodidacte, a fait l'essentiel de sa carrière aux studios de la Metro-Goldwyn-Mayer, à la tête du MGM Studio Orchestra spécialisé dans ce répertoire, travaillant entre autres avec Tex Avery. Ses musiques sont littéralement indissociables des *cartoons* de Tom and Jerry, Droopy, etc. Il a aussi composé des œuvres « savantes » (oratorio, mélodies avec orchestre). Sa suite symphonique en quatre mouvements *Cartoonia* a été créée en 1938 par Pierre Monteux. L'autre grand compositeur du style « *mickey mousing* » est Carl W. Stalling (1891-1972) qui a travaillé pour Disney (créant notamment les musiques des *Silly Symphonies* (1929-1939) et plus tard, des séries de *Looney Tunes*). Si je mentionne ces compositeurs, c'est que je les crois fondamentaux



que la musique vient en second par rapport aux images, alors que sa spécificité est de coïncider totalement avec l'instant. C'est une musique sans autre temporalité que l'instantanéité, ce en quoi elle est de nature onomatopéique, interjective.

Tex Avery a connu une réception tardive en Europe. C'est l'écrivain français et spécialiste du *nonsense* Robert Benayoun (voir ci-dessus, notes 477 et 480) qui a pu le rencontrer vers 1963, prouvant ainsi que son nom n'était pas le pseudonyme d'un collectif, ce que l'on croyait jusque là<sup>513</sup>. Les studios américains n'avaient aucune politique d'auteur, ne promouvaient pas les dessinateurs. La « marque » Walt Disney ne fait pas exception, qui occulte les véritables créateurs des personnages, scénarios, etc. au profit d'une figure-Disney aux fins mercantiles. Ces précisions ne sont pas, je crois, hors-sujet. Il s'agit, sans pédantiser sur des œuvres populaires et commerciales, de restituer le pan d'histoire qui nous intéresse ici pour cerner notamment le *nonsense* et son importance dans une culture commune. Sans cette culture, Berio, Berberian et Eastman n'auraient pas pu composer les œuvres étudiées ici. Leur création vis-à-vis de ces références n'est pas un détour ludique ou compromettant du côté de la « sous-culture » télévisuelle et graphique. Si l'on peut parler de régression, alors il faut donner au terme sa profondeur, sans quoi *Stripsody* (et *Macle* et *Aventures*) sont d'aimables plaisanteries faites pour détendre les mélomanes entre deux créations sérieuses. Ce qui est vrai de l'influence-présence du clown Grock dans la *Sequenza III* de Berio, l'est de la bande dessinée-dessin animé pour Cathy Berberian. Il s'agit non d'emprunts à des genres ou à des références *vintage*, mais d'une modalité esthétique absolument originale et irremplaçable, notamment sur le plan de la temporalité. C'est cette modalité qui engage la voix et le rapport notation-son que je tenterai de synthétiser en conclusion de ce chapitre.

---

dans une culture « populaire-commerciale » du cinéma et de la télévision qui est la référence majeure des œuvres avant-gardistes dont traite ce chapitre. Et il ne s'agit pas ici de référence culturelle (de rapport culture populaire / savante) mais, comme j'essaie de l'étayer, de modalités essentielles du rapport au temps, au geste, à la voix.

<sup>513</sup> Robert Benayoun, également réalisateur, critique de cinéma et co-fondateur de la revue *Positif*, a écrit entre autres sur Buster Keaton et Jerry Lewis. Voir Robert Benayoun, *Le Mystère Tex Avery*, Paris, Points, coll. Points virgule, 1988. Dans *Le Rire des surréalistes*, Pierre Seghers, Paris, 1988, Benayoun caractérise l'art de Tex Avery comme libérant « la force dynamique à l'état pur, lâchée dans un tunnel à vide, et se pilonnant elle-même avec bonheur. »

### La notation de *Stripsody*, création de Roberto Zamarin

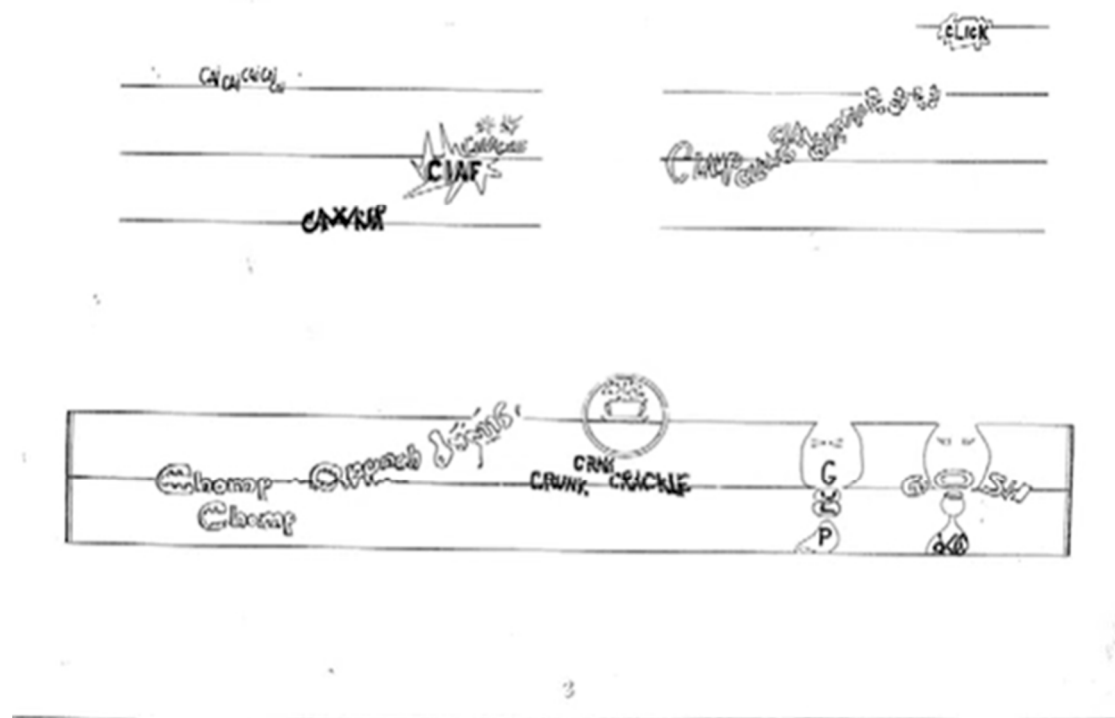
Tous les signes de *Stripsody* sont dessinés, ils ne relèvent pas d'une police prédéterminée de caractères d'impression<sup>514</sup>. Les onomatopées qui figurent sur la partition de *Stripsody* sont l'œuvre graphique du typographe-dessinateur Roberto Zamarin (1940-1972), auquel Cathy Berberian fait appel. Zamarin use du graphisme au service de la lutte politique avec une recherche de l'efficacité visuelle immédiate, en partie inspirée des typographes et affichistes constructivistes de la Révolution russe (réduction des couleurs, notamment à l'association rouge-noir) et de l'alliage entre image et typographie.



---

<sup>514</sup> J'ignore la technique de reproduction des lettres dessinées en BD avant l'invention du numérique. Il est probable qu'une « charte graphique » ou police de caractère spécifique était fabriquée par les imprimeurs pour les séries. Une « série » en feuilleton est en effet souvent indissociable d'une certaine typographie. Mais l'extrême variété de la grosseur des lettres, la souplesse dessinée des onomatopées situées hors des bulles, faisait-elle l'objet de stéréotypes reproductibles dans les diverses situations ?

Les lettres aux formes modulables, souvent « molles », gondolées ou anglées, épousent la forme d'un objet. Par exemple, le poing levé dans la forme duquel sont écrites les lettres « *Lotta continua*<sup>515</sup> ». L'esthétique de l'affiche politique et de la banderole estampillée d'un slogan « crié » par des lettres, est poursuivie par Zamarin. Pour *Stripsody*, il crée un graphisme onomatopéique « à la manière » des bandes dessinées populaires. Ce sont des quasi-citations, mais l'on reconnaît en permanence le design de Zamarin, aux lettres mouvantes et mouvementées. Le travail de composition de Berberian a consisté à choisir la forme et l'enchaînement des « scènes ».



La bande d'onomatopées successives se déroule linéairement, chevauchant librement les trois lignes d'une « portée ». Cette « portée » est placée au centre des pages. Il n'y a aucune case : les graphies sont parfois tuilées ou superposées, parfois espacés par des « blancs ». Les traits des portées sont souvent déformés ou recourbés comme du fil de fer. Le vocabulaire visuel des lettres s'enrichit et se complexifie avec d'autres gradations sémiotiques : de temps à autre, des

<sup>515</sup> Roberto Zamarin a été l'un des principaux rédacteurs et le dessinateur du journal du mouvement révolutionnaire italien *Lotta Continua*. Il a aussi créé le personnage *operaio* (ouvrier) de la bande dessinée politique éponyme *Gasparazzo*.

personnages dessinés (Tarzan, chats, chiens, etc.) apparaissent, indissociables d'une onomatopée. Des « étoiles », des *gawlixes* (séries de signes typographiques qui remplacent et suggèrent des injures, par ex. : « \*% !x ! ») surviennent aussi. La notion d'image se feuillette donc en plusieurs strates<sup>516</sup>.

Les portées ont une fonction triple : elles représentent un repère conventionnel dans le rapport grave-medium-aigu (respectivement ligne du bas, du milieu et du haut) ; elles sont affectées de manière expressive par les « ondes sonores » des onomatopées, comme le serait un sonagramme ; enfin, elles sont un bord-cadre dans lequel les onomatopées, dès la première d'entre elles (le cri de Tarzan qui part au-dessus de la ligne supérieure), semblent vouloir rentrer ou dont s'échapper. La spatialisation des « collages » est ample, imprévisible, en montagnes russes.

Le principe directeur est l'homologie graphies-qualités sonores.



Un seul exemple : « *Boinnnggg* ». Les quatre premières lettres (« *Boin* ») sont à cheval sur la ligne du bas, puis les quatre suivantes (« *nnngg* ») décollent brusquement vers la ligne médium, atteinte par le dernier « *g* ». Ce mouvement de la graphie en fait un « personnage-son » expressif, dont le geste s'inscrit au sein du déroulement temporel conventionnel gauche-droite de la notation musicale. La stylisation graphique consiste en une multiplication en miroir des

<sup>516</sup> Ces « strates » diverses me semblent rejoindre la théorie des calques, qui pourrait en rendre compte. Voir ci-dessus, I-2.C.b, p. 234.

contours supérieurs des lettres, suggérant à la fois l'effet spatial du relief et la vibration du son — fusion du visuel et du sonore. Cette onomatopée s'associe en effet à la vibration d'un corps sonore métallique contraint (ressort, poteau) oscillant sur place à partir d'un choc. En prolongement des lettres, une sorte de crescendo ouvert mais de plusieurs traits (un crescendo conventionnel n'a que deux traits en angle ouvert) suggère le même effet vibratoire, cette fois placé horizontalement sur la ligne medium, comme l'oscillation d'une fréquence sur un sonagramme.

Aucune indication de tempo ni de nuances ne s'ajoute à la graphie de *Stripsody*. L'interprète est donc libre de choisir le rythme des séquences, bien que la contiguïté suggère qu'un enchaînement rapide est adéquat.

#### **IV-K. VOIX, TEMPS ET NOTATION**

Pour conclure cette étude comparative entre *Macle* et plusieurs œuvres vocales du XXe siècle, il me semble nécessaire de préciser et synthétiser les enjeux d'une réflexion esthétique qui articule « la voix » et la notation musicale inventive de ces pièces. Malgré la singularité de chacune, des convergences importantes se dessinent entre ces compositions. Il faut préciser en quoi consiste ce champ commun, et comment il ouvre à une compréhension de l'acte d'écriture en rapport avec une conception nouvelle de « la voix », qui concerne du même coup la « mise en œuvre » de l'interprétation.

Ma réflexion pourra sembler abstraite, empruntant à la philosophie des concepts ou des « manières » dont on ne voit peut-être pas immédiatement le rapport avec le « concret » d'une partition chantée. Cet effort a cependant pour but de mieux comprendre l'esprit de ces créations vocales, pour pouvoir en renouveler l'interprétation à la hauteur, selon moi, des défis lancés par ces modes d'écritures. La « manuscrite » d'Eastman, beaucoup moins connue aujourd'hui que les partitions de Berio, Ligeti et Berberian, et même de Schwitters, me semble nécessiter la prise de conscience de ces défis qui animeront des interprétations futures. Je partirai du général, puis avancerai des propositions en reprenant brièvement, quand nécessaire, une analyse des pièces étudiées.

### **« La voix » sans maître**

Les compositions abordées ci-dessus me semblent partager avec *Macle* une recherche commune : celle, pour le dire de manière très générale, d'une voix qui puisse se produire au-delà de toute maîtrise.

Mais que veut dire cet « au-delà » ? Le définir dans les catégories de la psychologie (ou d'une anti-psychologie liée à son antagonisme) me semble limitatif. On épuiserait les adjectifs caractérisant les gestes vocaux, les effets voulus, les expérimentations infatigables. Et l'on se bornerait à décrire un effet théâtral certes audacieux, transgressif même, et l'extension technique de la voix classique. C'est je crois un malentendu que de considérer le chant « contemporain » sous l'angle d'un répertoire extensif des possibilités et des effets du chant classique. Cette conception naît d'une analogie avec le domaine instrumental, celui des effets sonores « expérimentaux », de l'exploration de nouveaux modes de jeu. Avec le rapport intrinsèque à la voix, naît la nécessité de penser tout autrement. Le départ entre les œuvres qui travaillent ce rapport intrinsèque et celles qui restent focalisées sur le rapport voix-texte (les degrés d'illustration et non-illustration, etc.) ou sur un répertoire d'« effets nouveaux », signale une différence fondamentale. La nature ludique des œuvres vocales de Schwitters, Berio, Berberian, Ligeti et Eastman n'est qu'une surface miroitante. La prolifération des gestes vocaux « nouveaux » serait anecdotique si ces œuvres ne travaillaient pas à un niveau plus profond.

### **« Un niveau d'être fondamental »**

Je repense souvent aux mots d'Eastman lors de son *speech* d'avant-concert, le 16 janvier 1980 à la Northwestern University d'Evanston, près de Chicago<sup>517</sup> :

« Et ce que j'entends par « *nigger* » est ce « quelque chose » qui est fondamental, cette personne ou cette chose qui atteint un niveau d'être essentiel, un niveau

---

<sup>517</sup> *Unjust Malaise* – New World Records, CD 80638, 2005 : *Julius Eastman's spoken introduction* (concert du 16 janvier 1980, Northwestern University). Eastman parle avant de jouer son triptyque *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*. Sur les raisons pour lesquelles Eastman s'adresse au public ce soir-là, voir ci-dessus, III-2 p. 497 et Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de M. Grégoire Tosser. MIM / UEVE, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2015-2016, p. 32, Chapitre 11 / 11A.

d'être fondamental, et qui évite tout ce qui est superficiel, ou, si on veut, élégant. Donc, un « *nigger* » pour moi, est cette sorte d'être qui atteint lui-même ou elle-même le fondement de toute chose. »

Ce qui peut paraître, venant de l'artiste, une revendication un peu prétentieuse de la profondeur géniale, sonne pour moi comme une alerte, un signe. Écouter et étudier Eastman n'est pas répéter cette revendication mais essayer, avec ses œuvres, de comprendre cet énoncé, d'une abstraction et d'une généralité remarquables — et même, au sens strict, *impersonnelle*. Par pudeur peut-être (qui fait pièce à ladite prétention), Eastman théorise à la troisième personne neutre, allant même jusqu'à chosifier ce dont il parle : « cette personne *ou chose* qui atteint un niveau d'être essentiel... » La « chose » est probablement l'« œuvre », comme action de la pensée. Ce qui, dans cette déclaration circonstanciée, part du mot « *nigger* » devenu notion philosophique, s'applique je crois à d'autres « sortes de choses », d'autres objets du travail d'Eastman. Il s'agit tout à la fois d'une dimension d'effort— de « grâce » aussi, de talent — et de recherche, d'avancée à tâtons vers des dimensions difficiles à expliciter. Il est évident que « la voix » est l'objet travaillé dans *Macle*. Mais comment évoquer ce qui atteint, dans ce travail, « un niveau d'être essentiel » ?

### **« Voix » et temporalité**

Je pense que l'on peut essayer de décrire ce niveau en termes de temporalité. C'est dans le rapport au temps que l'on peut aborder les questions que *Macle* et les œuvres de Schwitters, Berio, Ligeti et Berberian, portent ou reprennent. Eastman nous met d'ailleurs sur la voie dans *Macle*, à travers son apologue de la C80 (voir ci-dessus, IV-G p. 644-645 et note 472) qui est presque la péroraison de la pièce. Le narrateur, Eastman lui-même parlant à la première personne, rencontre par hasard un sage énigmatique, figure stéréotypée des contes philosophiques, qui l'interroge :

« ... Soudain il me pose cette question : « Pourquoi fais-tu ce que tu fais ? » Je réponds « Eh bien, j'avoue que je n'en sais rien, quoi, je veux dire, on... doit bien avoir un travail ! » Et il dit : « Tu sais, les hommes très sages savent toujours ce qu'ils font lorsqu'ils le font, et ceux qui ne le savent pas, vois-tu, ils perdent leur

temps. Et le signe de cela en est donné sur le lit de mort, quand alors se révèle la vraie signification du Temps<sup>518</sup> ».

Cette réponse jette le narrateur dans un trouble extrême :

« Et comme il disait ces mots je me sentis de plus en plus mal à l'aise, de plus en plus anéanti, oh comment dire, je me suis senti partir et j'avais l'impression de m'évanouir [*rires dans le public*], et tout en m'évanouissant — oh c'est quelque chose vraiment de très curieux ! — j'ai commencé à m'enfoncer dans le sol. Mais, alors que je m'enfonçais dans le sol, j'émis une note très étrange<sup>519</sup>... »

Tout se passe comme si les mots du sage condamnaient avec gravité la désinvolture du narrateur, pris de court par la question. L'effet immédiat de ces sentences évoque évidemment la mort : « ... je me sentis (...) de plus en plus anéanti (...) je me suis senti partir (...) j'ai commencé à m'enfoncer dans le sol... » Ces sensations angoissantes sont un peu atténuées par l'impression plus douce de s'évanouir, puis conjurées par la manière cocasse dont Eastman dit ou semble « jouer » la scène curieuse d'enfoncement dans le sol. Mime-t-il quelque chose ? Ses trois comparses muets participent-ils à une mise en scène du passage ? Toujours est-il que dans l'enregistrement s'entendent des rires du public, comme en connivence avec une certaine cocasserie. La fin du récit est remarquable, faisant intervenir la musique. Le son vocal (« j'émis une note très étrange ») naît comme une conséquence inexplicable de l'enfoncement dans le sol. La fin du récit est tuilée au début de la coda. Le tuilage est figuré de manière unique dans *Macle* : les signes de « *Take Heart* » et des nuances (fff à ppp) enjambent les traits de séparation des cases C80 et C81.

### **Voix et intentionnalité**

Considérant *Macle*, nouer en une même problématique la voix et la temporalité peut aboutir à formuler deux questions : la voix peut-elle *précéder* l'intention ? Et

---

<sup>518</sup> «... he all the sudden ask me said « why are you doing what you're doing ? » I said « well, I don't know I mean, I, well I mean, one must have a job ! », and he said « You know, those very wise men always know what they're doing when they're doing it, you see, and those who do not, you know, waste time. And, the sign of it is that on the death bed you [a van ?], what can I say, know the true meaning of time ».

<sup>519</sup> « ... and, euh, as he speaks these words I became more disturbed, more, more destructive, oh what can I say I, I left myself and I seem to faint [*rires dans le public*], and, as I fainted, oh because it's a very strange thing, I, I began to sink into the ground. But as I sank into the ground [*voix adoucie*] I made a very strange note... »



peut-elle être *doublée* par son effet ? J'entends « doublée » sur le plan temporel et aux deux sens du terme : dépassée et dédoublée.

Il me semble que la recherche de *Macle* et des autres œuvres étudiées ci-dessus tend vers une expérience positive de ces possibilités, qui recèlent à première vue des paradoxes indépassables. Ces compositions travaillent un intervalle temporel entre la voix et le sujet qui dépossède ce dernier d'une part de sa place dans l'ordre temporel sujet-voix-intelligibilité. La voix peut se trouver comme en avant du sujet, surgir dans un décalage, léger mais décisif, entre l'événement et l'intentionnalité, celui-là précédant celle-ci. La voix a lieu dans l'intempestif, au sens temporel. Elle se produit à contretemps<sup>520</sup>.

Les rattachements du geste vocal disruptif à « la folie », à la transgression jouissive ou angoissante des bienséances sociales par un corps soudain exorbitant, ne sont que des métaphores du bouleversement temporel fondamental introduit ici. La voix échappant à l'intentionnalité échappe *par-là* à tout réalisme social ou psychologique, à l'ensemble de ses connotations et savoir-faire. Alors est créée une dimension musicale originale.

De même que l'attaque vocale s'est comme extirpée de sa projection dans une intentionnalité, se produit comme un « avant-coup », de même son effet « après-coup » ne peut qu'être différent du repos, de la désinence ordinaire du chanté ou du parlé. La disjonction temporelle de la voix et de l'intentionnalité d'un sujet pose forcément la question du doublage, plus que du dédoublement ou du double au sens psychiatrique du terme<sup>521</sup>. L'« effet en retour » consiste en un doublage qui court-circuite le repos, la respiration ou la ponctuation. Le geste vocal attaque et s'éteint selon une structure ordinaire mais, par l'action spécifiquement musicale mise en œuvre à certaines conditions, est doublonné par un autre geste qui obtient une disjonction des articulations temporelles ordinaires.

---

<sup>520</sup> Voir les définitions A et B du CNRTL, et du Dictionnaire du Moyen Français (DMF, 1330-1500) qui est concentrée sur cette seule occurrence temporelle, dérivée du latin *intempestivus* : <https://www.cnrtl.fr/definition/intempestif>

<sup>521</sup> Ou de l'hallucination décrite par Schubert dans son lied de 1828 *Der Doppelgänger* (*Le Double*), poème de Heinrich Heine. Il se peut que ce soit sur le plan de la temporalité (et non de l'image) que le double produise sa véritable, sa vertigineuse efficace.

C'est ainsi que je comprends la gestuelle ritualisée de Cathy Berberian interprétant *Stripsody* (voir ci-dessus, note 511). Ses gestes rituels périodiques sont de deux sortes, tout aussi inexplicables si l'on cherche leur « sens » par rapport au « contenu » des onomatopées. L'un consiste à joindre les mains vers le haut en regardant vers le plafond, l'autre est un retour des bras le long du corps, comme en une sorte de « point neutre » entre les gestes vocaux éruptifs. Il me semble que l'intuition géniale de Berberian s'incarne dans ces « ponctuations » qui cassent le flux des enchaînements et permettent de repartir à chaque fois « du départ », dans une action vocale première, avec une énergie éruptive intacte. Ces « pauses » qui ne sont en rien des « respirations » organiques expriment, sous une forme quasi technique, qui fait songer à la préparation du plongeur avant un saut, la dissociation, la disjonction entre elles des « actions vocales » (pour reprendre le terme de Berio dans *Sequenza III*) avec toute forme de subjectivité. Ce dégagement remplace et court-circuite l'articulation conventionnelle, voire organique : levée-respiration-action-résonnance. Dans un geste rituel, le corps de l'interprète échappe en quelque sorte à son emportement dans le phrasé ou dans la cumulation du déroulé. Chaque aventure vocale est ainsi vécue dans une certaine extériorité. Que se passerait-il si les onomatopées étaient enchaînées sans cette sorte de trêve ? L'épuisement, le dépassement frénétique constitueraient l'épreuve du sujet, donnée comme telle en spectacle. En revenant à chaque fois à un point « neutre », Berberian pose l'action, crée une forme temporelle séparée.

La « distanciation », au sens brechtien, gît peut-être dans cette désarticulation de la temporalité, concrétisée par l'« en-plus » du geste rituel<sup>522</sup>.

---

<sup>522</sup> Il se pourrait que Berberian soit influencée ici, consciemment ou non, par le vocabulaire scénique d'artistes contemporains qui ont érigé le geste rituel en mode de distanciation, soit de l'affect d'un texte ou d'une musique (Bob Wilson), soit de l'expressivité conventionnelle des positions et gestuelles de la danse classique (Lucinda Child). Dans ces recherches, qui reprennent certainement des grands enjeux de l'avant-garde des années 1920 (Erwin Piscator, Maurice Maeterlinck, le « théâtre antipsychologique » yiddish, etc.) le corps de l'interprète est sorti d'un « engagement » considéré comme un simulacre de subjectivité-vérité. Mais ce moyen de distanciation trouverait dans la temporalité musicale une prise fondamentale, plus directe en tous cas que face à un texte.

### « Théorie de la chanteuse » dans *Sequenza III*

Berberian, interprète-source de *Sequenza III*, ne peut être absente de la note par laquelle Berio conclut le « mode d'emploi<sup>523</sup> » de cette pièce. Ces quelques lignes me semblent au contraire exprimer une « théorie de l'interprète » cohérente avec les réflexions précédentes :

« Les gestes de la main, du visage et du corps autres que ceux spécifiés dans la partition doivent être employés à la convenance de l'interprète en fonction des modèles indiqués d'émotions et de comportement vocal (tendu, urgent, distant, rêveur, etc.) L'interprète, cependant, ne doit pas essayer de *représenter* et de *mimer* [littéralement, « pantomimer », faire une pantomime de ; c'est moi qui souligne] la tension, l'urgence, la distance ou la rêverie, mais doit laisser ces signes extérieurs [littéralement, ces indices] agir comme une conséquence [littéralement, un conditionnement] de son action vocale (principalement les aspects de couleurs, d'accents et d'intonations) et de ses attitudes corporelles. Les processus impliqués dans ces conséquences ne doivent pas être de l'ordre du conventionnel ; ils doivent être expérimentés par l'interprète elle-même selon son propre code émotionnel, sa flexibilité vocale, et sa « dramaturgie<sup>524</sup> ». »

Deux arguments théoriques ressortent dans ce texte : le premier en faveur d'une primauté de l'individualité de chaque chanteuse ; cet encouragement à l'adaptation des choix d'interprétation aux capacités personnelles est relativement banal, bien que l'insistance soit portée sur l'aspect émotionnel et expérimental plus que sur la technique vocale. Le second axe du propos me semble plus original, aller au fond des choses et donner la vraie raison d'être du premier : il s'agit d'un avertissement appuyé de ne pas rentrer dans la *représentation* des émotions en tant que convention théâtrale. La synthèse des deux exigences se trouve dans l'étonnante formule de fin, d'une « dramaturgie »

---

<sup>523</sup> Voir ci-dessus, note 503.

<sup>524</sup> Traduit par moi de l'anglais original : « *Hand, facial and bodily gestures besides those specified in the score are to be employed at the discretion of the performer according to the indicated patterns of emotions and vocal behavior (tense, urgent, distant, dreamy, etc.) The performer, however, must not try to represent or pantomime tension, urgency, distance or dreaminess but must let these cues act as a spontaneous conditioning factor to her vocal action (mainly the color, stress and intonation aspects) and body attitudes. The processes involved in this conditioning are not assumed to be conventionalized ; they must be experimented with by the performer herself according to her own emotional code, her vocal flexibility, and her « dramaturgy » ».*

propre (Berio met le mot entre guillemets pour faire sentir la polysémie ouverte du terme), qui doit être la référence de l'interprétation.

Dès lors, le texte n'apparaît pas tant comme un plaidoyer un peu convenu pour la sincérité subjective *versus* signes stéréotypés d'émotions. Mais plutôt comme un appel à s'inspirer de la manière formelle dont sont indiquées des émotions-types sur la partition, pour développer une forme par laquelle les « signes extérieurs » des émotions nommées se manifesteront d'eux-mêmes, du fait de l'action vocale et d'elle avant tout, sans le prisme appris du « jeu ». La fausse subjectivité du « jeu théâtral » anonyme, action mimée par la chanteuse (qui s'oppose à « [sa] propre... « dramaturgie » ») appelle l'implication du sujet dans l'expression conventionnelle. Le terme « code émotionnel » résume d'ailleurs selon moi le paradoxe de cette demande : la forme du « code » devra primer sur une convention qui se passe de code conscient, justement parce qu'elle produit une superstructure de stéréotypes involontaires.

Le terme d'« action vocale » prend ici tout son sens : celui d'une primauté de l'acte qui surprenne l'intentionnalité comme structure psychique habituelle. C'est à ce prix, semble dire ce texte, que la voix *agit*.

### **Voix comme utopie ?**

Mais ce que j'ai tenté de décrire, une disjonction de « la voix » et de l'intentionnalité (ou ce que voudrait obtenir Berio de son interprète) est-il simplement possible ? Cela ne relève-t-il pas d'une utopie vaine et, ontologiquement parlant, du domaine de l'impossibilité ? Comment démontrer que la sorte d'événement musical que j'essaie de cerner a effectivement lieu ? Le risque intellectuel mérite je crois d'être couru, car il se soutient d'un grand nombre d'indices et d'indications. Pour m'en tenir à *Macle*, l'apologue d'Eastman retrace presque à la manière d'un mythe initiatique, ou du moins d'un conte philosophique, la naissance d'un son vocal comme conséquence d'un passage à la limite du temps — dont il a été dit auparavant qu'il s'agit d'en saisir la « vraie signification », « *the true meaning of Time* ». La « note très étrange » émise par le narrateur pour toute conséquence de son expérience de mort-évanouissement, tient sans doute son étrangeté non d'une qualité physique exceptionnelle (fréquence, nuance), mais de son lien avec tout ce qui précède. Cette note née

d'un « malgré soi », donc d'une radicale étrangeté, serait-elle justement un signe donné de « la vraie signification du temps » ?

Seul un auditeur-lecteur inattentif est surpris par la teneur philosophique de ce récit. En effet, l'œuvre affirme très en amont un certain nombre de *dispositifs* qui ne cessent de se placer sur le terrain philosophique, en privilégiant quelques axes précis : une inquiète préoccupation métaphysique, à l'usage de laquelle le symbole du « cœur » (« *heart* ») est subordonné ; une interrogation sur la mort ; la recherche d'un sens ultime, d'un « cœur du cœur », ainsi qu'il est écrit C70 : « ~~Think about~~ Consider the heart of hearts » [~~« Médite sur~~ Considère le cœur des cœurs »] (La rature est d'Eastman<sup>525</sup>).

Le récit de C80 est-il conclusif ? Il consiste plutôt en une « étrange » ouverture. Non seulement, débouchant sur cette « note très étrange » dont rien d'autre n'est dit, il se fond pour toute conclusion dans la naissance d'un son. Mais de plus il débouche sur une coda non-conclusive, au cours de laquelle, dans le temps indéterminé propre à *Macle*, disparaît très progressivement (de fff à ppp) les « *take heart* », leitmotiv polysémique de l'œuvre. Cette fin en pointillés a tout d'une anti-conclusion. Elle rappelle, cependant, que presque tout *Macle* est temporellement indéterminé, comme j'y ai insisté ci-dessus (IV-B.b, p. 598-599). La séparation des cases signifie paradoxalement l'indétermination, l'arbitraire dans lequel se produisent la succession des événements, en tant que, purs déclenchements, ils n'ont ni commencement ni fin. Je comparais (p. 598, note 456) la succession de ces cases à une projection de diapositives. En effet, au lieu du mouvement continu propre à la musique, la brutalité et la non-détermination des changements rejoint ici une recherche du découplage événement vocal-intentionnalité. L'absence de phrases, de respirations, renvoie à une même cassure des articulations de la temporalité. En ce sens *Macle* manifeste bien une utopie, une œuvre qui a à voir avec le monstrueux, l'étrange, la mort — et l'interrogation sur le temps. La sortie de la vacuité — du temps vide sans rime ni raison — se produit musicalement, par un passage à la limite, un « cadrage-

---

<sup>525</sup> Expression à laquelle aboutit presque littéralement le poème d'Andrée Chédid, épigraphe de ce chapitre : « Au cœur du cœur / Le Cœur. »

débordement<sup>526</sup> » du temps par une sorte d'opération initiatrice ou alchimique, de conversion *ab absurdum* tout à fait lisible dans le récit d'Eastman.

### **Utopie et voix comme « lieu » : contradiction ou hybridité possible ?**

Cette « utopie » ne peut certes évacuer totalement la voix comme « lieu ». Atteindre à une absence d'intentionnalité suppose une stratégie, une ruse, un court-circuitage dont la préméditation est contradictoire avec le projet initial. Placés devant ce dilemme, chacun des compositeurs abordés dans ce chapitre expérimente sa voie propre, qui se reflète dans une forme singulière de notation.

Mais s'agit-il de contradiction au sens de la logique ? N'est-ce pas plutôt l'exploration d'une forme d'hybridité ?

Pour cerner un exemple d'une pensée musicale hybride, considérons la pratique de l'improvisation. L'improvisation « pure » existe-t-elle ? N'y a-t-il pas plutôt la rencontre de plusieurs logiques musicales dans la plupart des pratiques d'improvisation ? L'hybridité s'inscrit déjà dans le simple fait que les musiciens improvisateurs répètent. Beaucoup d'improvisations nécessitent d'« écrire » mentalement (sans support papier) des séquences, des grilles harmoniques, qui ne sont pas de simples repères mais structurent le déroulement musical, les formes, la temporalité d'un morceau. Ces éléments préexistants peuvent devenir, dans le cas des séquences mélodico-harmoniques d'un standard de jazz, le *sujet* même de l'improvisation.

L'hybridité suppose d'ouvrir un mode de pensée musicale par un autre. L'aporie consisterait à catégoriser ces modes séparément, en oppositions binaires — improvisation / écriture par exemple — au lieu de reconnaître les lignes de fuite, les créations de perspectives, d'un mode *par* l'autre. Le même type d'interrogations se pose pour le procès de l'intentionnalité que je tente de cerner dans *Macle* et ses correspondants. De même que les interprètes de *Macle* ont répété, jouant un jeu dont ils ont appréhendé une partie des règles à l'avance, de même il existe forcément des gestes vocaux conventionnels au sein des œuvres qui cherchent à en renouveler la modalité.

---

<sup>526</sup> L'expression « cadrage-débordement » provient du rugby, où elle désigne une feinte stratégique. Elle est le sous-titre d'un beau livre de la poète Florence Pazzottu, qui confère à cette notion toute une pertinence poétique, morale, éthique. Florence Pazzottu, *j'aime le mot homme et sa distance (cadrage - débordement)*, Corcoué-sur-Logne, Lanskine, 2020.

### ***Ursonate***

Dans *Ursonate* de Kurt Schwitters, les tenues vocales de plusieurs secondes sur un seul phonème, qui contrastent avec les phrases faites de brèves syllabes fortement accentuées parlées-rythmées, font apparaître toutes les caractéristiques de la voix chantée : durée et galbe du souffle, respiration nécessaire, d'où découle nécessairement un phrasé, une qualité de la vibration et du timbre des cordes vocales... Sur une seule hauteur il ne peut exister de *melos*, mais les appuis de la voix chantée sont manifestes, comparables à la production d'un « son filé<sup>527</sup> ».

### ***Aventures et Nouvelles Aventures***

Cette co-présence d'un mode de vocalité « ancien » et d'un « nouveau » est plus flagrante encore dans les pièces de Ligeti, qui ont été créées et souvent reprises par des chanteurs lyriques confirmés. Les voix puissantes, au vibrato prononcé, « belles » voix selon les critères de l'opéra romantique, se confrontent, non sans maladresse parfois, aux « aventures » intempestives. On perçoit parfois le difficile équilibre entre la « lourdeur » des voix lyriques et l'agilité radicale exigée par la conception ligetienne<sup>528</sup>. Cet écart est parfois savoureux mais il alourdit, à mon goût, les nouveaux possibles ouverts par la partition.

### ***Sequenza III, Stripsody***

Dans le cas de Cathy Berberian la question se pose différemment, tant la *Sequenza III* semble découler d'une conception commune entre la chanteuse et le compositeur<sup>529</sup>. Berberian est douée d'une pluralité vocale fondamentale dont témoigne, en une même carrière, le fait de chanter Monteverdi, des chansons des

---

<sup>527</sup> Un « son filé », ou exercice de tenue sur une seule hauteur, est une technique commune à toutes les pratiques qui font appel au souffle, des instruments à vents au chant. On peut aussi parler de sons filés concernant les instruments à archets, tant il est vrai que les techniques d'archets sont intimement reliées aux techniques vocales.

<sup>528</sup> *Nouvelles Aventures*, version avec les interprètes vocaux de la création, dont le baryton William Pearson déjà cité ci-dessus, note 510.

Direction Bruno Maderna : <https://www.youtube.com/watch?v=EhLV68whca0>.

Écouter aussi cette version d'*Aventures* dirigée par Esa-Pekka Solonen, avec notamment Phyllis Bryn-Julson, soprano : <https://www.youtube.com/watch?v=NdQse2lVh2k>

<sup>529</sup> Musique « contemporaine » peut d'ailleurs signifier cela aussi : musique co-créée au présent avec et par l'interprète, comme c'est le cas avec le duo Berio-Berberian.

Beatles, des chansons populaires arméniennes<sup>530</sup> et les créations de Berio<sup>531</sup>. *Sequenza III* s'inspire de cette pluralité, presque comme s'il s'agissait des divers « registres » d'un orgue.

À plus forte raison dans *Stripsody*, où la chanteuse et la compositrice ne font qu'une. La cohérence du projet esthétique vocal de ces deux œuvres est fondée sur la singularité de Cathy Berberian.

### ***Macle***

On comprend mieux, en passant en revue ces exemples, qu'Eastman ait eu d'excellentes raisons de créer *Macle* avec des non-chanteurs. L'écueil d'une technique opératique pouvant encombrer un projet vocal nouveau est évité. Sa propre voix possède une plasticité apte à se départir de la technique classique. C'est là que prend son sens et est prouvée sa nature singulière de chanteur autodidacte, n'ayant jamais suivi de cursus vocal classique. L'hybridité d'Eastman le porte au-delà des dichotomies classique / populaire et des codes vocaux propres à chaque univers esthétique. Le travail de *Macle* est situé lui aussi au-delà de la division binaire entre spontanéisme et préméditation. Eastman doit inventer une écriture du décalage, un nouveau mode d'écriture donné aux interprètes pour créer un nouveau mode vocal.

### **Notation et nouvelle modalité temporelle**

S'il est vrai, comme j'ai tenté de l'exposer, que la temporalité est bouleversée par les actions de « la voix » dans ces œuvres, on conçoit que les problématiques du temps et de la notation soient nouées.

Je dirais que *Ursonate*, *Sequenza III*, *Stripsody* et les *Aventures* de Ligeti (le mot « aventures » est à entendre au sens fort, même si le titre ruse avec l'acception des romans d'actions enfantins) se confrontent aux mêmes nécessités d'inventer des formes de notations nouvelles, puisqu'il ne s'agit de rien moins que

---

<sup>530</sup> Cathy Berberian, *Five Armenians Songs*, concert du 15 janvier 1960 à Lugano. La seconde de ces chansons, *Loosin yelav*, a été intégrée cinq ans plus tard par Berio aux *Folk Songs*. <https://www.youtube.com/watch?v=zhOv3d1tMy0>

<sup>531</sup> Voir Marie-Christine Vila. *Cathy Berberian, Canta'ctrice*. Fayard, Paris, 2003. Pour la pluralité vocale, voir l'album incluant des œuvres de Monteverdi jusqu'à Kurt Weill et Sylvano Bussotti : *Magnificathy: the many voices of Cathy Berberian*, Wergo, LP00176116. Voir aussi : Claudio Monteverdi, *Le Couronnement de Poppée* et *L'Orfeo*, direction Nikolaus Harnoncourt, Teldec. Cathy Berberian, *Beatles Arias*, réédition Telescop-Discograph 2004.



d'émanciper la voix, s'il se peut, des contraintes d'une ontologie momifiée dans des formes désuètes. Il faut donc faire exploser le cadre conventionnel de la notation, trouver une « u-graphie », si je peux me permettre ce néologisme, et ce faisant, créer une nouvelle modalité temporelle. Ce peut être en misant sur l'immédiateté totale de l'événement-onomatopée, avec la boucle « son-écriture-son » ramenée à la pure coïncidence dans *Stripsody* ; ou en produisant un excès de médiation avec les didascalies surdéveloppées de Ligeti, couplées à une écriture mixte de sons et de temps déterminés / non déterminés. Un dernier passage en revue comparatiste permettra de spécifier le travail de la notation. J'en exclus *Sequenza III* dont j'ai déjà analysé ci-dessus la notation spécifique rapportée à la temporalité de l'« action vocale ». Je préciserai seulement que l'action vocale échappe à l'intentionnalité, comme l'explique la référence au clown Grock. Un clown, par définition, n'a aucune intention. Ses gestes sont inadéquats, en ce sens qu'ils se produisent toujours en avant ou en retard de leur auteur. Par le clown, l'intentionnalité n'est pas seulement contrariée, sa pertinence même est mise en cause. L'interprétation de Cathy Berberian comprend parfaitement cette force du décalage temporel qui crée à elle seule une modalité scénique particulière.

### **Cathy Berberian, du clown au toon**

Sa propre composition est une sorte de surenchère à *Sequenza III*, radicalisant l'idée du gag-explosion. Cette fois, ce n'est même plus un clown à qui « cela » arrive, mais à des objets, aux êtres qu'on appelle en dessin animé des toons<sup>532</sup>.

---

<sup>532</sup> Ce mot provient de la ville de Toontown où habitent des personnages de dessins animés tels le lapin Roger Rabbit, lui-même en partie inspiré du Lapin blanc d'*Alice aux Pays des merveilles* de Lewis Carroll et des personnages de Tex Avery. Cet univers apparaît d'abord dans un roman de Garry K. Wolf, *Who Censored Roger Rabbit?* (1981), avant de devenir un film dans lequel les toons sont confrontés au monde des « vrais » humains. La différence existentielle entre le toon et l'humain peut s'analyser également en termes d'intentionnalité, donc de rapport de dé-coïncidence, chez les toons, entre un sujet et ses actions. Soit que ces dernières, dans un *demi-nonsense* plus pénible que le *nonsense* pur, aient des conséquences absurdement disproportionnées (à la manière du gag récurrent de Scrat, l'écureuil de la série animée *L'Âge de glace*, qui fait s'effondrer un continent en extirpant de la neige un simple gland), soit qu'elles soient exécutées à une vitesse non-humaine ; soit, surtout, qu'elles aient lieu comme des réflexes, hors de toute pensée ou préméditation, ce que les humains reprochent constamment aux toons (leur « stupidité »). Mais ces enchaînements ont lieu par des images, alors que les compositions ci-dessus ont pour objet et medium la voix humaine, placée sur scène ; pour ces œuvres, le procès de l'intentionnalité ne peut donc se chercher que par des moyens musicaux, et une nouvelle modalité temporelle-vocale. C'est cette forme d'abstraction-incarnation qui donne au travail des musiciens un statut irremplaçable.

Sur la partition, le gag-explosion coïncide absolument avec le son-dessin : l'un n'est pas la conséquence de l'autre, ni vice-versa. L'onomatopée est sonore-visuelle indistinctement. C'est avec cette coïncidence maintenue dans la notation-collage que la partition de *Stripsody* trouve un moyen d'action décisif sur la temporalité du geste vocal.

***Aventures et Nouvelles Aventures de Ligeti - La notation d'une utopie de l'intempestif***

La solution de Ligeti pour déstructurer l'action vocale ordinaire est davantage orientée par tout ce qui s'apparente au « réflexe », au sens pavlovien ou physiologique. Un réflexe est par définition une non-action : une réaction non préméditée à une situation qui n'a pas eu le temps, si l'on peut dire, d'être pensée. Cette réaction est totale, entière, jamais produite à-demi, et ne laisse pas *le temps* à des restes interprétatifs sur « ce qu'il aurait mieux valu faire ». Ligeti tente de placer les voix à cet endroit précisément, et de ce fait son type de notation travaille une hybridité mouvante, insécurisante.



mélange entre ces sons et des notes déterminées, écrites sur des portées (voir chiffre 47). L'hybridité se traduit par des sons semi-déterminés, avec des interjections écrites en têtes de notes rectangulaires, distinctes des têtes de notes rondes pour les hauteurs déterminées. Des textures en hauteurs déterminées émergent de hoquets bruts, en notation demi-déterminée.

Les portées, contrairement à leur fonction de lignes continues, plan neutre et rassurant de la notation, sont en « lambeaux », surgissant et disparaissant soudain. Sur le plan temporel aussi, l'hybridité entre mesure et non-mesure est permanente (voir les passages en durées mesurées par des secondes, dans les répétitions phonétiques ultra-rapides de 58 à 74, ou encore *Senza tempo*, vers 78-79). Le passage à la limite se tend : Ligeti produit un jeu-gag avec des durées-limites, impossible à exécuter : 0,75 secondes à 66,05 secondes à 67...

Enfin, il joue avec un trop-plein d'évènements vocaux, compressés dans des mesures trop étroites (voir par exemple chiffres 83-84 dans les mesures à 4/4, 80 à la noire, avec septolet de triples croches à la Soprano) ou dans le Mouvement II, chiffres 5 à 13 : prolifération affolante d'évènements vocaux. Il y a lutte entre ces gestes et des mesures rigoureuses, trop rigides et étroites pour en contenir l'irruption.

À propos de ses *Dix pièces pour Quintette à vents* (1968), et de certains passages instrumentaux du *Grand Macabre*, Ligeti parle d'« utopie » sonore. Il fait par là référence à ce qui est considéré comme « injouable ». En effet, la difficulté extrême, l'usage des limites des tessitures par exemple, etc. n'est pas une fin en soi. Elle sert à produire cette mise en situation fondamentale de l'aventure « utopique » sans préparation possible.

### ***Macle* — comment atteindre et noter la « vraie signification du temps » ?**

Dans *Macle*, Eastman propose une notation adéquate à un travail sur l'intempestif, sur la voix prise dans la disjonction temporelle entre intention et acte. Il a donc déstructuré le rapport entre son vocal et signes, pour garantir, en quelque sorte, la non-indexation des gestes vocaux au déjà-prévu, au déjà-connu. Il y a un « dédoublement » permanent des sons au sein de la notation. Ils vont être

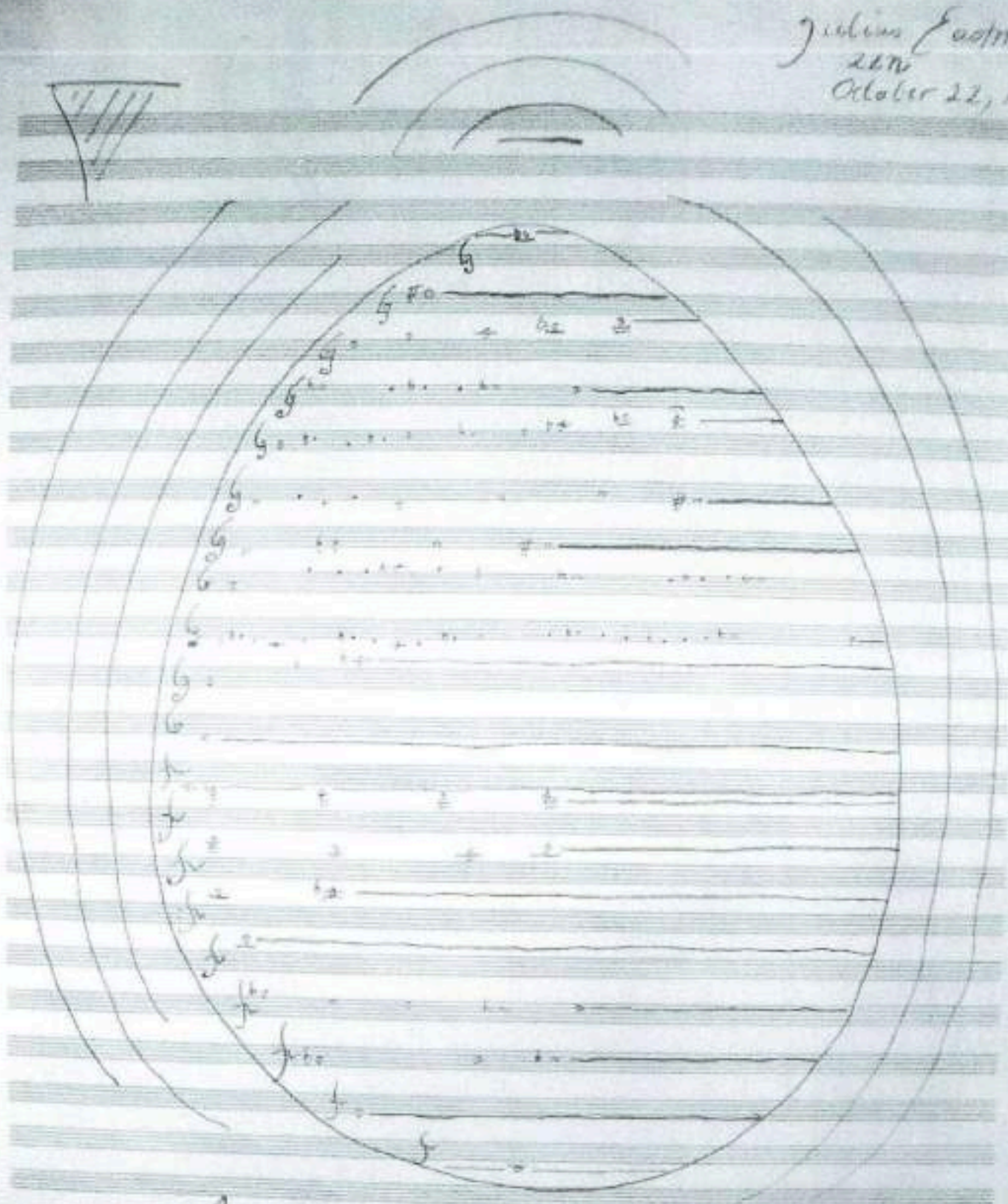
ceci, mais aussi cela, sans pouvoir jamais se garantir d'une précision adéquate à l'intention. La préméditation des solutions à trouver pour chanter telle ou telle case ne change rien, fondamentalement, à cette mise en situation d'inconnu. Eastman crée par sa notation un espace ouvert de travail d'interprétation, au-delà de la dichotomie entre improvisation et préméditation; c'est là sa contribution à l'utopie d'une ouverture où s'entreverrait par l'étrangeté vocale, « la vraie signification du Temps ».

**Macle, page 4**



**BUDDHA**

Julius Eastman  
2870  
October 22, 1964



Buddha

## **PARTIE V**

### **BUDDHA : UNE EXPÉRIENCE DE NOTATION**

#### **DU « DERNIER EASTMAN »**

Y a-t-il un « dernier Eastman » ? Chronologiquement et biographiquement, je renvoie à I-1 p. 183-192, Saisons 1982-1989, où l'on constate les étapes de la raréfaction de la création eastmanienne. Celle-ci devient soudain sporadique à la fin de 1981. C'est peut-être là une brisure, ou la première de celles qui marquent les dernières années. Contraste étrange avec les années écoulées depuis 1976 à New York, particulièrement fertiles et actives jusqu'en juin 1981 avec la création de *The Holy Presence of Joan d'Arc*, superbe pièce pour dix violoncelles. L'année 1982 est dramatiquement pauvre en créations et activités musicales, 1985 et 1987-1990 (Eastman meurt en mai 1990, cinq mois avant son cinquantième anniversaire) également. De la fin 1981 à mai 1990, ce sont huit années et demie où la création eastmanienne est clairsemée, puis inexistante. On peut dire enfin qu'après novembre 1986, donc pendant les trois ans et demi qui restent et la courte et ultime pièce *Our Father* exceptée, Eastman arrête de créer.

**5 décembre 1982 : *The Four Books of Confucius*, performance à The Kitchen, New York**

**20 octobre 1983 : *His Most Qualityless Majesty*, performance à Roulette, New York**

**Février 1983, *Symphony No. II*, inachevée**

**22 octobre 1984 : *Buddha* (date figurant sur la partition)**

**Janvier 1986 : *Piano 2* (date figurant sur la partition)**

**Novembre 1986 : *One God* pour baryton et piano, interprété lors du spectacle *Geologic Moments* de la chorégraphe Molissa Fenley. Pas de partition connue, enregistrement *live* existant.**

**10 octobre 1989 : *Our Father* (pour deux voix d'homme, date figurant sur la partition)**



Quatre manuscrits nous sont parvenus (*Symphony No. II*, *Buddha*, *Piano 2*, *Our Father*) et l'enregistrement *live* de *Geologic Moments / One God*. Quelques autres apparitions enregistrées d'Eastman chanteur existent, comme interprète d'autres musiciens intéressants de la scène new-yorkaise (voir I-1, p. 181-192).

La *Symphony No. II* est un projet curieusement démesuré mais assez vite abandonné par Eastman, étrange en termes de nomenclature instrumentale (3 flûtes, 2 hautbois, 2 Cors anglais, 3 Bassons, 3 bassons contrebasses, 2 clarinettes basses, 2 clarinettes contrebasses, 3 trombones, 3 tubas, 6 timbales, violons, alti, violoncelles et contrebasses.) L'œuvre est fortement connotée par une transposition de l'histoire d'amour malheureuse d'Eastman avec le poète R. Nemo Hill en une parabole mystique écrite sur la page de couverture, où figurent Bouddha et son disciple bien-aimé Ananda. L'œuvre a été créée en novembre 2018 à New York — un témoignage que la ferveur du *revival* eastmanien s'étend à des œuvres difficiles à reprendre.

*Piano 2* est tout compte fait la dernière œuvre conséquente et achevée d'Eastman, une manière de sonate en trois mouvements, intéressante et développée. *Buddha* (une page) et *Our Father* (trois pages) sont presque des miniatures en terme quantitatifs.

Faute de temps et de place, je ne peux aborder ici *Piano 2* et la *Symphony No. II*<sup>533</sup>. En termes de notation, *Piano 2* comme *Our Father* relèvent en grande partie de la notation conventionnelle, avec bien sûr des spécificités. Mais il s'agit, concernant le cadre général, d'un retour d'Eastman aux moyens du solfège traditionnel. Pour des notes personnelles concernant *Piano 2*, je renvoie à l'Appendice ci-dessous.

Sur le plan stylistique, peut-on parler de « dernier Eastman » ? Non, à l'évidence. Eastman n'a pas inscrit durant ces années-là une évolution, un mûrissement. Par contre, il faut souligner qu'il ne s'est pas contenté, loin de là, de produire des œuvres à partir du « modèle » qu'aurait pu constituer les pièces du Triptyque de 1979. Il n'y a pas de « répliques » à *Evil Nigger* et *Gay Guerrilla*. Les deux pièces « *Joan d'Arc* » témoignent plus d'un renouvellement que d'une reproduction. Sa

---

<sup>533</sup> Je n'aborde pas non plus *Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc* et *The Holy Presence of Joan d'Arc* de 1981, dont les manuscrits ne nous sont pas parvenus. J'ai réalisé une transcription du *Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc*, voir ci-dessous, p. 767.

diversité esthétique, qu'on peut résumer à très grands traits comme formant un univers où l'atonalisme disjoint, la temporalité longue et les consonances issues du minimalisme se jouxtent et sont intégrés selon divers dosages parfaitement originaux, se poursuit dans *Piano 2* et dans *One God*. Il y a bien une esthétique et une poétique Eastman, à la fois inassignable à une forme toute faite et reconnaissable et qui produit de nouvelles aventures, malgré la raréfaction. Seule *Our Father*, pièce en quelque sorte « impersonnelle<sup>534</sup> », pourrait être vue comme en retrait, témoignant d'une certaine régression par rapport aux enjeux et aux ambitions de la création eastmanienne<sup>535</sup>.

*Buddha*, en revanche, représente un cas à part et très intéressant. C'est une expérience de notation à ma connaissance unique dans les manuscrits d'Eastman. C'est pourquoi j'y consacrerai ce dernier chapitre, avant la Conclusion générale qui reprendra les questionnements de ce travail et tentera de les confronter à plusieurs théories fondamentales qui touchent au rapport entre notation musicale, temps et singularité.

## VA. UN « CALLIGRAMME » MUSICAL ?

L'unique page manuscrite de *Buddha* se présente comme un calligramme, au sens de la définition usuelle de ce mot : « texte écrit dont les lignes sont disposées en forme de dessin<sup>536</sup>. » Il faut bien sûr remplacer le mot « texte » par « pièce musicale. » Pour cerner cette situation nouvelle dans les manuscrits d'Eastman, le rapprochement théorique et esthétique (sans aucun substrat historique) entre *Buddha* et la réalisation des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, me semble intéressant. Il s'agit de cerner les *effets de lecture* et les

---

<sup>534</sup> Sur *Our Father*, voir notes ci-dessous, dans l'Appendice 1G, p. 873.

<sup>535</sup> Sur le plan de l'évolution spirituelle d'Eastman, il est notable que ses deux dernières œuvres connues, *One God* et *Our Father*, soient des sur-affirmations incantatoires du monothéisme le plus pur, jusqu'à atteindre un style musical marmoréen — louange et proclamation impressionnante de la figure immarcescible du Père. Dans *Our Father* le texte oscille entre la ritualité d'une dévotion collective, comme atemporelle et la brèche douloureuse de la culpabilité personnelle, avec une demande de pardon qui donne son prix musical à un morceau sans cela étrangement inexpressif.

<sup>536</sup> Définition relevée sur le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, CNTRL : <http://www.cnrtl.fr/definition/calligramme>

*effets d'interprétation* produits par une certaine nature de disposition visuelle d'un texte. Dans mon Mémoire de Master 2<sup>537</sup>, j'écrivais : « Si l'on compare la situation de l'interprète d'Eastman à celle d'un lecteur de poésie, on peut dire que la partition d'Eastman est plus proche des *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire que des poèmes lettristes d'Isidore Isou. La typographie, les dessins formels et picturaux, l'écriture de certains poèmes en fac-similé des *Calligrammes* déroutent la lecture traditionnelle, la spatialisation visuelle habituelle, et sollicitent du lecteur son imagination et une intensité particulière de concentration. Ce processus déplace ainsi la lecture ordinaire, au cours de laquelle l'ordre entre son et sens est relativement ordonné, du fait des conventions apprises<sup>538</sup>. »

---

<sup>537</sup> Jean-Christophe Marti, *À la rencontre de Julius Eastman avec « Evil Nigger », « Gay Guerrilla » et « Crazy Nigger » : Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*. Mémoire de Master 2, Université d'Evry Val d'Essonne, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, année universitaire 2015-2016. Voir Chapitre 9 : *La notation comme expérience*, paragraphe 9B : *Calligrammes*, p. 124.

<sup>538</sup> Voir Guillaume Apollinaire, *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Mercure de France, 1918. Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1947.

①

Tant d'explosifs sur le point

VIF !

! Les points d'impacts dans mon âme toujours  
ton troupe au seroce crache du feu  
écrits un mot si tu l'ore

Ô MÉCARTONE

CROIX DE GUERRE

SI LA MÉMOIRE  
EST PASSEE  
S-  
TOUTE GLOIRE TU SURVIVRAS  
A TRAVERS  
O CROIX  
MISÈRE  
TUE À JAMAIS  
O CROIX  
X DE LOURD  
LE PRÉ  
TOUS  
O CROIX  
X DE LOURD  
LE MAL QUI DOIT MOURIR  
O CROIX  
CHÈRE  
SENT  
TRANSFÈRE L'AVENIR  
O CROIX  
MISÈRE  
TUE À JAMAIS  
O CROIX  
X DE LOURD

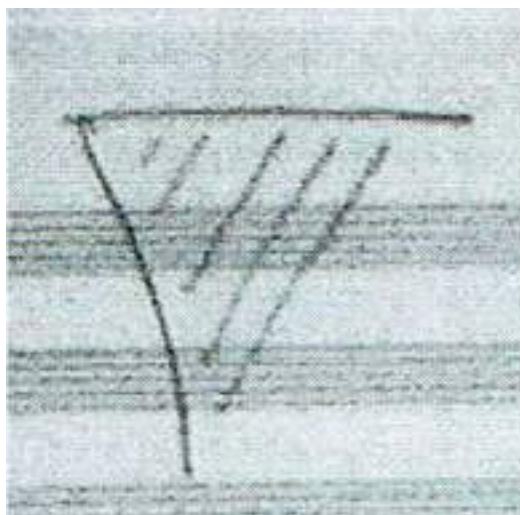
## Aspects du manuscrit

Buddha est datée du 22 octobre 1984, selon l'indication portée en en-tête, de la main du compositeur. Sous son nom, Eastman a écrit le mot : « zen ».

Sur une feuille de papier musique de trente portées, du type de celles que l'on utilise notamment pour écrire des partitions pour orchestre, Eastman a dessiné une forme ovoïde fermée. Cette forme contient les vingt lignes musicales qui constituent l'entièreté de la pièce. Du fait de cette forme ovoïdale, les lignes musicales sont étroites au sommet, puis de plus en plus longues au fur et à mesure de l'évasement de l'ovoïde, enfin se réduisent à nouveau vers le bas. Le graphisme ne se limite pas à la forme principale, cet ovoïde. Trois autres graphies se donnent à voir sur la page :

1- Les contours de l'ovoïde sont doublés par des traits qui suivent la courbe de l'ovoïde à l'extérieur de celui-ci : trois traits sur le côté droit, deux traits sur le côté gauche, quatre traits au sommet de l'« œuf ». Ces traits courbes évoquent une représentation graphique d'ondes concentriques qui émaneraient de l'« œuf » central.

2- En haut à gauche, à l'extérieur de l'« œuf », se trouve un dessin géométrique consistant en deux courtes lignes droites se rejoignant, et formant ainsi un angle. L'angle est rempli de cinq traits.



3- Enfin, sous l'ovoïde, le titre de la pièce a été écrit par Eastman en grandes lettres courbes décoratives (le « B » majuscule de « *Buddha* » occupe à lui seul la

hauteur de six portées), en une typographie volontairement stylisée, qui évoque une graphie noble et raffinée.



### Symbolisme et mise en scène visuelle

Toutes ces singularités ne peuvent manquer de frapper le lecteur-interprète. Devant cette « partition-dessin » en forme d'œuf, on est évidemment confronté à une sorte de symbolisme des formes, dont il s'agit d'apprécier la nature, l'esprit et l'intentionnalité. Pourrait-il s'agir d'une facétie ? D'une décoration superficielle du texte musical, telle une enluminure qui ne change rien à la signification des mots mais solennise, anoblit leur présentation ? Ou au contraire serait-ce l'indice d'un ésotérisme, le sceau d'une énigme qu'il faut résoudre ? Ce geste visuel associé au titre indique-t-il une inspiration bouddhiste, se référant aux formes graphiques rituelles nommées mandala<sup>539</sup> ? La dimension de symbolisme du graphisme, associé aux mots « zen » et au titre *Buddha*, paraît évidente. Mais à quel degré de profondeur ou d'importance, pour la pensée et l'interprétation de la musique comme pour la poétique de l'œuvre, s'apprécie cette dimension symbolique ?

Cette partition est en tous cas une forme de mise en scène. Elle crée une dramaturgie visuelle. La partition s'adresse au lecteur en tant que spectateur ou observateur d'un dessin. La disposition formelle de l'écriture *fait signe* : elle est en soi « message » incontournable qui, au premier regard, prime sur la lecture des sons proprement dits. Cette ostentation graphique, dans un contexte spiritualiste « zen », peut être religieuse ou mystique. Tout ce qui est visible sur

---

<sup>539</sup> Définition de mandala : « Dans l'hindouisme et le bouddhisme, figuration à valeur mystique et rituelle, représentant, sous la forme d'un diagramme géométrique d'aspects variés, le cosmos et les différentes relations qui s'y établissent entre le matériel et le spirituel. » <https://www.cnrtl.fr/definition/mandala>. Consulté le 02/09/2020.

cette page converge vers une esthétique liée au sacré, qui se différencie de la présentation ordinaire, vernaculaire, de la musique.

## V-B. LA NOTATION MUSICALE DE *BUDDHA*

### Les lacunes de la notation musicale<sup>540</sup>

NUMÉROTATION : pour analyser la partition je numérote les lignes musicales de 1 à 20 en partant du haut jusqu'en bas. Abréviation de « lignes » : L.

Je numérote les tessitures suivant la numérotation française. La numérotation anglo-saxonne est une unité de plus (La du diapason : La 3 / A4)

Devant la totalité des manuscrits d'Eastman étudiés jusqu'ici, j'ai consacré de larges passages au relevé et à l'analyse des lacunes de la notation musicale. Cette caractéristique devenue familière, un lecteur qui découvrirait Eastman à travers *Buddha* ne pourrait qu'en être frappé : absence d'indications, de mentions et de plusieurs signes conventionnels qui permettent d'orienter la lecture d'une musique. Il faut souligner une fois encore combien cet aspect lacunaire est, paradoxalement, exorbitant : l'absence de certains signes fait partie de ce que l'on voit de prime abord. Voici un relevé de ces lacunes :

-Les vingt lignes musicales (L.1 à L.20) sont superposées sans indication générale de mesure, de tempo, de mouvement ou d'agogique, d'expression, de nuances, de phrasés, de destination ou de répartition instrumentale.

-Il n'existe sur ces lignes ni barre de mesure, ni aucune autre délimitation verticale, sinon les parois de la forme ovoïdale qui contient toute la musique.

-Aucun signe ne permet d'associer ces lignes verticalement, en systèmes qui les superposeraient par deux ou suivant toute autre distribution.

---

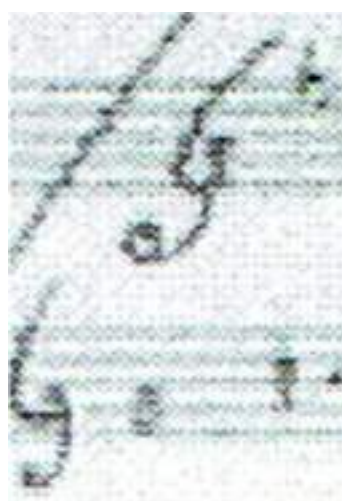
<sup>540</sup> Je tiens à remercier les étudiantes et étudiants qui ont participé à un *workshop* vocal et instrumental sur *Buddha* le 21 mars 2018, lors de la Journée d'étude intitulée « Notation musicale et corporalité. Vers une construction de la notion de « corps » dans la notation musicale de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle » à l'UEVE, Département Arts et Musiques. Cette Journée a notamment été organisée et coordonnée par Monsieur Grégoire Tosser. Plusieurs remarques sur ce manuscrit proviennent des échanges qui ont eu lieu lors de ce travail collectif, durant lequel nous sommes questionnés sur la notation et avons réalisé plusieurs essais d'interprétation chorale de *Buddha*.



-Les figures rythmiques des notes se réduisent à des têtes seules, les notes sont écrites sans hampes. Elle se répartissent en deux catégories : têtes seules de « noires », têtes seules de « rondes ».



-Les hauteurs des notes sont déterminées par des clés. Les clés de Sol des L.1 à L.11 sont dessinées sans ambiguïté. Mais à partir de la L.12, les clés écrites sont notées si schématiquement que l'on peut se demander s'il s'agit vraiment d'une clé de Fa. Il s'agit probablement d'une graphie de la lettre « F » pour Fa, et de G pour Sol.



D'autres indices confirment une tessiture grave en clé de Fa : sur les L.15, L.17 et L.18, en clé de Sol, on lirait des Do bémols — ce qui serait particulièrement absurde L.15 (où ne figurent que deux notes), après un Si aigu enharmonique du Do bémol. Idem L. 18. On lira donc les L. 12 à 20 en clé de Fa.

### **Choix de lecture et hypothèse d'interprétation rythmique**

En l'absence de tout signe indiquant un regroupement vertical ou une superposition quelconque des portées, on lit la musique linéairement, une ligne après l'autre. Ce choix est confirmé par un indice, unique mais déterminant : le point d'orgue situé sur la dernière note de la L.5, un Do aigu. Il n'y a donc pas

d'ambiguïté, la lecture verticale est impossible : *Buddha* consiste bien en une monodie linéaire.

Sur le plan rythmique, l'absence de hampes crée une ambiguïté difficile à résoudre : quelle interprétation des valeurs rythmiques proposer ? Faut-il se référer au système proportionnel habituel du solfège ? En ce cas, une « ronde » écrite ainsi — une tête de note sans hampe — posséderait une durée quatre fois plus longue qu'une figure de « noire » sans hampe. Ou alors, l'absence de hampes suggère une différenciation en « brèves » (les « noires ») et « longues » (les « rondes ») de durées relatives, sans exactitude proportionnelle systématique ?

En étudiant *Joy Boy, Feminine* (voir III-1, p. 464) puis *Crazy Nigger, Gay Guerrilla* et *Evil Nigger* (voir III-2 p. 495 et Introduction générale, sur la page 1 d'*Evil Nigger* : « Énigmes. Où le familier et l'incertain se mélangent » p. 17), ces questions rythmiques sont parmi les premières à devoir être posées. Il est devenu clair, au fil de déductions opérées à partir d'indices, qu'Eastman réduit volontairement sa notation à une quintessence des figures de valeurs rythmiques, tout en transformant partiellement le système proportionnel absolu en un système non-absolu. Eastman choisit alors une extrême économie de moyens pour noter des figures de valeurs relatives les unes aux autres (voir III.1.B., à propos de *Feminine* : « L'invention d'une notation simplifiée ? », p. 485)

Dans *Buddha*, morceau il est vrai beaucoup plus bref *a priori* que les pièces antérieures cités ci-dessus, les indices rythmiques qui permettraient de faire des déductions certaines, manquent tout à fait. Mon hypothèse de lecture consistera dès lors à s'en tenir à un rapport de différenciation nette entre longues et brèves, mais sans pulsation de base pour les proportionner exactement les unes par rapport aux autres. Cependant, il convient de remarquer et de tenter d'interpréter certains signes plus discrets décelables dans la notation, notamment les espacements entre les notes ou des groupes de notes. Il s'agit aussi d'apprécier le soin dont témoigne cette notation que l'on pourrait juger *a priori*, du fait de sa nature multi-lacunaire, relativement négligente ou fantaisiste.

### E spacements entre les notes

L'espace entre les notes, en l'absence de tempo, de durées proportionnelles déterminées par des hampes et des barres de mesures, semble obéir à une récurrence assez claire. Dès la L.4, on remarque que l'espace entre « noires » est nettement plus resserré qu'entre deux « rondes » ; l'espace entre une « noire » et une « ronde » est également plus court qu'entre deux « rondes ».



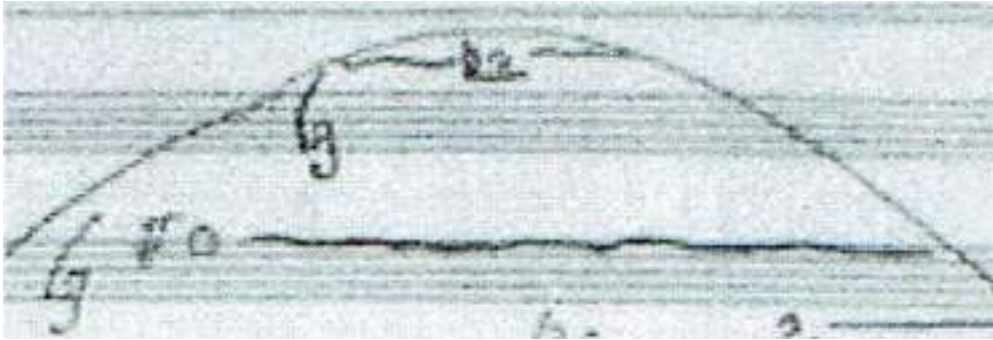
Il en va de même L.9 : à trois reprises, l'espace qui suit une « ronde » est plus important que celui qui sépare les groupes de « noires ». Ces espaces ne sont certes pas mesurés à la règle, mais ils sont très lisibles et fournissent une indication rythmique et temporelle claire. Il se confirme ainsi que les durées des « noires » sont sensiblement plus courtes que celles des « rondes » et que les groupes de durées de même nature obéissent à cette règle.

### Un signe particulier employé dans la notation : les « barres de prolongation »

Il existe aussi un signe récurrent déjà rencontré dans plusieurs manuscrits, notamment ceux des œuvres du Triptyque<sup>541</sup> : des traits horizontaux que j'ai appelé « barres de prolongation », ici tracées à la main (et non pas tirées à la règle) dans les portées, situées après la dernière note des groupes de notes de chaque ligne musicale.

---

<sup>541</sup> Par « le Triptyque », je désigne *Crazy Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Evil Nigger*, joués ensemble par Eastman et trois autres pianistes le 16 janvier 1980, après que *Crazy Nigger* et *Evil Nigger* aient été créés, accompagnant le ballet *Bushes of Conduct* d'Andy DeGroat en 1979. Voir ci-dessus, III-2, p. 505.



Ces barres indiquent de toute évidence la prolongation de la musique : elles signifient pour l'interprète qu'il faut continuer à jouer la cellule musicale de la ligne — plutôt que leur dernière note seulement, malgré une ambiguïté notoire—, sans interruption ni silence. À l'appui de cette hypothèse, notons que sur les L.1 et L.20 où ne figure qu'une note unique (un Sib sur la L.1, un Ré sur la L.20), Eastman écrit une barre de prolongation *avant* comme *après* la note. Cela, à suivre cette hypothèse, afin que l'interprète ne commence pas l'exécution de ces lignes par un silence (ces lignes sont les plus courtes, puisque situées aux extrémités de la forme ovoïdale tracée sur la partition).

Je proposerai l'hypothèse suivante : ces barres de prolongation signifient que la musique doit être jouée *en continu*, en répétant les cellules de chaque portée. Ce que confirme l'absence de toute figure ou indication de silences.

### **Indétermination de la durée**

La durée, celle de chaque portée comme celle du morceau entier — celle-ci dépend forcément de celle-là — est indéterminée. Il n'existe aucun indice permettant de définir la durée des lignes et des barres de prolongation, au contraire de *Feminine* et du Triptyque où la durée des séquences est régie par les indications d'un *timecode* chronométrique<sup>542</sup>. En l'absence d'un tel système de repère temporel pour *Buddha*, on ne peut pas en déterminer la durée. L'interprète seul ne peut que s'en remettre à son propre choix, en fonction du projet esthétique subjectif, quel qu'il soit, qu'il formera devant cette partition.

---

<sup>542</sup> Voir ci-dessus, III-1.B, p. 478 (*Feminine*- « L'apparition du *timecode* »), et III-2.D. p. 508 sur le Triptyque : « Le *timecode*, la notation du temps et la conception du rythme ».

## Indétermination de l'instrumentarium

En l'absence d'indication de destination à tel ou tel instrument (tout comme dans le Triptyque), la question se pose de manière radicale : *Buddha* est-elle une pièce « a-instrumentale » ? Autrement dit, s'agit-il une partition abstraite, destinée à être lue et imaginée, plutôt qu'incarnée et interprétée ? Rien ne s'oppose à cette hypothèse. Mais si l'on se soucie de jouer l'œuvre, alors se pose la question d'un effectif instrumental adéquat aux lignes musicales.

La tessiture étendue de *Buddha*, vers le grave surtout, exclut certains instruments aigus associés à la monodie tels que flûtes et violons. La tessiture, du Ré 1 dans le grave au Ré 5 dans l'aigu, peut en revanche être couverte par une clarinette (en Sib ou basse), un violoncelle, un Saxophone ténor, un accordéon, par d'autres instruments encore dont la plupart de claviers (piano, orgue)...

Comme aucun phrasé, aucune suggestion de respiration ou d'articulation ne figure sur la partition, les notes écrites ne s'inscrivent pas dans une concrétude sonore qui imposerait d'elle-même des choix. Un marimba pourrait jouer ces lignes en effectuant des trémolos sur les valeurs longues ; des instruments à percussion résonnants tels un jeu de cloches ou un vibraphone (dans ce dernier cas en transposant à l'octave grave ou aigüe quelques notes des extrêmes), n'auraient pas même besoin de produire des trémolos. On peut aussi imaginer plusieurs instruments, pourquoi pas ceux d'un orchestre entier qui, synchronisés ou de manière décalée, interprètent les lignes de *Buddha* en les considérant comme un tout, un seul système, sur le modèle de pages du Triptyque, en adaptant des registrations aux instruments respectifs.

Finalement, la partition de *Buddha* peut être considérée comme un schème, un fil conducteur qu'il s'agit d'orchestrer, de développer sur le plan sonore, de faire résonner puissamment, comme le suggèreraient les dessins d'ondes concentriques qui rayonnent à partir de l'ovoïde. Ou bien, cette résonance peut naître d'une monodie pure et dépouillée, une ligne comme de plain-chant, jouée — ou fredonnée à la voix ? — par un soliste entouré d'un grand silence.

## Le soin apporté à l'écriture

L'impression première donnée par un manuscrit d'Eastman, je l'ai souvent souligné, peut être assez péjorative : les lacunes « voyantes » se conjuguent ici avec l'absence d'utilisation de la règle pour les barres de prolongation horizontales notamment, l'aspect général peut donner l'impression d'une sorte de hâte dans la notation. Mais si l'on observe plus précisément cette page, on doit admettre qu'il existe maints indices d'un soin remarquable apporté par le compositeur à son manuscrit. Ce soin se manifeste en premier lieu par la précision du geste graphique. Il n'est pas facile, quand on y songe, de dessiner d'un seul trait de plume continu — aucune trace ici de reprise du stylo — un tel ovoïde centré et proportionné. Idem pour la graphie du titre, qui ne porte pas la moindre trace d'hésitation. L'élégance et la maîtrise du trait rappellent qu'Eastman dessinait, qu'il est allé jusqu'à vendre occasionnellement des dessins à certaines périodes de sa vie<sup>543</sup>, à New York notamment.

La recherche d'une présentation quintessenciée, presque ascétique dans le nombre restreint des signes, est dans la suite logique de tout ce qui a déjà été remarqué des œuvres des années 1974-1979 (*Joy Boy*, *Femenine* et le *Triptyque*). Non seulement Eastman donne le minimum suffisant pour jouer sa musique, mais les lacunes sont des espaces de liberté dont l'interprète doit se saisir.

Je propose maintenant une analyse modale, mélodique et formelle de *Buddha*, qui permet de rendre compte du matériau et du mouvement intérieur de la pièce.

---

<sup>543</sup> Voir à ce sujet le témoignage de R. Nemo Hill, *The Julius Eastman Parables*, in Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla: Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 83 et suivantes.

## V-C. ANALYSE FORMELLE, APPROCHE DU SYMBOLISME

### Analyse modale, mélodique et formelle de *Buddha*

#### Première partie : L. 1 à L.10

L. 1 à 5 : monodie en mode de Sol mineur, avec Fa# comme sensible, ne se définissant vraiment que L.3.

Milieu de la L. 5 : une « modulation » en Do Mineur intervient, matérialisée par un Fa naturel, un La bémol, enfin le point d'orgue sur la note finale Do.

Faut-il penser la musique par « phrases » ? Si oui, comment découper les phrases mélodiques ?

La première phrase débute-t-elle L.1 et L.2 (respectivement Sib puis Fa#) ou seulement L.3, quand survient le motif d'arpège ascendant en 6<sup>te</sup> et 4<sup>te</sup> avec La ajouté ? Ou faut-il plutôt considérer que chaque ligne respectivement, quelque soit son contenu monodique et la quantité de notes, est une « cellule », une « séquence » à part entière ?

L.6-7 : la monodie semble repartir en mode de Ré, avec oscillation entre Fa naturel et Fa#, qui mène, via Sol, à nouveau au mode de Do mineur (L.8 à L.10).

#### Milieu de la pièce : L.11-12

Les L. 11-12, contenant un Ré seul, médium (Ré 4) puis grave (Ré 1) semblent faire fonction de « transition », marquant le milieu de la pièce et le passage de la Clé de Sol à la Clé de Fa, avec une note unique, comme au début de la pièce. Le Ré appartient à l'échelle antérieure de Do ou Sol mais, solitaire, s'évide de sa détermination harmonique. Notons que la pièce se terminera L.20 par le même Ré grave que celui de la L.12.

#### Deuxième Partie : L.13 à L.20

Les L.13 à 20 dessinent un parcours général vers le grave. D'autre part, il n'existe plus de « noires », et une certaine raréfaction progressive se ressent (trois lignes ne contiennent qu'une seule note : L. 16, L. 19 et L. 20).

L.13, une incertitude de lecture existe sur la 1<sup>ère</sup> note : y a-t-il un bémol devant le Si aigu (Si 3) ? C'est probable, étant donné le contexte mélodique des lignes suivantes, qui s'analyse en Sol mineur sans sensible, ou en Do mineur avec sensible abaissée (Sib L.17).

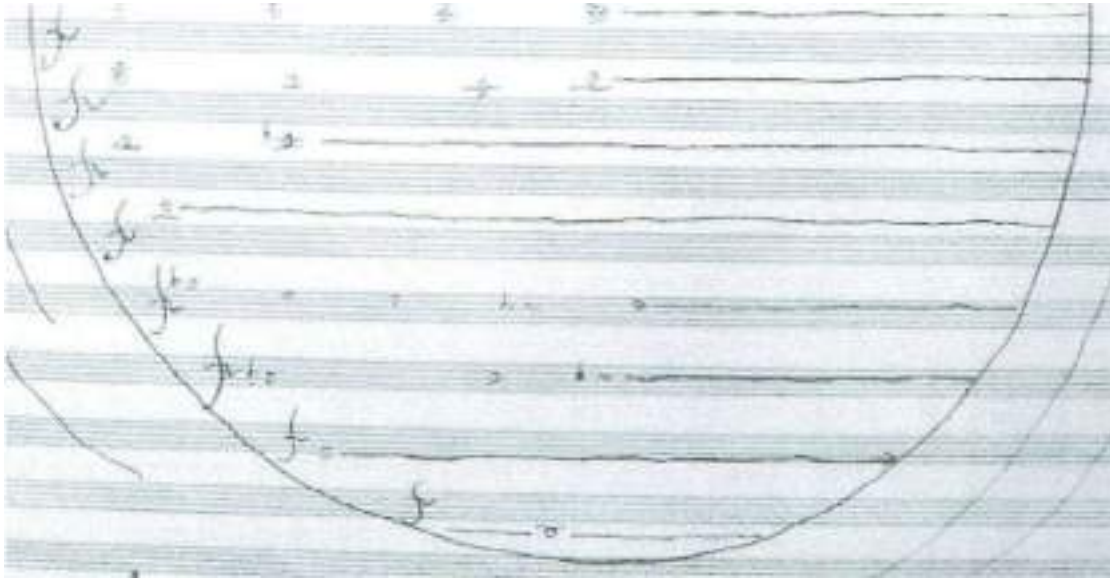
## Une forme intelligible

Cette analyse met en évidence le fait que *Buddha* possède une véritable architecture formelle, composée de deux parties articulées par deux lignes centrales (L.11-12), différenciées également par un changement de Clé. Chacune des parties est dotée d'un mouvement interne.



Au niveau des proportions : la Première partie comporte exactement dix lignes (la moitié du nombre total), elles-mêmes divisées en deux moitiés égales, avec le point d'orgue de la fin de la L.5. Cette partie développe une densification progressive jusqu'aux L.8-L.9, les plus denses de la pièce en nombre de cellules mélodiques et de notes « noires ». La Deuxième partie ne contient que huit lignes, d'aspect plus sobre et raréfié (absence de notes « noires ») et effectuant un mouvement vers le grave.





Recherchant une symétrie éventuelle des dessins mélodiques des deux parties, je ne parviens pas à y déceler des effets de miroirs ou de retours. Mais l'on ne peut que souligner le lien entre *Buddha* et les caractéristiques mises à jour par les analyses d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*. Ces dernières mettent en évidence la conception formelle et articulée des proportions de temps comme du traitement des motifs mélodiques et harmoniques (ce dernier point semble ne pas être présent dans *Buddha*, malgré des récurrences comme celle de la note Ré notamment). En résumé, voici les points communs de *Buddha* et des pièces du Triptyque :

Sous les espèces d'une continuité musicale ininterrompue, une articulation formelle se décèle, volontairement proportionnée et légèrement dissymétrique. J'avais souligné, notamment à propos de *Crazy Nigger*, qu'il est possible que les modèles de ces architectures formelles résident dans des sources comme le Nombre d'or, la suite de Fibonacci, etc. Mais faute de paramètres numériques auxquels appliquer cette grille de lecture, je n'ai pu en vérifier la correspondance. *Buddha* est en tous cas une pièce musicale véritablement pensée. Ce n'est ni un « feuillet d'album » relevant du caprice de l'instant, ni un pur jeu graphique.

### **Approche du symbolisme de *Buddha***

La forme ovoïdale renvoie, en tant que symbole, à deux idées qui me semblent se dégager d'elles-mêmes : l'origine ; l'idée de perfection formelle. L'idée d'origine

primordiale, absolue, donc métaphysique, peut être évoquée. La perfection de la forme naturelle de l'œuf se déploie aisément : forme close sur elle-même, lisse, semblable à elle-même dans toutes les dimensions (contrairement au cube), produit de la nature et non pas des calculs de la géométrie. L'idée qui me paraît décisive est celle d'une essence de la forme : non symétrique mais admirablement équilibrée, naturelle (donc non-artificielle) et sans début ni fin. De ces idées abstraites, l'œuf ou l'ovoïde est à la fois une image, une métaphore, une illustration allusive et peut donc faire l'objet d'une méditation.

En quoi cette forme ovoïdale s'associe-t-elle particulièrement à la figure historique et religieuse de Bouddha ou à la sagesse bouddhiste ? L'absence d'indices de première main (propos ou lettres d'Eastman sur cette œuvre ou sur l'évolution de sa spiritualité durant cette période, contrairement à sa lettre-dédicace à Jeanne d'Arc par exemple<sup>544</sup>) empêche de déterminer le contexte exact dans lequel Eastman pense cette pièce. On ne sait si Eastman rejoint une graphie ritualisée (mandala), ou s'il s'agit pour lui d'un rapprochement plus personnel. Une question supplémentaire porte sur le lien entre cette forme et la musique écrite, inscrite à l'intérieur.

Cette symbolique graphique peut suggérer une signification temporelle, autour de la négation d'un début et d'une fin. Négation toujours théorique, puisque ce morceau semble bien avoir une première et une dernière note... mais qui peuvent, pour diverses raisons, porter la signification d'un non-début, d'une non-fin. Cependant, où commence le symbolique ? Le dépouillement mélodique (qui a sa traduction visuelle dans la brièveté et la sorte de rareté des notes écrites) en fait-il partie ? En quoi les traits concentriques qui rayonnent de l'œuf renforcent-ils le message symbolique ? Qu'en est-il de l'angle dessiné en haut à gauche ?

*Buddha* renvoie en tous cas à une problématique centrale de cette étude, le lien entre la notation et la temporalité comme constituant un axe essentiel de la construction eastmanienne.

---

<sup>544</sup> Cette lettre a été publiée sur le programme de la création de *The Holy Presence of Joan d'Arc* à The Kitchen. Voir Packer-Leach (dir.), *op. cit.*, p. 114, note 12. Je l'ai traduite en français, voir ci-dessous, Appendice 4G., p. 960.

## CONCLUSION : QUESTIONS EN SUSPENS

### Œuvre, acte de dévotion et manifeste

Au terme de cette approche de *Buddha*, des questions importantes demeurent en suspens. Je les formulerai brièvement, sans pouvoir construire de réponses définitives. Mais, une fois encore, ces questions s'articulent à la recherche de la présente thèse, notamment au rapport entre notation et temporalité. Ces questions seront donc reconsidérées dans la Conclusion générale de ce travail.

Ce titre, *Buddha*, est-il le reflet d'une circonstance ponctuelle, ou indique-t-il un choix significatif dans un parcours spirituel ou religieux ? Dans mon Mémoire de M2, je relevais que le mysticisme chez Eastman est un important chantier d'étude : « Cette question [du religieux] est importante, quand on considère que l'un des aspects dominants de la vie d'Eastman est une forme de mysticisme qui s'incarne de nombreuses manières et mériterait donc une étude spécifique<sup>545</sup>. » Mais la notion de « mysticisme » doit être précisée. On pourrait le faire d'un point de vue biographique en relevant systématiquement ce qui a trait chez Eastman aux références (pratiques, lectures, revendications présentes dans des titres de pièces et dans leurs présentations, interviews, témoignages, etc.) Certes, on pourrait rattacher le mysticisme chez Eastman aux années 1960-1970, époque où certains syncrétismes ont fortement marqué les modes de vie et l'esthétique (les arts hippies par exemple<sup>546</sup>) et la création musicale (il suffit de

---

<sup>545</sup> Cf. Jean-Christophe Marti, *ibid.*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>546</sup> <https://projetparagraphe.wordpress.com/2016/11/07/apports-du-mouvement-hippie-dans-l-art-le-psychedelisme/>. Consulté en septembre 2020. C'est là une référence parmi bien d'autres possibles, suite à une exposition que j'ai pu visiter au Guggenheim à New York, qui m'a appris que le hippisme souvent folklorisé et dénigré, vu sous l'angle de la culture musicale rock et de l'usage des stupéfiants, a fait naître des courants artistiques picturaux et transversaux dont l'esthétique est très cohérente. Une forme de recherche mystique et de transculturalisme occidental-oriental (là encore, souvent dénigrés comme syncrétisme vague) y tiennent une place centrale. Ceci étant, je n'ai pas repéré de liens d'Eastman avec le hippisme ou le psychédéisme (culture d'ailleurs plus californienne que new-yorkaise vers 1975). Quant à la *Beat Generation* des écrivains, elle est le fait d'artistes nés dans les années 1925, donc des aînés d'Eastman qui ne semble pas, sauf erreur, les avoir croisés. Par contre il a adopté, surtout à New York autour de 1980, un style vestimentaire qui intègre, selon des témoignages et photos, une coiffure « rasta » et des marqueurs vestimentaires de la culture gay naissante (bottes de chantier, chaînes accrochées au pantalon, etc.) Eastman a aussi un lien personnel avec le travestisme et la culture appelée aujourd'hui queer et transgenre, liens *manifestés* dans certaines de ses performances. L'élégance d'Eastman, dont il ne faut pas oublier le talent et le métier de danseur, sa prestance d'homme de scène qui lui fit conquérir les publics de l'avant-garde durant plusieurs années, me semble

penser à La Monte Young). Je crois que ces rapprochements culturels seraient superficiels et mèneraient à des contresens. Eastman a d'indéniables racines chrétiennes, familiales et musicales, qui se voient dès l'enfance dans sa participation au chœur d'une église presbytérienne d'Ithaca<sup>547</sup> et surtout, la préoccupation métaphysique-morale est prépondérante et quasi permanente, d'œuvre en œuvre et de déclaration en déclaration. Certes, aucune de ses créations ne s'inscrit, de manière fonctionnelle, dans un cadre confessionnel. Mais chacune, ou presque, répond me semble-t-il à la notion de *manifeste*. C'est-à-dire que chacune se veut *par et en elle-même* (et non comme vecteur de significations culturelles) un acte public, revendicateur, une prise de position personnelle, engagée, au demeurant radicale<sup>548</sup>, dont les titres des pièces, entre autres, témoignent. Le sens de l'œuvre semble, pour Eastman, s'inscrire dans une dimension existentielle, dont l'interrogation métaphysique est la référence irréductible<sup>549</sup>.

Maints indices témoignent d'une conception de l'œuvre comme don, comme acte de foi, manifestant une sorte de « vœu » personnel. Le mot « offrande »

---

évidente, de même sa participation à des disciplines et expériences corporelles et sexuelles qui caractérisent les milieux gays des années 1970-1980 d'avant le Sida (voir ci-dessous Bibliographie p. 757, ouvrages de Guillaume Dustan notamment). Cette élégance contredit beaucoup de témoignages posthumes, pris à mon avis dans la lumière de ses dernières années et de son état psychique insupportable pour ses relations, qui soulignent à l'envi sa négligence, sa déchéance.

<sup>547</sup> Voir ci-dessus, I-1.D., p. 46 et suivantes : « 1947-1958 : Ithaca ».

<sup>548</sup> Entre autres témoignages de cette radicalité : sa revendication de pouvoir devenir, dans l'idéal, un « guérillero gay » (« *a gay guerrilla* ») comparable aux guérilleros afghans ou palestiniens (en 1980) ; refusant à cet égard l'intégration gay *mainstream* qu'il appelle avec un certain mépris « *that gaydom* » (ce « royaume gay ») ; sa conception artistique-métaphysique de « *nigger* » en écho à la chanson de Patti Smith *Rock N Roll Nigger* ; plusieurs de ses performances, qui sont des manifestes-provocations engageant son corps et sa sexualité, comme « *The New System of Love* » en juin 1975 devant John Cage ; sa lettre-dédicace à Jeanne d'Arc. Dans ces exemples, l'idéal s'incarne dans des manifestes d'émancipation, au besoin guerrière, envisageant même la cohérence du sacrifice ultime. Pour le résumer, Eastman manifeste (et non seulement représente ou exprime) une radicalité indissociée du corps. Ce en quoi son engagement et sa solidarité politiques créent une singularité face aux formes convenues d'appartenance confessionnelle ou militante, sauf à penser aux Black Panthers auxquels Eastman, à ma connaissance, ne fait pas référence. Il y aurait à cet égard sans doute à dire de l'homosexualité, considérée comme un problème y compris dans les mouvements de libération africains-américains (l'écrivain James Baldwin, par exemple, fut désigné dans les années 60, dans les rangs militants, par le sobriquet « Luther Queen »). Julius Eastman relève de l'intersectionnalité, avant l'invention (vers 1989) de cette notion. Cette position d'Eastman, musicien engagé et singulier (en partie solitaire, marginal ?) est à souligner et à travailler, contre des assignations culturelles et sociologiques banales, réductrices et anachroniques.

<sup>549</sup> Je rappelle qu'à l'administration du Curtis Institute de Philadelphie qui lui demandait de justifier son désir de passer en cursus de composition, Eastman, à dix-sept ans, répondait : « *To obtain wisdom* » (« Pour atteindre à la sagesse. »).

appartient au registre du sacré, comme « don », « sacrifice », « acte de dévotion ». C'est une opération réalisée par un fidèle devant et pour une entité, divine ou surnaturelle. Mais la question de ce qu'est une œuvre pour son créateur est complexe. La *fonctionnalité* d'une création — par exemple, celle d'une œuvre liturgique ou d'un concerto commandé par un soliste — ne peut-elle pas s'envisager aussi en dehors des formes traditionnelles et sociales qui lui assignent usuellement une place bien déterminée ? Le travail de compositeur prendrait sens et valeur pour Eastman comme *acte* situé ailleurs que dans la référence au programme illustratif d'un « thème » ou d'un « sujet ». Serait-ce aussi un acte de foi ? Qu'en est-il du lien entre ce type d'acte de foi et un manifeste, avec une performance ?



## CONCLUSION GÉNÉRALE

### Épigraphe

« Avant toute étude sémiologique, il faut d'abord prendre en compte l'imaginaire dans lequel une écriture se déploie. »

« (...) l'écriture de la musique est aussi un lieu de tension, entre la parole parlée et le chant, entre la parole et la musique, le dessin et le signe, la vue et l'ouïe, la métaphore et le réel, le son et les mathématiques, la matière et l'immatériel... »  
Violaine Anger, *Voir le son - L'écriture, l'image et le chant*, Sampzon, Delatour, 2020

« Les manuscrits de Julius Eastman : notations musicales, temps et singularité. »  
Je souhaite que cette conclusion s'oriente vers une formulation des liens entre les termes de cet intitulé : manuscrits, notations musicales, temps, singularité. Qu'est-ce qui justifie de penser ces quatre notions ensemble ? Quelle nécessité de les articuler ? En quoi leur assemblage construit-il un objet de réflexion cohérent, sinon unifié, et non pas une diffraction de points de vue ? Un seul axiome ou une seule question rassemblant ces mots aurait pourtant quelque chose d'arbitraire. Il faut pouvoir, arrivé à ce point, montrer en quoi chacune de ces notions est nécessaire aux autres ; combien, par exemple, la dimension temporelle, liée à la notation musicale, forment une perspective fondamentale de ces manuscrits, et que là se décèle la construction d'une singularité. En désolidarisant ces quatre notions, ne se condamnerait-on pas à des descriptions stylistiques ou à des gloses historico-biographiques ? Ne resterait-on pas à l'extérieur du travail et de l'aventure de l'œuvre d'Eastman ?

Cette réflexion n'a pu se chercher qu'en rapport étroit avec quelques unes des pensées éminentes qui travaillent sur la notation musicale et, plus généralement, sur les théories de l'écriture. Ces pensées se réfèrent à des cadres théoriques très vastes, ceux de la linguistique, de la philosophie, du comparatisme culturel et de l'anthropologie, de la musicologie appliquée à l'histoire de la notation et de la lecture musicales, ainsi qu'aux notations et partitions du XXe siècle. La

Bibliographie ci-dessous témoigne que je n'ai pu choisir que quelques points de références, en nombre certes insuffisant par rapport à la richesse de ces champs d'études. Mais cette conclusion générale a aussi pour but d'esquisser la position critique<sup>550</sup> de mon étude envers certaines de ces approches. En formulant des propositions méthodologiques particulières de lecture des manuscrits (I-2.C, p. ), en travaillant sur un corpus peu étudié jusqu'alors, d'un compositeur et d'une période historique spécifiques, j'ai eu besoin de réfléchir au cadre théorique dans lequel ou envers lequel je progressais. Ces cadres s'identifient à des autrices et des auteurs qui s'opposent parfois entre eux sur des points importants, se situent les uns par rapport aux autres. Je n'ai ni la possibilité ni la compétence de faire un bilan global de ces pensées, non plus que de tirer définitivement au clair les problématiques que j'ai rencontrées. J'essaierai tout de même ci-dessous de préciser mon usage et ma compréhension des références qui concernent directement les questionnements et les orientations de cette thèse.

**Manuscrits étudiés dans cette thèse et corpus global de l' « *Eastman Legacy* » :**

Je rappelle en préambule le périmètre de ce travail et son contour au sein du corpus légué par Eastman :

**a) Quatorze manuscrits étudiés dans cette thèse (mentionnés ici avec les numéros des parties et chapitres correspondants) :**

**II-1 *Pieces for violin and piano***

**II-2 *The Moon's Silent Modulation / Unidentified work***

**II-2 *Thruway***

**II-4 *Tripod***

**II-5 *Color***

---

<sup>550</sup> J'entends ici par critique, une approche discutant certains points de vue et ouverte aux discussions subséquentes. Je précise que je ne suis pas un spécialiste, ni même un étudiant des disciplines (linguistique, anthropologie, philosophie, etc.) croisées à l'occasion du présent travail. Il y a donc une part d'expérimentation et d'audace qui ne relève pas, je l'espère, de la naïveté ou de l'arrogance, mais les révèle peut-être malgré moi. La nécessité d'échanges, critiques eux aussi, suite à ce travail, est d'autant plus grande.

**III-1 *Joy Boy / Femenine***

**III-2 *Dirty Nigger / Crazy Nigger / Gay Guerrilla / Evil Nigger***

**IV- *Macle***

**V- *Buddha***

**b) Appendices - Notes de travail sur deux manuscrits : *Piano 2 / Our Father***

**c) Manuscrits non étudiés dans cette thèse : Les deux pages conservées de *The Holy Presence of Joan d'Arc / Symphony No.II* (inachevée)**

Le relevé ci-dessus (a, b, c) couvre la totalité du corpus des dix-huit manuscrits musicaux d'Eastman connus en janvier 2021. Un second corpus consiste en une douzaine d'œuvres enregistrées, auxquelles s'ajoutent les transcriptions, de plus en plus nombreuses, réalisées à partir de ces enregistrements. Quelques improvisations et performances (trois environ) sont enregistrées. Enfin, une vingtaine de titres du catalogue<sup>551</sup> renvoient à des œuvres dont ni partition ni enregistrement ne sont connus actuellement.

Il ne faut pas oublier l'important corpus d'une trentaine d'enregistrements d'Eastman interprète d'autres compositrices et compositeurs (comme chanteur et / ou claviériste et /ou directeur musical), souvent lors de concerts en *live*, parfois dans des enregistrements destinés au disque. Enfin, à côté d'un fond photographique peu fourni mais documentant plusieurs aspects, quelques vidéos (trois ou quatre à ma connaissance) existent. Un important fond d'articles de presse, de quelques interviews et de quelques textes d'Eastman aux statuts divers (poèmes ou récits littéraires liés aux œuvres, notices de programmes, aperçus théoriques) sont indissociables de l'ensemble. Ce corpus évolue continuellement. Rien que de 2016 à 2020, années de la réalisation de cette thèse, une petite dizaine d'œuvres sont réapparues, le plus souvent mises en ligne sous forme audio ou audiovisuelle (concerts récents). C'est durant cette même période que l'œuvre d'Eastman a été confiée par ses ayant-droit à un éditeur, Schirmer puis Wise Music Classical, une étape décisive. Je suis persuadé que ce fond, de mieux en mieux diffusé, s'enrichira de redécouvertes.

---

<sup>551</sup> Voir Mary Jane Leach, *Appendix, Julius Eastman Compositions* (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 200-206. Dans la suite de mon texte, je simplifie l'appellation de l'ouvrage en : Packer- Leach (dir.), *op. cit.* On trouve au fil des chapitres de cette thèse, particulièrement dans I-1, des précisions ou quelques ajouts qui enrichissent ce catalogue.



J'ai mentionné ci-dessus l'œuvre au singulier, mais en explorant la quasi totalité des manuscrits d'Eastman ce travail a rencontré une variété d'œuvres. Tout en suggérant qu'il est possible de dégager une certaine unité, des lignes de force du moins, le titre de cette thèse indique la pluralité des notations musicales. Je propose un bref classement des manuscrits selon un critère de différenciation des types de notation<sup>552</sup>, en mettant en valeur les notations du temps.

### **Manuscrits classés en quatre familles de notation musicale**

#### A- Notation conventionnelle

a1. *Pieces for violin and piano*

a2. *Piano 2*

a3. *Our Father*

#### B- Notation hybride : conventionnelle + singulière

b1. *Thruway*

b2. *The Moon's Silent Modulation*

b3. *Unidentified work*

b4. *Colors*

#### C- Cas uniques de notation

c1. *Tripod*

c2. *Macle*

c3. *Joy Boy*

c4. *Dirty Nigger*

c5. *Buddha*

#### D- *Timecode* + notation simplifiée

d2. *Femenine*

d3. *Crazy Nigger*

---

<sup>552</sup> Je ne reviendrai pas, dans cette Conclusion, sur les démonstrations, analyses et descriptions de chacun des manuscrits, que je tiens pour un acquis des différents chapitres ci-dessus, dont je mentionnerai si besoin les numéros.

d4. *Gay Guerrilla*

d5. *Evil Nigger*

La différenciation des notations est certes partielle. Elle n'exclut pas les nombreux points communs (que j'ai soulignés dans les chapitres consacrés aux œuvres). Même si l'on considère les deux catégories les plus éloignées, les « cas uniques de notation » (ensemble C) comportent nombre de points communs avec les pièces en « notation conventionnelle » (ensemble A). D'autres pièces s'apparentent par un trait important (« notation simplifiée » de *Joy Boy* et de *Feminine* par exemple) mais se différencient complètement par la notation du temps (*timecode* dans *Feminine* et non dans *Joy Boy*). Encore une fois, cette classification accentue les différenciations. Par ailleurs, chaque expression employée nécessiterait une mise au point ; je crois cependant pouvoir renvoyer aux chapitres où sont étudiées les pièces séparément, pour les définitions de ce que j'entends par notation « conventionnelle », « hybride » ou « simplifiée ».

Pour terminer ce préambule, je voudrais attirer l'attention sur une seule question, qui reviendra plus loin. Il y a dans ce classement deux types d'œuvres mêlées, celles qui comportent la voix et les autres, purement instrumentales. On peut se demander d'emblée si certaines notations sont spécifiques à ces deux catégories, si Eastman incline vers des solutions différentes de notation, notamment de la temporalité, selon la présence ou non de la voix. Cette problématique devra être soulevée à nouveau en conclusion de ce parcours.

## **1. TEMPS, DURÉE, NOTATIONS**

### **Notation et temps**

Dans les paragraphes ci-dessus, j'ai parlé par commodité de notation *du* temps. Cette formulation lapidaire est ambiguë et même, fautive. Sa critique cependant donne un premier point d'appui à la réflexion. Le temps musical, on le sait, est l'objet de vastes spéculations dont je ne peux reprendre ici, ni même résumer, les considérants. Je me limiterai à deux précisions qui concernent les notations manuscrites d'Eastman :

- Il est primordial de distinguer, dans la notation musicale, le temps comme tel du domaine de la rythmique. Le temps n'est ni le rythme, ni la rythmique. La notation des rythmes n'est donc pas la notation *du* temps, bien que l'exercice<sup>553</sup> de la rythmique touche forcément à celui de la temporalité. Mais le rapport entre les deux exercices n'a rien d'un schéma déterministe. Il faut donc, à la place de l'expression « notation *du* temps », situer un rapport tel que : notation *et* temps. D'ailleurs, on ne peut rendre compte de la temporalité comme dimension originale, irréductible, qu'à travers une description ontologique spécifique. Pour ma part, comme je l'ai déjà signalé dans ce travail, je me réfère principalement à l'ontologie de la durée développée par Henri Bergson. La durée bergsonienne, qui n'est pas une idée transcendante (le Temps, sur un modèle idéaliste), qui n'est pas non plus une donnée purement existentielle, ni même phénoménologique, entretient forcément des rapports avec les durées rythmiques ; mais elle ne s'y enferme pas (les durées musicales ne renferment pas la durée) ni ne s'y réduit, ni même ne s'y exprime comme un contenu dont les contenants seraient les figures et mesures rythmiques.

- La durée ou la temporalité comme modalité de la durée, ne doivent donc pas s'exprimer dans les catégories des mesures préétablies ou de la mesure objective de l'espace. Cette mise en garde, fondatrice de la pensée de Bergson, permet de dégager une ontologie de la durée des mixtes ou des confusions entre mesures de l'espace et essence irréductible de la durée. La durée comme telle, ne peut donc pas se noter. La notation *du* temps est impossible. La temporalité est une modalité de la durée, il nous faut donc rechercher une possible « rencontre » entre une notation musicale et cette modalité.

Devant la notation d'Eastman, je ferai l'hypothèse, un peu provocatrice, que l'exercice de la durée concrète commence précisément là où s'imprécise, voire où s'arrête la notation des durées rythmiques préétablies et objectives. La non-notation ou la notation effrangée, lacunaire d'Eastman, est un accès original à la durée. Cela n'a rien à voir avec le balancement entre : indétermination de la

---

<sup>553</sup> J'emploie le mot « exercice » à la place de « conception », terme qui renvoie pour moi à une intellectualité un peu floue. Avec « exercice de... » je voudrais signaler une notion d'activité, d'acte, de déploiement actif dans un domaine et avec des outils spécifiques. Cela ne signifie pas une opposition entre pratique et théorie cérébrale, mais signale au contraire la collaboration, la dialectique, les allers-retours de ces dimensions dans une mise en œuvre.

notation = liberté, *versus* détermination = contrainte. C'est un acte posé et positif qu'il s'agit de comprendre. Et, seconde provocation ou paradoxe, je dirai que la « solution » du *timecode* employée quelquefois par Eastman — notification de la durée la plus objective qui soit —, n'est qu'un moyen mis au service d'un exercice de la temporalité qui n'a, une fois encore, rien à voir avec la mesure des horloges. Mais la tension conceptuelle est ici évidemment plus grande que dans les notations jouant de l'absence de précisions.

Après ces remarques, on peut proposer de réduire les quatre familles de notations relevées ci-dessus à deux grandes catégories : celles où l'absence partielle ou totale de tout un niveau d'indications permet d'ouvrir les voies d'une écriture située par rapport à la durée ; celles où la mesure objective du *timecode* n'est qu'une grille, derrière laquelle se déploie également une écriture située par rapport à la durée.

Du terme de « notation », j'ai insensiblement (et involontairement) glissé vers le mot « écriture située par rapport à la durée », comme pour marquer un seuil au-delà duquel la notation musicale, qui suppose peut-être toujours la référence à des systèmes d'organisation de signes (systèmes de notation précisément), s'aventure et s'oriente dans une dimension autre, que signifierait le mot « écriture ». Cependant je me méfie de la poétisation vague de cette « écriture » comme « dimension autre ». C'est là qu'intervient la notion, que je reprendrai plus loin, de la notation en tant qu'acte, action, et non seulement comme horizon ou comme appel, comme pure ligne de fuite et ouverture des signes à un infini.

## 2. LIGNES, POINTS, DURÉE

### Lignes

Dans *La Morale des lignes*, un essai original récemment reparu après des décennies d'oubli, le poète Mécislas Golberg<sup>554</sup> écrit : « La ligne est le principe essentiel, la condition palpable de la matière. On peut par abstraction ne concevoir que la masse : matière difforme, alinéaire, mais si l'on conçoit la durée, la vie, le mouvement, on doit limiter les plans, c'est-à-dire, concevoir la ligne. » Cette note de Mécislas Golberg est remarquable car elle associe d'emblée la ligne à la durée comme vie et mouvement mêmes, alors que dans la ligne on ne voit communément que la quintessence de la géométrie atemporelle, ou un ingrédient des représentations orthonormées<sup>555</sup>. L'énoncé de Golberg<sup>556</sup> me paraît anticiper sur une conception anthropologique qui fera de la ligne une catégorie déterminante et transversale, dont *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold<sup>557</sup>, livre sur lequel je reviendrai, est un aboutissement. Concernant la figure géométrique de la ligne, la difficulté consiste dans la manière dont on la pense : est-ce forcément un ensemble de points, donc une convention qui masque la discontinuité ? Ou y a-t-il une autre possibilité, des lignes d'une autre sorte, que semblent indiquer les expressions « condition palpable de la matière... la durée, la vie, le mouvement » ? Mécislas Golberg, c'est aussi cela qui est intéressant, réfléchit à la ligne dans un contexte esthétique, l'œuvre d'un dessinateur (voir ci-dessous, note 556). D'où l'enjeu de réfuter la double

---

<sup>554</sup> Mécislas Golberg (1867-1909), écrivain libertaire d'origine polonaise, a vécu à Paris où il a été proche d'Apollinaire et une personnalité célèbre des avant-gardes des années 1890-1900. Son œuvre commence à être redécouverte grâce aux éditions Allia, aux éditions Pontcerq et à Catherine Coquio. Voir Mécislas Golberg, *La Morale des lignes*, Paris, Allia, 2017 (éd. originale : Paris, Librairie Léon Vanier, Albert Messein, 1908).

<sup>555</sup> Celle des graphismes par exemple, lignes tracées sur l'axe des abscisses et l'axe des ordonnées. Voir ci-dessus, la Partie IV sur *Macle*, p. 601, où le système du graphisme est un point d'ancrage de la notation.

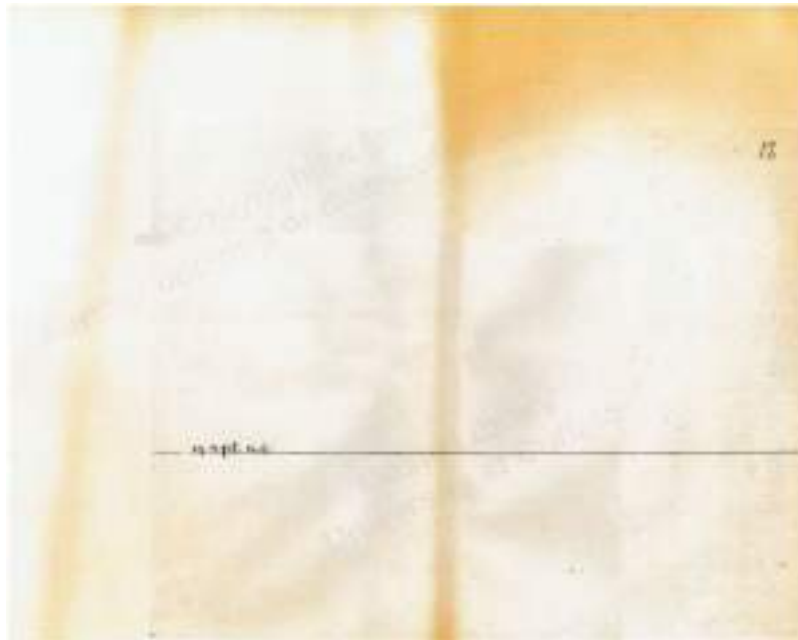
<sup>556</sup> *La Morale des lignes* est un essai consacré à l'œuvre du dessinateur André Rouveyre. Le plus souvent cependant, Golberg s'appuie sur les dessins pour dégager une spéculation où s'articulent (comme le titre l'indique) l'esthétique et l'éthique. Golberg s'inscrit en partie dans les théories modernistes en plein essor (réduction des formes à la quintessence et de la psychologie individuelle à des types graphiques, recherche d'une idée absolue, etc.) mais les inquiétudes qui travaillent sa pensée sont beaucoup plus proches d'Apollinaire, écartelé dans *Zone* entre le premier vers — « À la fin tu es las de ce monde ancien » — et — « C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au déclin de la beauté » — que du futurisme conquérant.

<sup>557</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, (trad. Sophie Renaut), Bruxelles, Zones sensibles, 2011-2013. Édition originale : *Lines. A Brief History*, Londres, Routledge, 2007.

réduction de la ligne, à la subjectivité du « coup de crayon » et à l'abstraction géométrique, et de montrer comment la ligne se dégage comme « idée absolue<sup>558</sup> ». Cette recherche est sans doute incomplète. Golberg ne pousse pas sa théorie dans ses retranchements, mais son exercice de compréhension d'une œuvre occasionne une percée qui me semble stimulante.

Revenant à la notation musicale eastmanienne, je crois qu'elle fait concevoir une ligne dont le continu de la temporalité est le contexte. Le point d'où part la ligne, certes, est une note, ou plus abstraitement encore, un son. Mais la durée du son n'est pas une succession de sons divisibles à l'infini, ni l'abstraction d'une permanence statique. La ligne tracée s'associe à la durée concrète. Non seulement comme figuration adéquate d'un son « qui dure », mais comme geste, action de scription dont le volume propre se développe sur le support, sur la page comme surface, aussi indissociable de cette action que le sol du plateau l'est des gestes d'un danseur. Un exemple rendra je l'espère ces assertions plus claires :

***Thruway, p. 17***



---

<sup>558</sup> « J'ai entrepris, dans le présent volume, de rechercher une idée absolue » est la première phrase de *La Morale des lignes. Ibid., op. cit., Avant-propos, p. 7.*

### La ligne « *Except one* »

Cette page ne saurait être comprise avec les catégories utilitaires de la ligne droite appliquée à une durée quelconque, celle de la tenue de la note-point de départ. La raison en est simple, et s'exprime de manière quasi tautologique : c'est qu'il ne s'agit là que de *ce* geste, sur *cette* page ; cette notation n'a aucune raison d'être si elle n'est pas aperçue comme étant autre chose que la traduction utilitaire d'un « contenu », d'un sens. La question est : pourquoi Eastman a-t-il écrit ce son *ainsi* (et d'ailleurs, au moins toutes les pages 13 à 18 de *Thruway*, qui dévoilent *in fine* la singularité de toute l'écriture de cette pièce, à commencer par la page 0, longuement étudiée, voir II-3.C., p. 331) ? Pour le moins, le scripteur aurait *très bien pu* (dû, raisonnablement ?) *faire autrement* ! Une pluralité de solutions s'offrait à lui, qui lui auraient évité de prendre (gaspiller ?) *toute une page* pour figurer la tenue de ce son. Il aurait pu écrire un simple point d'orgue sur une ronde (notation solfégique conventionnelle) ; ou une ligne, mais limitée à une portion d'espace bien plus courte (on « aurait compris »). Or, Eastman opère ce déploiement du geste-ligne dans cet espace pour écrire la durée, le mouvement et la vie singulière de ce son-là. Ceci dans un contexte dramaturgique puissant, où une seule voix reste à chanter, issue de tout le chœur (« *except one* »).

Il y a donc association entre la durée, le geste de la scription, la figure, le support de l'écriture, la dramaturgie et jusqu'au maniement concret de la page dans ce qu'on appelle « la tourne ». C'est précisément le plus surprenant dans l'écriture eastmanienne que cette succession, pages 13 à 19, de tournes *absurdes, inutiles...* qui font corps avec le sens du continu entre notation et durée, comme déroulement, exercice d'une action. Je me permets d'en témoigner personnellement, ayant dirigé cette œuvre sur le manuscrit, alors qu'une saisie aurait permis de condenser *largement* les pages 13 à 19 au moins (dernière « section » de la pièce) sur une seule feuille A4.

Les exemples de ce type peuvent se multiplier chez Eastman, dans des pages de *The Moon's Silent Modulation* et *Unidentified work* mais aussi de *Buddha* dans un tout autre contexte graphique : il s'agit alors de lignes courbes, ce qui prouve que

la nature de « ligne droite » (celle d'« *Except one* » ci-dessus) ne se rabat pas sur la géométrie. Ces lignes révèlent ce dont le manuscrit eastmanien est le champ, de l'exercice d'une singularité irréductible à l'objectivité, où s'articulent la manuscrite, l'action de la scription, les choix de notation du sonore et l'exercice de la durée. Je reviendrai sur les notions de lignes et de points, en les déplaçant sur le terrain d'une réflexion sur la ligne vocale et son rapport aux mots, et de la note de musique. Je serai alors aidé par les réflexions de Tim Ingold et de Violaine Anger. Je voudrais auparavant mettre l'accent sur les supports d'écriture comme lieu de la scription.

### 3. SUPPORTS, SURFACES<sup>559</sup>

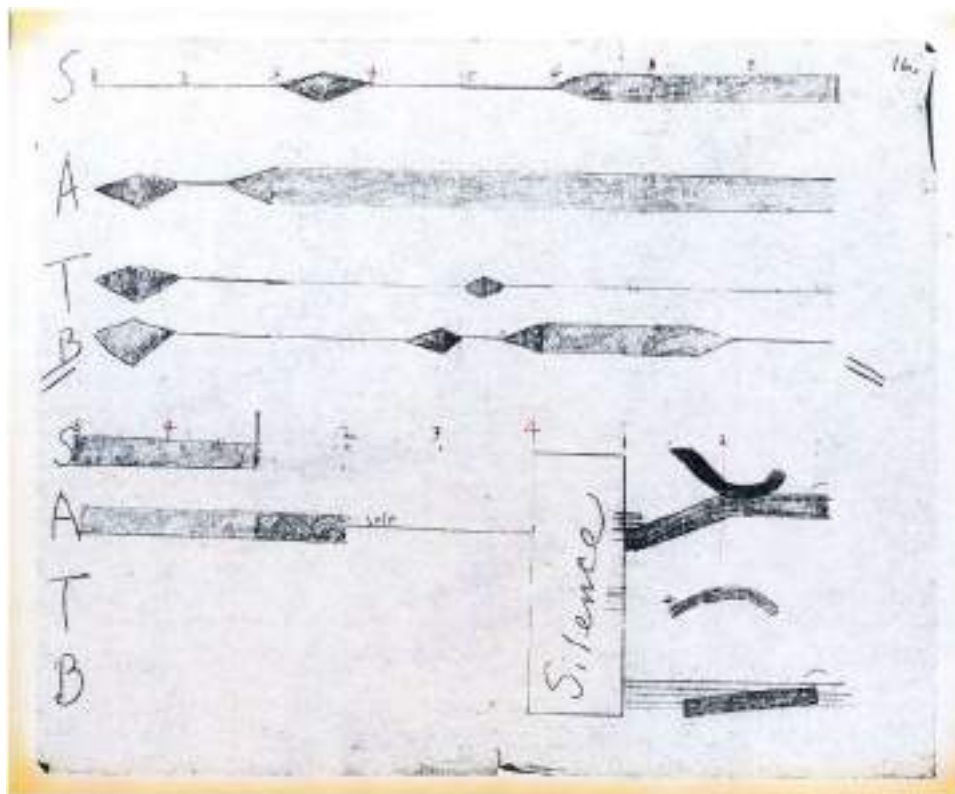
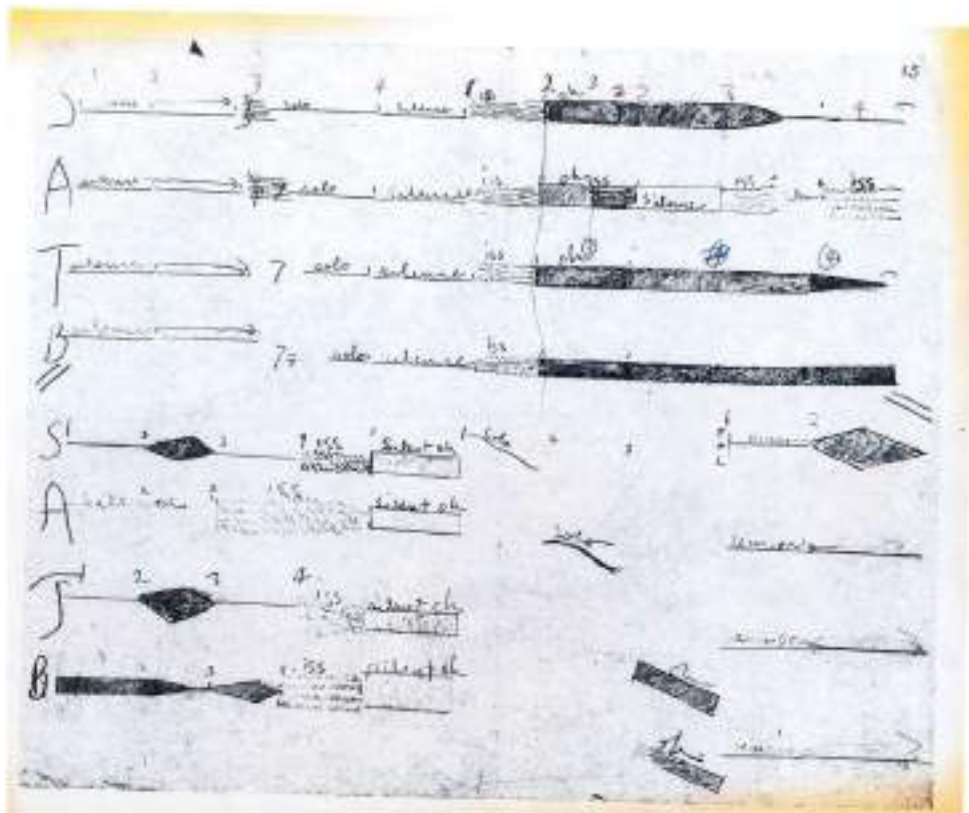
Je crois avoir souvent parlé, dans ce travail, du lieu de la scription comme n'étant pas un espace neutre, donné à l'avance avec ses coordonnées objectives, orthonormées, auxquelles l'écriture s'accroche ensuite. Ce serait réduire ce lieu à la grille des portées imprimées. Il n'est pas davantage un espace prédéterminé en fonction des règles d'un jeu, comme un terrain de sport avec ses zones délimitées. Le lieu de l'événement d'écriture doit être selon moi pensé comme un partenaire à part entière de celui-ci, au sein de la temporalité. La manuscrite suppose et (se) crée des surfaces sensibles évoluant dans le temps. Cette création est manifeste dans les manuscrits d'Eastman, sur les nombreuses partitions où, sur des feuilles de grand format, divers remodelages apparaissent au fur et à mesure des événements. Émergent ces surfaces sensibles surimposées que j'appelle « calques », dont j'ai proposé la théorie et l'observation pratique (voir ci-dessus I-2.C.b. p. 234 pour la proposition théorique, II-2.B.a. p. 304 pour un atelier pratique sur trois pages d'*Unidentified work*, II-3.E. p. 365 pour un travail sur le réservoir de la page 5 de *Thruway*).

---

<sup>559</sup> Ce titre de paragraphe suggère une association avec le mouvement d'arts plastiques Supports/Surfaces, fondé notamment par Vincent Bioulès et Claude Viallat, actif surtout de 1969 à 1972. Ce clin d'œil n'indique pas un rapprochement esthétique rigoureux, même si l'insistance des artistes de Supports/Surfaces sur l'en-soi de la peinture (opposé, en très résumé, à une peinture reliée à des référents extérieurs) est un apport théorique stimulant, lorsqu'on réfléchit à l'importance de la matérialité des outils et des supports dans une création.



Unidentified Work, pages 15 et 16



L'accent mis sur la surface, sur le « fond » d'un acte d'écriture, est notamment le fait d'Anne-Marie Christin<sup>560</sup>, qui refonde toute une conception historique et philosophique de l'écriture en théorisant les propriétés de son support sensible. Je dois la lecture d'Anne-Marie Christin à Violaine Anger<sup>561</sup>. J'ai pris connaissance de cet apport théorique important, que je ne peux évoquer ici que trop rapidement, non pas avant mon travail mais pendant son dernier tiers, alors que je cherchais des points d'appui à un renouvellement de la pensée sur les manuscrits. Concernant les supports des manuscrits eastmaniens, ce qui me semble décisif est la réflexion d'Anne-Marie Christin sur le blanc, le vide, les intervalles qui existent entre les signes. Loin d'être neutres, ces intervalles sont le champ d'une activité indissociable des signes. Les propriétés du support sont aussi reliées, je crois, à une pensée de la temporalité de l'écriture et de la lecture, donc de l'interprétation. Elles débouchent aussi sur le concept d'image, qui renouvelle les théories du signe écrit.

Dans un récit quasi mythologique, réexposé par Violaine Anger dans un ouvrage récent<sup>562</sup>, Anne-Marie Christin développe une métaphore éloquente entre la surface de l'écriture et le ciel étoilé, tissé de constellations visibles. La surface sur laquelle a lieu l'écriture est alors ce qui permet de transformer une réalité immatérielle, peut-être inaccessible, qui aurait le statut d'un « langage des dieux » si l'on songe aux configurations d'étoiles, en quelque chose de visible. L'exploitation graphique, spatiale de cette surface dans l'écriture est faite par l'intervalle qui réunit des éléments disparates. Le « vide » est l'endroit de la tension qui permet de penser la vie propre aux figurations, aux signes.

Violaine Anger, pour sa part, désigne cet écart avec le mot anglais « *gap* », et le décrit comme étant fondateur de l'acte de lecture et d'interprétation. L'expression « *Mind the gap!* » entendue dans le métro, appelle à une attention envers l'action corporelle de surmonter le décalage entre deux surfaces<sup>563</sup>. Ce geste est une métaphore de l'acte fondateur de l'interprétation, qui consiste à

---

<sup>560</sup> Voir entre autres : Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, rééd. augmentée coll. « Champs arts », 2009.

<sup>561</sup> Voir notamment : Violaine Anger, *La pensée d'Anne-Marie Christin et la notation musicale* (in) Séminaire Notation, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), 2017.

<sup>562</sup> Violaine Anger, *Voir le son - L'écriture, l'image et le chant*, Sampzon, Delatour, 2020.

<sup>563</sup> Violaine Anger, *op. cit.*, p. 225.

(re)donner vie aux signes, précisément dans et grâce à l'écart, au vide ouvert entre eux. Paradoxalement, le vide fait le lien. Il appelle, sollicite la subjectivité à chaque instant. C'est dire à quel point la conception du signe est modifiée par ces ouvertures présentes à même le support, et par cette description de l'interprétation comme acte qui ne peut se dissocier de la temporalité et de l'exercice de la subjectivité. Ces descriptions me semblent éclairantes pour penser les signes musicaux employés par Eastman et qu'on pourrait subsumer trop vite sous le terme générique de « note ».

#### 4. SIGNES, NOTES, SONS

On a vu combien Eastman varie les figurations du son. Il faut remonter ses lignes, décrites tout à l'heure, pour s'intéresser à leurs points de départ : sont-ce toujours ce qu'on appelle des notes ? Et si oui, hauteurs déterminées par clés et portées, n'ont-elles pas un statut différent de ce que la convention apprend à considérer pour acquis ?

Répondre à ces questions suppose de revenir aux sources du son. Car une note est certes un en-soi abstrait (un Do), mais elle est (ou sera, ou pourrait être) aussi et toujours un son émis par un corps sonore, quel qu'il soit. Chez Eastman, il existe au moins quatre familles de corps sonores émetteurs : des voix / des instruments déterminés / des instruments indéterminés / des sons sur bande magnétique. Il faut donc vérifier comment la note, ou le signe proche ou équivalent figurant un son, est connotée<sup>564</sup> par sa source indiquée. Je voudrais en premier lieu renvoyer à plusieurs passages de cette thèse<sup>565</sup> où j'ai tenté de réfléchir à l'abondance, dans les manuscrits d'Eastman de sons destinés aux voix, dont la notation (et donc la conception profonde) me semblait rien moins qu'antinomique avec la voix, comme source d'émission sonore aux caractéristiques spécifiques, notamment le souffle, la respiration, le galbe du « son filé », etc. Couplé à une absence tout aussi remarquablement récurrente de phonèmes, sans parler de mots ou de texte « à chanter », je me demandais si ces notes étaient bien vocales. Et sinon, si leur nature n'appartenait pas à celle de

---

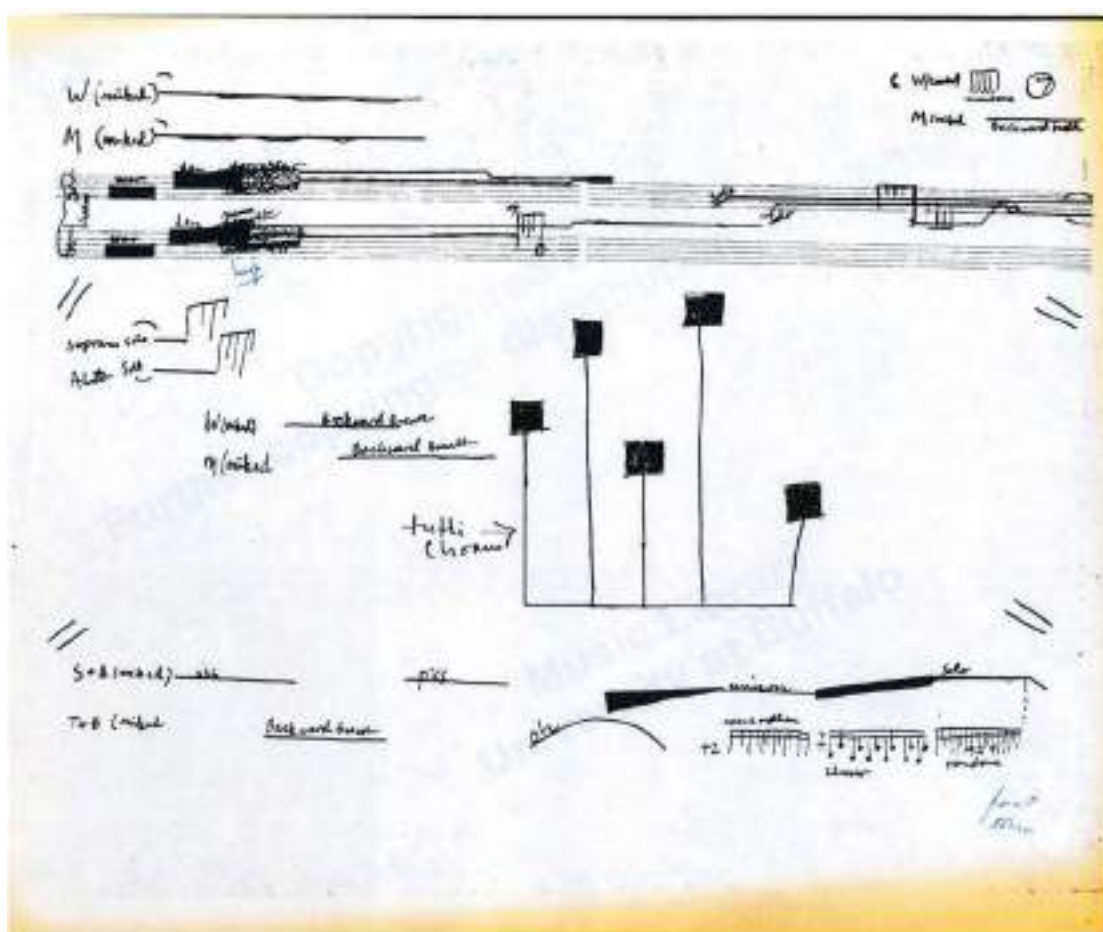
<sup>564</sup> Sans jeu de mot volontaire, mais le langage fait bien les choses.

<sup>565</sup> Voir ci-dessus, II-4.D p. 413, sur *Tripod* et la comparaison avec le *Lux æterna* de Ligeti.

fréquences enregistrées sur un support magnétique. Cette problématique est d'autant plus intrigante venant d'un chanteur-compositeur comme Eastman.

Mais des questions équivalentes peuvent parfois se poser devant des notes qui doivent être émises par des instruments (tenues très longues, parfois plusieurs minutes, des vents ou des cordes de *Thruway* par exemple). Dans le cas des instruments indéterminés (*Joy Boy*, *Crazy Nigger*, *Gay Guerrilla*, *Evil Nigger*, *Buddha*...) la question s'épaissit encore de l'absence de référent fixe. De quoi ces notes pourraient-elles être le son ?

### ***Unidentified Work, page 7***



Il y a donc, chez Eastman, un écart supplémentaire par rapport à celui défini ci-dessus. Si toute note, signe et figuration du son, se soutient de l'espace-temps qui suscite une « retrouvaille » avec elle, permet son interprétation à frais toujours nouveaux (pour le dire sommairement), alors Eastman creuse encore l'écart entre la note et sa source. Cet écart, chez lui, nous désigne un monde des possibles — et des impossibles. La note s'égare-t-elle, se dissout-elle dans cette

ouverture au virtuel ? Ou est-elle réduite à figurer une « piste » sonore, exactement comme les tranches d'une table à mixer, qui émettent chacune séparément des fréquences destinées au mixage ? La notation du sonagramme (que j'évoque à propos de *Macle*) serait dans ce cas un horizon logique de l'écriture d'Eastman. Il se peut alors que la note soit menacée d'une sorte de réification. Mais aussi que ce qui semble aller vers une déconstruction, soit un effort de briser les conventions pour atteindre à une singularité plus profonde, à ce qu'Eastman revendique comme étant « quelque chose de fondamental<sup>566</sup> ». La nature de « manifeste » de ses œuvres aurait un ancrage dans l'écriture même, et dans la conception d'une durée de la note échappant, aussi utopique cela soit-il, à une connotation<sup>567</sup>. Je rappelle l'« analogie » de certains signes de *Tripod* avec les neumes<sup>568</sup> ; ou encore les *taléas* et *colors* de *Crazy Nigger*, qui dissocient melos et rythmique. Eastman tendrait-il à une conception antérieure aux systèmes qui font de la note un point unitaire, hautement sophistiqué et abouti de l'écriture musicale ? Cela expliquerait-il que tant d'éléments apparaissent comme « déconstruits » dans sa notation ? Soit que se trouvent dissociés des éléments qui forment conventionnellement<sup>569</sup> une même figure (par exemple, les hampes et les têtes de notes) ; soit que la fonction de certaines figures (par exemple une figure de ronde) soit neutralisée par l'absence du contexte qui,

---

<sup>566</sup> *Unjust Malaise*, Julius Eastman (piano, direction) et divers interprètes, New World Records, CD 80638 (3 CD), New York, 2005 : *Spoken introduction to the Northwestern University Concert*, 16 janvier 1980.

<sup>567</sup> Dans une interview à propos d'*If You're So Smart, Why Aren't You Rich?* (Buffalo Courier Express du 11 février 1979), Eastman fait cette déclaration qui laisse son intervieweur, le critique Thomas Putnam, un peu dubitatif : « « *There's no experimentation in it. It doesn't strive to be modern in any way. I must say, at this point I know the meaning of notes* » (« Il n'y a pas d'expérimentation ici [dans cette pièce]. Ça ne s'efforce en aucune manière d'être moderne. Je dois dire que, parvenu à ce point, je connais le sens [la signification] des notes ». On sait Eastman épris de notions fondamentales. Il n'hésite pas — on l'a vu à propos du mot « *nigger* » même (voir (III-2.A., p. 497, *Le « N-word »*), à transporter les signifiants vers les Idées au sens philosophique, voire métaphysique. C'est pourquoi je prends au sérieux cette déclaration sur « le sens des notes ». L'œuvre commence par l'énoncé imperturbable d'une gamme chromatique ascendante, nue et régulière, présentée en effet telle une « essence » des notes, non connotées par une mélodie même suggérée. Comme un en-soi sonore.

<sup>568</sup> Voir ci-dessus, II-4 p. 429, sur *Tripod*. Cette analogie purement visuelle consiste en une ressemblance des signes écrits par Eastman au-dessus de certaines notes, avec une nomenclature de signes neumatiques. Mais on ignore la fonction de ces signes dans la partition d'Eastman, et le contexte n'a aucun rapport avec celui des neumes médiévaux.

<sup>569</sup> J'emploie l'adverbe « conventionnellement » pour désigner, en schématisant, les conventions du solfège et de la théorie musicale occidentale classique, objet de la pédagogie des conservatoires, pédagogie qu'Eastman a suivie au point de devenir un interprète d'une précision extrême dans des créations contemporaines d'autres compositeurs.

conventionnellement, leur donne sens (une mesure rythmique) ; ou encore que des cohérences doivent être rétablies (par exemple, une figure de blanche égale deux noires), dans un contexte dé-systématisé (dans cet exemple, sans qu'on puisse parler de « noire » ni de système rythmique au sens strict). L'hétérogénéité des pratiques de notations, de la plus conventionnelle à la plus idiosyncrasique, fait qu'il est difficile d'estimer une conception unifiée, sauf dans le cas d'œuvres groupées, explicitement ou non : le Triptyque notamment, ou le « couple » *Thruway* et *The Moon's Silent Modulation*. Même dans ces œuvres, les changements ou les superpositions de notations impliquent de nuancer les conclusions. Essayons quand même d'apporter des éléments de réponse à la question de savoir si Eastman instaure une rupture dans l'histoire de la note, dans l'exercice des figures musicales ?

L'histoire de « la note » et ses modalités de « fonctionnement » sont un des objets de la réflexion de Violaine Anger<sup>570</sup>. L'importance incontournable du support, déjà explicitée ci-dessus, la nature transitive du signe comme image *de* quelque chose de sonore, et finalement la reconnaissance d'un « statut iconique » à la note, tous ces points sont articulés et développés à partir d'une réflexion sur ce qu'est, fondamentalement, l'écriture musicale. « Écrire, c'est rendre visible. C'est transformer quelque chose de sonore en un signe ou une image, quelque chose que l'on peut voir. C'est inventer une manière très originale de lier, par le son, l'image et la parole<sup>571</sup>. » Les neumes sangalliens<sup>572</sup>, déjà, sont « une écriture et aussi une image des sons. » Violaine Anger distingue donc l'alphabet, notation radicalement conventionnelle des sons, des neumes qui entretiennent un lien avec ce dont ils sont l'image, un lien à une certaine activité du corps, analysée et métaphorisée dans l'espace (par exemple le haut et le bas métaphorisant l'aigu et le grave produits vocalement). Le caractère iconique qui découle de ces métaphores, aura une importance primordiale dans l'ouverture incessante d'un espace, où naît l'action du lecteur-interprète : « La page est ce qui accueille le

---

<sup>570</sup> Violaine Anger, *Voir le son - L'écriture, l'image et le chant*, Sampzon, Delatour, 2020. Je ne peux ici que résumer à grands traits les développements que Violaine Anger accorde à l'histoire de « la note », lesquels font suite à sa réflexion approfondie sur les signes et les figures dans l'écriture musicale. Dans mes résumés, je traduis parfois certaines notions avec mes propres mots, ce qui n'engage que moi et peut résulter des limites de ma compréhension.

<sup>571</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>572</sup> La notation des neumes écrits et conservés à l'abbaye de Saint-Gall en Suisse, entre autres manuscrits l'Antiphonaire dit « de Hartker », copié vers l'an 1000.

tracé, l'image des intonations énoncées dans leurs variations et différences (...) Les signes de la page de musique ont en soi un statut iconique : ils ne représentent pas le corps, ils ne renvoient pas à un extérieur, *ou pas seulement*. Ils appellent, visuellement, à un parcours du regard, en quête de l'unité sans cesse renouvelée<sup>573</sup>. » La note de musique, dont l'invention est à la fois décisive et tâtonnante, se comprend aussi dans cette sorte de filiation : ce carré noir, comme élément visuel, qui se pose et prend pleinement sens sur le fond gradué d'une portée, possède aussi une dimension sensible qui le différencie radicalement du point mathématique euclidien.

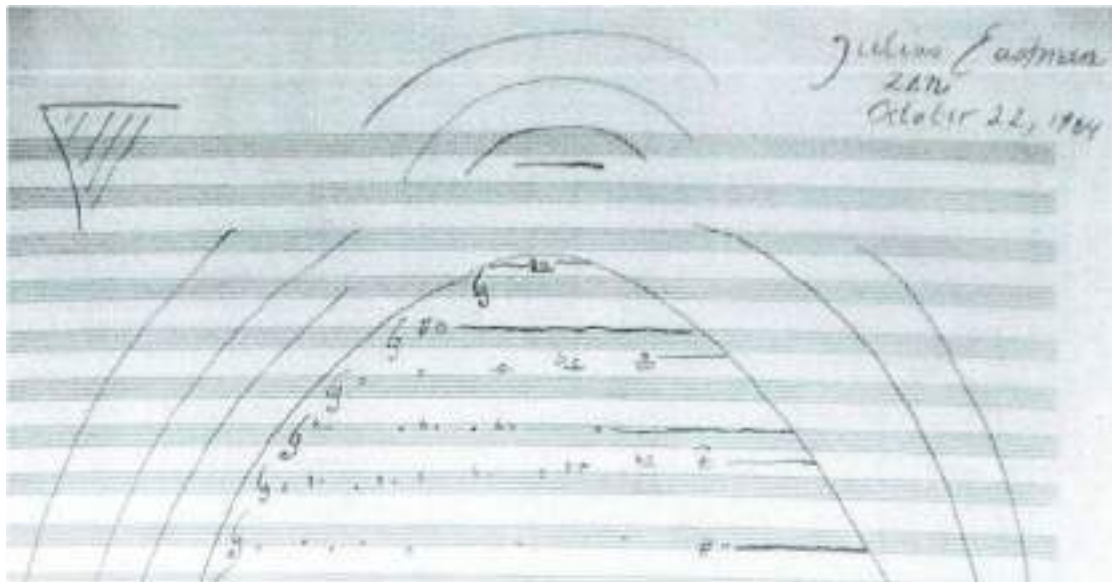
Si j'ai voulu exposer à grands traits une partie de ce développement théorique, c'est qu'il permet, je crois, de questionner la notation d'Eastman sous un angle renouvelé. Ce questionnement est un prolongement possible du travail d'abord des manuscrits exercés dans cette thèse. Je ne peux qu'esquisser ici un début de réponse, qui nécessiterait une démonstration fondée sur des exemples et donc, sinon une nouvelle thèse, du moins une étude à part entière. Il me semble que les « lacunes » notationnelles d'Eastman, très souvent relevées, loin d'instaurer une disruption radicale avec la nature iconique de l'écriture musicale, peuvent être comprises au contraire comme des tentatives d'en renouveler, j'allais dire, *l'intérêt*. Pour le lecteur-interprète obligé, s'il veut s'engager dans cette musique, à *s'intéresser*, contraint par ces déplacements imprévisibles, ces jeux de frottements entre le donné et le béant, le lacunaire et l'informatif, le simplifié et l'énigmatique, le déductif et l'empirique, à (se) recréer un champ d'activité dans plusieurs dimensions à la fois. Au lieu d'une rupture, Eastman tendrait à une ré-instauration des tensions, des prises de risques, du « saut » dans une forme d'indétermination, brouillant le balisage rassurant face à la notation. L'inquiétude, la crainte même de la régression dissociative (qui ferait perdre à la musique une cohérence avec laquelle sa définition même se confond), seraient mises en jeu, non comme affects mais en tant que coordonnées d'une situation nouvelle donnée par le manuscrit. Cette situation est fondamentalement ambiguë, puisqu'elle instaure une contrainte-ouverture, exige un déplacement au

---

<sup>573</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 29. C'est moi qui souligne. Violaine Anger précise, envers l'interprétation, que les lignes de la partition ne sont pas une représentation iconique du son comme tel, mais bien une représentation *de l'intention à fournir*, de *l'élan à vivre* pour produire le son.

nom, croirait-on superficiellement, de la liberté-libertaire supposée des avant-gardes des années 1970. C'est là, entre autres, qu'il ne faut pas aller trop vite en besogne, rabattre des données historiques elles-mêmes superficielles sur l'œuvre, confondre hâtivement la pensée de John Cage, les influences de Fluxus sur le S.E.M. Ensemble, et ce que cherche Eastman<sup>574</sup>.

Le rapprochement avec l'image explique donc aussi la gestuelle propre et la graphie singulières d'Eastman. Si l'on considère par exemple *Buddha* (voir ci-dessus, Partie V), l'image d'un phénomène sonore à travers la forme ovoïde, les cercles concentriques excroissantes vers l'extérieur des lignes de notes, ne peut se confondre avec une décoration<sup>575</sup>.



La nature « imageante » et iconique de la notation serait plutôt étendue que restreinte dans une part de l'écriture eastmanienne. Que celle-ci prenne aussi le

---

<sup>574</sup> La performance d'Eastman sur / devant Cage, « *The New System of Love* » (4 juin 1975) est aussi à réfléchir sous cet angle. La consigne du *Song Books* de Cage à laquelle Eastman répond par cette performance, est : « *Do a disciplined act* » (« Faites un acte discipliné »). Eastman a revendiqué la rigueur, précisément non-régressive de sa proposition, disant à Ned Sublette, selon le témoignage de ce dernier : « *Well, it says « perform (sic) a disciplined act », so I gave this lecture on how to make love. What could be more disciplined ? And, with a pointer, I noted the various parts involved* ». (« Bon, il était dit « jouez (sic) un acte discipliné », alors j'ai donné cette conférence sur comment faire l'amour. Qu'est-ce qui aurait pu être plus discipliné ? Et je pointais avec une baguette les différentes parties [du corps] impliquées. ») Voir Renée Levine Packer, *Julius Eastman, A Biography* (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 44-47.

<sup>575</sup> Violaine Anger l'explique à propos des lettrines des enluminures, qui opèrent comme une transformation de l'alphabet par l'introduction de l'image. Les lettrines des psautiers carolingiens sont des images, non pas une décoration ; image et lettre se complètent, notamment à travers les proportions des lettrines. Voir Violaine Anger, *op. cit.*, p. 29-31.



risque de parfois rater cette tentative, peut-être utopique, est une possibilité. Mais je retiendrai dans cette conclusion que retrouver un son ni totalement abstrait (inaccessible) ni entièrement prédéfini, serait une des activités rendues nécessaires par Eastman. Où l'on retrouverait une part de la situation d'écriture sans référent sonore extérieur (sans piano en l'occurrence) qu'Eastman a décrit, citée dans l'Avant-propos en regard de la photo reproduite en ouverture de cette thèse<sup>576</sup>.

## 5. MANUSCRIT, TEMPS

Je crois inutile de souligner encore combien, tout au long de ce travail, je me suis éloigné d'une conception *spatiale* des manuscrits d'Eastman. Jusqu'à introduire une différence, pour moi fondamentale, entre une représentation de l'espace à travers une carte et une expérience de l'espace à travers la pratique artistique de la promenade<sup>577</sup>. Je rejoins ici Tim Ingold, qui, en analysant lui aussi, comme Violaine Anger ci-dessus, la notation neumatique, écrit que pour les moines européens du Moyen âge, « les voix distantes n'étaient pas *représentées* sur la page écrite, mais bel et bien *mises en présence* du lecteur, de telle sorte qu'ils pouvaient rentrer *directement en contact* avec elles » (c'est moi qui souligne)<sup>578</sup>. Pour le lecteur du Moyen âge le texte est semblable à un pays que l'on habite, que l'on parcourt, et non à une carte. Cette dernière, écrit Ingold, est un plan qui, pour nous aujourd'hui, est un document « qui élimine toute trace des pratiques qui l'ont produite. »

La manuscrite eastmanienne, là encore, renouerait-elle avec une écriture qui, pour inverser les termes d'Ingold, « manifeste (au lieu de les effacer) les traces des pratiques qui le produisent » ? On peut même aller plus loin, à propos de la béance entre ligne vocale et mots dont Ingold fait l'une des ruptures majeures intervenues dans une conception « moderne » (située à la Renaissance) de

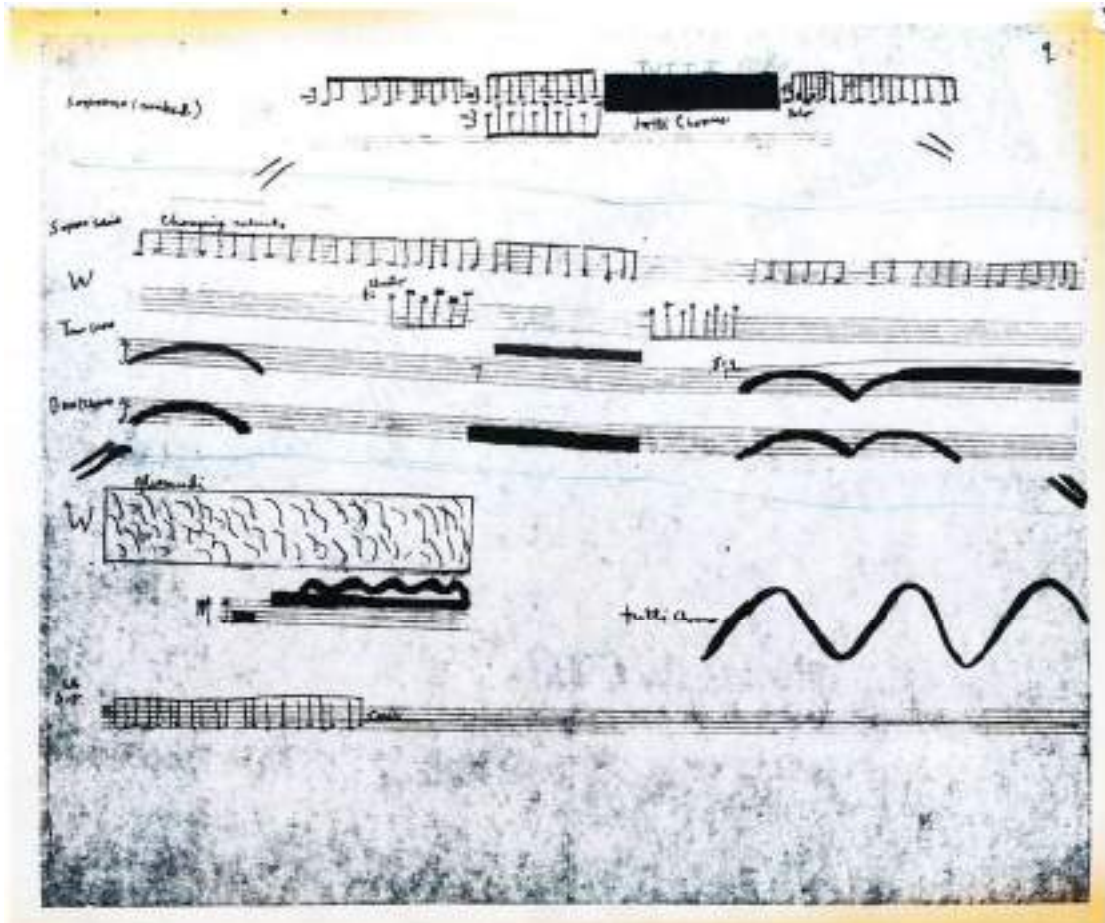
---

<sup>576</sup> Voir ci-dessus p. 2, Avant-Propos, « *Dum scripto - En écrivant : une photo* ».

<sup>577</sup> Voir ci-dessus, I-2.B.b. p. 216, *L'art de la promenade, mode de lecture d'un espace*.

<sup>578</sup> Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, (trad. Sophie Renaut), Bruxelles, Zones sensibles, 2011-2013, Chapitre 1. Ingold fait souvent référence, pour appuyer cette réflexion, à Michel de Certeau, *L'invention du quotidien* (1980), Vol. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

l'écriture et de la partition<sup>579</sup>. L'absence récurrente de mots, de phonèmes, ou la disjonction de la figure sonore d'avec les indications portant sur les mots, pourrait indiquer, paradoxalement, une sorte de recul devant la « partition » mots / sons. « La voix » serait alors le référent unitaire que note Eastman. Il n'a pas « besoin » (ou pas envie !) des mots, et cherche à signifier, à exprimer, par-delà la dichotomie conventionnelle des mots et de la musique<sup>580</sup>.



Cette manuscrite ne peut être, en tous cas, séparée de ce qu'elle déploie dans la dimension de la durée, et comporte une différence selon moi irréductible avec les coordonnées de ce que désigne le terme générique de « partitions graphiques ». Ces dernières me semblent proposer des itinéraires spatiaux entre lesquels l'interprète choisit un parcours. Certes, ce parcours se déroule dans le temps, mais sa nature relève de la combinatoire d'itinéraires et de ralliements de points successifs. Je ne vois rien de tel dans les partitions d'Eastman, même dans

<sup>579</sup> Tim Ingold, comme Violaine Anger, fait ré-entendre le sens littéral du mot « partition », en tant qu'indication conceptuelle fondamentale.

<sup>580</sup> Tim Ingold cite à ce propos (*op. cit.*, p. 16) une phrase de Susanne Langer : « Quand les mots et la musique s'associent dans le chant, la musique absorbe les mots. »

celles de *Macle* et de *Buddha* qui sont les plus « graphiques », au sens de l'importance du « dessin » relativement aux signes issus de la notation conventionnelle<sup>581</sup>.

Comme l'indique la parabole qui termine *Macle* (case 80), dont on pourrait déduire le titre d'une de ses expressions frappantes, « *The true meaning of Time* » (la vraie signification du Temps), le temps est la dimension qui permet à Eastman de réinterroger la notation du sonore, et qui donne un sens ouvert à cette interrogation. C'est pourquoi la nécessité m'est apparue de proposer l'analogie entre manuscrit et représentation (voir ci-dessus p. , I-2.C.a.). Je me suis attaché à la structure temporelle complexe que le mot de « représentation » suggère : un re-présent, qui n'est pas simplement une mimésis artificielle des actions du monde « réel », qui sont réitérées en fonction de ce qui a été écrit par un auteur et prémédité par une mise en scène, mais l'ouverture d'une action qui se déroule ici-maintenant, au regard du spectateur, de l'observateur, de l'interprète en somme. J'ai décrit la manuscrite en tant qu'acte ou, si l'on préfère, en tant que lieu d'un événement. Henri Meschonnic, à propos de l'« énonciation vivante par un sujet vivant » (dans un texte biblique qu'il traduit de l'hébreu en français), parle du texte comme étant un « je-ici-maintenant<sup>582</sup> ». Le « je » est indispensable pour faire aboutir cette conclusion vers le dernier terme de l'énoncé de cette thèse, « singularité ».

## 6. SINGULARITÉ

La singularité, réciproquement, ne peut se penser sans la durée, hors de la durée. Je vais cependant tenter d'expliquer mon choix d'écrire « singularité » plutôt que

---

<sup>581</sup> L'essai fondamental de Jack Goody *La Raison graphique*, ne me semble pas davantage donner des outils de compréhension de la notation eastmanienne. En effet, si l'un des objectifs de Goody est de décrire avec rigueur « les conditions effectives de production et de reproduction de la « pensée » », il m'apparaît qu'il n'intègre qu'incidemment la durée et la dimension temporelle dans sa réflexion sur la genèse graphique des organisations conceptuelles. Son attention à la « dimension générative » de la culture écrite ne l'incite pas à proposer la durée comme élément générateur ou dynamique. (Un rare contre-exemple est dans le Chapitre 7 « Recette, prescription expérimentation », p. 228 et suivantes, où les rapports écriture-processus d'activités sont inscrits dans une temporalité.) Voir Jack Goody, *The domestication of the savage mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977. Édition française : *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage* (traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa), Paris, Éditions de Minuit, 1979.

<sup>582</sup> Voir *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1972, p. 286.

« subjectivité ». Le déploiement du sujet ou subjectivation, se désigne le plus volontiers comme « subjectivité ». Mon emploi de « singularité » ne vise pas à remettre en cause la justesse de cette acception, mais à tenter un modeste écart avec elle. Oserais-je dire, d'introduire une dissonance ? Il me semble que la subjectivité se comprend en tant que modalité ; ce n'est que dans un contexte *modal* qu'elle prend sens. Je ne méconnais pas le fait que l'on puisse disjoindre, avec bonheur, le sujet d'une supposée essence, pour le projeter dans une ontologie de la différence, d'un refaire à chaque instant, et même de la *différance*, mise à jour dans l'écriture même, par Jacques Derrida<sup>583</sup>. Mais il me semble que la singularité alerte sur une dimension autre encore, par rapport à la subjectivité bien installée dans ses référents transitifs (subjectivité d'un sujet, fut-il différé à l'infini). Ou alors, il s'agit là d'une redondance, nécessaire comme l'enseigne la parole poétique, d'Henri Meschonnic : « modernité modernité », d'Edoardo Sanguineti pour la voix de *Sequenza III* de Luciano Berio : « *voglio le tue parole : e voglio distruggerle, in fretta, le tue parole : e voglio distruggermi, me finalmente, veramente : » [je veux tes mots : et je veux les détruire, vite, tes mots : et je veux me détruire, moi enfin, vraiment].*

---

<sup>583</sup> Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, Chapitre 1. Voir le commentaire remarquable qu'en fait Émilie Jeanneau, *Présentation de « De la Grammatologie » de Jacques Derrida* (in) Paradoxa (site) consulté en novembre 2018.

<http://paradoxa.ovh/2008/02/21/presentation-de-de-la-grammatologie-de-jderrida/#comments> « Derrida partage avec Deleuze cette nouvelle conception de l'ontologie qui refuse la domination du même et de l'un, pour se projeter dans l'aventure de l'originalité absolue. La différence derridienne est une pensée de l'écart, de l'individualité par avance détraquée par une provenance, une genèse, un renvoi (...) L'écriture, dans sa dimension historique comme dans sa dimension transcendante, est alors conçue comme une trace fuyante. En ce sens, si l'écriture est un toujours-déjà-là régisseur, elle ne peut toutefois pas être transcendante au sens traditionnel, dans la mesure où elle est soumise à la « différence » (en tant que mouvement de fuite vers la différence). Derrida dépasse la notion traditionnelle de transcendance, car le concept capital de différence exclut les idées classiques d'unité et d'immutabilité que l'on confère communément au concept de transcendance. » J'ajoute, sur cette piste de réflexion, que Violaine Anger critique la position de Derrida, notamment son absence de prise en compte de l'écriture musicale (alors même qu'il réfléchit à Jean-Jacques Rousseau, musicien de profession). Une phrase, qui est l'aboutissement d'une démonstration, peut résumer cette critique : « La partition occidentale affirme la distance derridienne mais se donne aussi les moyens de la dépasser. » Violaine Anger, *op. cit.*, p. 29. La fragilité, l'impossibilité de présence totale de l'écriture musicale, est gage d'une unité dynamique, voire d'une ouverture utopique. Cela résonne pour moi fortement avec l'écriture d'Eastman.

D'Andrée Chédid :

« Au cœur du cœur

Le Cœur. »

D'Eastman, dans *Macle* : « Pense au cœur des cœurs ».

La singularité comme rythme de la subjectivité ? Je me référerai à la visée eastmanienne qui engage la voix absolument singulière et alors qu'elle s'échappe, alors qu'elle s'échappe à soi-même, comme si c'était possible<sup>584</sup> ; par l'invention d'une notation *singulière* qui s'immisce entre la voix et l'intentionnalité, laquelle à se représenter, comme « ainsi font-font-font » les acteurs, les chanteurs, ne pourrait jamais être singulière. Peut-être que cela a ouvert un temps original, intempestif, une brèche où s'engouffre l'utopie, qui ne se divise pas en demi-portions. Est-elle encore « libératoire » ou déjà, savourée aussitôt qu'entr'aperçue, aussitôt vécue, liberté ?

---

<sup>584</sup> « *I shall emancipate myself from myself* » (« Je m'émanciperai moi-même de moi-même »), une des dernières phrases de la lettre-dédicace d'Eastman à Jeanne d'Arc (« Joan d'Arc »), en 1980.

## APRÈS-PROPOS

### *Ridens* — En riant

Une après-midi de septembre 2018. Une maison ancienne, autrefois une ferme peut-être. Pièces profondes, parquets bruts, plafonds un peu bas, poêles pansus. Un village des Catskill Mountains. Nemo parle du rire<sup>585</sup>. « Si tu avais vu comment Julius tapait du pied en éclatant de rire, c'était incroyable, à tout propos, un rire détonnant, comme ça : 'Ha-'Ha-'Ha-'Ha-'Ha ! » (il tape lourdement et puissamment du pied sur chaque « 'Ha »).

L'intervieweur de fortune voyant Nemo imiter Eastman ne peut s'empêcher d'entendre les martèlements infatigables des pianos de *Crazy Nigger*, d'*Evil Nigger*. De penser à un autre souvenir, noté dans un livre. Une rencontre avec de petits écoliers de Buffalo :

« Les enfants étaient complètement intrigués. Julius soudain commença à frapper sur le sol, alors les enfants frappèrent aussi sur le sol, tapant avec leurs stylos, tapant sur leurs bras, tapant partout ; ils étaient fous de joie<sup>586</sup>. »

« Il n'aurait tout simplement pas pu vivre à New York aujourd'hui. On l'aurait tué. Il serait mort de toutes façons. C'est devenu une ville où quelqu'un comme lui ne peut pas survivre. » Mais Nemo refuse l'apitoiement : « c'est ridicule quand j'entends dire le pauvre, quel talent gâché et cætera, foutaises. Julius a fait ce qu'il a eu à faire, point. »

*« I am not writing for some kind of futuristic thing anymore, for life-after-death. I don't give a hoot about the future posterity or anything else along those lines. You know, I think that is a step in the right direction — hopefully backwards » (escalades of laughter).*

« Je n'écris plus jamais rien d'un point de vue « futuristique », pour la vie-après-la-mort. Je ne donne pas une cacahuète de la postérité future, rien dans ce genre-

---

<sup>585</sup> Le poète R. Nemo Hill. Voir ci-dessus Remerciements p. 13 et I-1, 1980, p. 179.

<sup>586</sup> Renée Levine Packer, *Julius Eastman, A Biography* (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 35. Ce souvenir est d'Alyssa Rabach, il a été recueilli en avril 2000, il date du début des années 1970.

là. Vous savez, je pense que c'est un pas dans la bonne direction —et par chance, en arrière » (surenchères de rires<sup>587</sup>).

Je devine la réponse mais je demande à Nemo : que penserait-il s'il savait qu'on rejoue sa musique maintenant plus que jamais ? « Ça l'aurait énormément surpris... vraiment. » Et si on lui avait dit que des gens d'autres pays font des thèses sur lui, essaient de comprendre sa musique, ses propos ? « Il aurait éclaté de rire : 'Ha 'ha 'Ha ! (martèlement des pieds). Et il aurait ajouté : « I have said too much ! » »

« J'en ai trop dit ! »



---

<sup>587</sup> Julius Eastman, interview dans le Buffalo Courier Express du 17 juillet 1976.

## ANNEXES - BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE THÉMATIQUE

### I - ÉCRITURE, NOTATIONS MUSICALES

#### IA. THÉORIES DE L'ÉCRIT, DE L'ÉCRITURE ET DES NOTATIONS MUSICALES

-Virginia ANDERSON, *Sound and Score. Essays on Sound, Score and Notation*, Leuven University Press, Louvain, Belgique, 2013.

-Violaine ANGER, *La notation musicale au début du XIV<sup>ème</sup> siècle. Quelques enjeux dans la notation de la durée*, (in) *Marsyas* n°37/38, Paris, Cité de la Musique, juin 1996.

-Violaine ANGER, *La pensée d'Anne-Marie Christin et la notation musicale* (in) *Séminaire Notation*, Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), 2017.

-Violaine ANGER, *Le Rébus musical contre la métaphore*, (in) *Rébus d'ici et d'ailleurs, Écriture, image signe*, Claire Akiko-Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Oikawa (dir.), Paris, Hémisphères, Maisonneuve & Larose, 2018.

-Violaine ANGER, *Voir le son - L'écriture, l'image et le chant*, Sampzon, Delatour, 2020

-Journée d'étude / UEVE, 21 mars 2018, communication ((inédit) : *La note, entre voix, tache et clavier*

-Yves BALMER, Thomas LACÔTE et Christopher BRENT MURRAY, *Le Modèle et l'Invention. Olivier Messiaen et la technique de l'emprunt*, Lyon, Symétrie, 2017.

-Jacqueline CERQUIGLINI, « *Un Engin si subtil* ». *Guillaume de Machaut et l'écriture au XIV<sup>e</sup> siècle*. Paris, Honoré Champion, 1985.

-Anne-Marie CHRISTIN, *Poétique du blanc : vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Peeters-Vrin, 2000, rééd. Augmentée, Paris, Vrin 2009.

-Anne-Marie CHRISTIN (dir.), *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2001.



- Anne-Marie CHRISTIN, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995, rééd. augmentée coll. « Champs arts », 2009.
- Olivier CULLIN, *Laborintus, Essais sur la musique du Moyen Âge*, Paris, Fayard 2004.
- Étienne DARBELLAY, « Libertés dans la musique occidentale savante et écrite » (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, vol. 5, 2003.
- Jacques DERRIDA, *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967.
- Marie-Elisabeth DUCHEZ, *La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale* (in) Acta Musicologica, Basel (Suisse), Vol. 51, Fasc. 1, janvier-juin 1979.
- Marie-Elisabeth DUCHEZ, *Des neumes à la portée, élaboration et organisation rationnelles de la discontinuité musicale et de sa représentation graphique, de la formule mélodique à l'échelle monocordale* (in) *Notations et séquence*, Actes du colloque de Paléographie musicale, Orléans, septembre 1982.
- Danielle FOLLETT, *La musique du XXe siècle, la morphogenèse goethéenne et le hasard*, (in) Gisèle Séginger et al., *La Forme à la croisée de l'esthétique et du vivant*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Penser le vivant », 2017.
- Johann Wolfgang von GOETHE, *La Métamorphose des plantes et autres écrits botaniques* (trad. Henriette Bideau), Paris, Triades, 1992.
- Mécislas GOLBERG, *La Morale des lignes*, Paris, Librairie Léon Vanier, Albert Messein, 1908, rééd. Paris, Allia, 2017.
- Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles* (trad. par J. Morizot), Paris, Hachette, 2005.
- Jack GOODY, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Traduction et présentation, Alban Bensa et Jean Bazin. Minuit, 1979 (éd. originale, Cambridge University Press, 1977).

- Michel HUGLO, *La notation musicale* (avec Armand Machabey), Paris, PUF, 1971.
- Tim INGOLD, *Une brève histoire des lignes*. Bruxelles, Zones sensibles, 2011, rééd. augmentée, 2013.
- Henri MESCHONNIC, *Spinoza, poème de la pensée*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2017 (éd. originale, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002). Préface de Gérard DESSONS.
- François NICOLAS (dir.) *Les mutations de l'écriture*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.
- Walter J. ONG, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 2012.
- Judith SCHLANGER, *Les Métaphores de l'organisme*, Paris, Vrin, 1971, rééd. L'Harmattan, coll. « Histoire des sciences humaines », 1995.
- Lenka STRANSKA, *Qu'est-ce qu'une partition graphique?* (in) *L'Éducation musicale*, Paris, Éditions Charles Neguiar, 2002.
- Lenka STRANSKA, *Les partitions graphiques dans le contexte de la création musicale tchèque et slovaque de la seconde moitié du XXe siècle*, Paris, Revue des Études Slaves, 2002.
- Igor STRAVINSKY, *Poétique musicale* (conférences datant de 1939), rééd. Flammarion, coll. « Harmoniques », Paris, 2011.
- Leo TREITLER, *Reading and Singing: On the Genesis of Occidental Music-Writing* (in) *Early Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, Vol. 4, 1984 (pages 135–208).
- Leo TREITLER, *The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation* (in) *The Journal of Musicology*, Vol. 10, No. 2, University of California Press, 1992 (pages 131–191).
- Leo TREITLER, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Songs and How It Was Made*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- Paul ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme*, Paris Seuil, 1975.

-Paul ZUMTHOR, *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Ouvrage collectif :

-*Penser par le diagramme de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, Revue *TLE*, n°22, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

Musée :

-Musée du Scribe, Alès (Collection retraçant l'histoire de l'écriture, nombreuses documentations et exposition d'outils d'écriture).

## **IB. MANUSCRITS, THÉORIES ET CRITIQUE GÉNÉTIQUE**

-Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994, rééd. CNRS Éditions, 2016.

-Almuth GRÉSILLON, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

-Almuth GRÉSILLON, Nicolas Donin, Jean-Louis Lebrave, *Genèses musicales*, Paris, PUPS, 2015.

-William KINDERMAN (traduit de l'allemand par Isabelle Vodoz), *Les étapes de la genèse de la « Sonate en mi mineur, op. 109 » de Beethoven* (in) revue GENESIS (Manuscrits – Recherche – invention) n°29, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2008, pages 9 à 28.

-Jean-Louis LEBRAVE, *Théorie et linguistique de l'écriture. Des manuscrits aux processus scripturaux (1983-2018)*. Paris, Classiques Garnier, 2020.

-Nathalie MAURIAC DYER, *Proust aux brouillons* (avec Kazuyoshi Yoshikawa), Turnhout (Belgique), Brepols, 2011.

-N°36 de la Revue « Genesis » (direction, Nathalie MAURIAC DYER) : *Proust 1913*.

-Nicolas MEUÛS, *Heinrich Schenker : une introduction*, Liège, Mardaga, 1993.

-ITEM : Institut des Textes et Manuscrits Modernes, unité de recherche du CNRS et de la Rue d'Ulm (UMR 8132 CNRS / EMS), « se consacre à l'étude de la genèse des œuvres de l'esprit à partir des traces empiriques laissées au cours du processus

créateur ». <http://www.item.ens.fr/thematique/>, consulté en septembre et octobre 2020.

-GENESIS. Revue internationale de critique génétique. ITEM (CNRS / EN), Paris. <http://www.item.ens.fr/genesis/>

-Revue « Continents Manuscrits » (Génétique des textes littéraires - Afrique, Caraïbe, diaspora) : <https://kouroumanus.hypotheses.org/1853>

-Mohammed DIB, *Le Désert sans détour*. Préface, édition critique et notice génétique de Habib TENGOUR, Alger, APIC, 2020.

<https://blogs.mediapart.fr/herve-sanson/blog/080721/lecrivain-le-temoin-par-excellence-mohammed-dib-par-habib-tengour>

-Habib TENGOUR, génétique des textes :

<https://journals.openedition.org/coma/772>

## **II - PROBLÉMATIQUES AFRICAINES-AMÉRICAINES**

### **IIA. HISTOIRE GÉNÉRALE, SOCIOLOGIE**

#### **Histoire générale et culturelle**

- Nicole BACHARAN, *Histoire des noirs américains*, Éditions Complexe, 1994.

-W.E.B. DU BOIS, *Les Noirs de Philadelphie – Une étude sociale*, traduit de l'anglais par Nicolas Martin-Breteau, Paris, Éditions La Découverte, 2019.

-Claude FOHLEN, *Les Noirs aux Etats-Unis*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ? 1994.

- Pap NDIAYE (et al., trad. de l'anglais, textes réunis par), *La Démocratie américaine au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, [Belin](#), coll. « Cultures américaines », 2000.

- Pap NDIAYE [et al.], « *États-Unis : un siècle de ségrégation* » (in) *Les collections de l'Histoire*, n° 306, « *Noirs et blancs : apartheid, ségrégation, discrimination* », Paris, Sophia Publications, 2006.

- Pap NDIAYE, *Les Noirs américains : en marche pour l'égalité*, Paris, [Gallimard](#), coll. « Découvertes Gallimard, 2009.

- Pénélope Nour ZANG MBA ONDO, *L'autonomisation de la culture afro-américaine dans les arts et médias contemporains. Cas de figures proéminentes : Kara Walker, Michelle Obama et Beyoncé Knowles*, École doctorale Droit et Sciences humaines : UFR Lettres et Sciences Humaines : Centre de recherche AGORA EA 7392, 2017. Lecture en ligne.

### **Histoire de l'esclavage, Caraïbes, West Indies**

-Leopold BALY, *The Forgotten Holocaust. The Roots of Colonialism Deadlocks in French Caribbean Countries*, 2011, Paperback, lulu.com (auto-édition).

- Ralph. W. EMERSON, *Écrits politiques sur l'abolition de l'esclavage*, Paris, Michel Houdiard Éditions, 2004.

-David ELTIS, Davis RICHARDSON (dir.), *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, Londres, Yale University Press, 2010.

-Mark KURLANSKY, *A Continent of Islands : Searching for the Caribbean Destiny*, Boston, Addison-Wesley Publishing, 1992.

-Claude MEILLASSOUX, *Anthropologie de l'esclavage*, Paris, PUF, 1986.

-Jacques Adélaïde-MERLANDE, *Histoire contemporaine de la Caraïbe et des Guyanes de 1945 à nos jours*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et Sociétés », 2002.

- Olivier PÉTRÉ-GRENOUILLEAU, *Les Traités négrières. Essai d'histoire globale*, Paris, NRF-Gallimard, 2004.

-Roy PREISWERK, *Documents on International Relations in the Caribbean*, Institute of Caribbean Studies, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1970.

-Mary PRINCE, *The History of Mary Prince, A West Indian Slave. Related by Herself*. Première publication en 1831, traduction : *La véritable histoire de Mary Prince, esclave antillaise*, Paris, Albin Michel, 2000.

-Ivan SEGRÉ, *L'Occident, les indigènes et nous*, Paris, Éditions Amsterdam, 2020.

## **Anthropologie générale**

-Jean-Loup AMSELLE, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Champs-Flammarion, 2001.

-Jean-Loup AMSELLE, *L'Occident décroché. Enquêtes sur les postcolonialismes*, Paris, Fayard-Pluriel, 2011.

## **IIB. MUSIQUES AFRICAINES-AMÉRICAINES**

-Kofi AGAWU, « Le rythme dans la musique africaine » (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, vol. 2, 2003.

-Kofi AGAWU, « L'impact du colonialisme sur la musique africaine » (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, vol. 5, 2003.

- Amiri BARAKA, *Digging. The Afro-American Soul of American classical music*, Los Angeles, University of California Press, 2009.

-LeRoi JONES (alias Amiri BARAKA), *Black Music*, Boston, Da Capo Press, 1966, rééd.1998.

-Christian BÉTHUNE, *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.

-Tony BOLDEN, *Afro-Blue. Improvisations in African-American Poetry and Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 2003.

-Louis Onuorah CHUDE-SOKEI, *The Sound of Culture. Diaspora and Black Technopoetics*, Middleton, Wesleyan University Press, 2016.

-Paul GILROY, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, 1993 ; rééd. et trad. française : *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Editions Amsterdam, coll. « Histoires Atlantiques », 2010.

-Herman S. GRAY, *Cultural Moves. African-Americans and the Politics of Representation*, Los Angeles, University of California Press, 2005.

- Frank KOFKY, *Black Nationalism and the Revolution in Music* (1971); rééd. augmentée : *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s* New York, Pathfinder Press, 1998.
- Gerhard KUBIK, « Présence de la musique africaine dans le jazz », (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, vol. 1, 2003.
- Jean MOLINO, « Qu'est-ce que l'oralité musicale ? » (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, vol. 5, 2003.
- Fred MOTEN, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- Robert G. O'MEALLY, « « *The Changing Same* » : A la recherche du vernaculaire noir », (in) Emmanuel PARENT (dir.), *Great Black Music* (Catalogue de l'exposition *Great Black Music*, Paris, Musée de la Musique, 11 mars-24 août 2014), Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2014.
- Emmanuel PARENT, *Jazz Power. Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS Edition, 2015.
- Emmanuel PARENT (dir.), *Great Black Music* (Catalogue de l'exposition *Great Black Music*, Paris, Musée de la Musique, 11 mars-24 août 2014), Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2014.
- Emmanuel PARENT, « *Great Black Music : noire et universelle* », (in) Emmanuel PARENT (dir.), *Great Black Music* (Catalogue de l'exposition *Great Black Music*, Paris, Musée de la Musique, 11 mars-24 août 2014), Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, 2014, p. 19-30.
- Christophe PIRENNE, *Vocabulaire des musiques afro-américaines*, Paris, Minerve, 1994.
- Ronald M. RANADO, *Lying up a Nation. Race and Black Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Eileen Southern, *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/Chastel, 1976.

-Justinian TAMUSUZA, « La musique savante contemporaine en Afrique », (in) Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIème siècle*, Paris, Actes Sud-Cité de la Musique, vol. 1, 2003.

### **Références littéraires**

-James BALDWIN, *Notes of a Native Son*, Boston, Beacon Press, 1955. Traduction française : *Chroniques d'un retour au pays natal*, Paris, Gallimard, 1973.

-James BALDWIN, *Retour dans l'œil du cyclone*, Paris, Christian Bourgois, 2015.

-Léon-Gontran DAMAS, *Black-Label et autres poèmes*, Paris, Poésie/Gallimard, 2011.

-Ralph ELLISON, *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Paris, Grasset, 1969, rééd. 2002.

-Richard WHRIGHT, *Black Power. A Record of Reactions in a Land of Pathos*. Harper and Brothers, New York, 1954.

-Richard WHRIGHT, *Black Boy*, trad. Marcel Duhamel et Andrée R. Picard, Paris, Gallimard, 1947.

### **Dictionnaires : Musiques américaines**

- *Contemporary American Composers: A Biographical Dictionary*, Ruth E. ANDERSON (dir.), Boston, G.K. Hall, 1982.

-*The Grove Dictionary of American Music*, Charles Hiroshi Garrett (dir.), Ann Arbor, University of Michigan, 2013.

## **III - HOMOSEXUALITÉ**

-John D'EMILIO, *Sexual Politics, Sexual Communities. The Making of a Homosexual Minority in the United States, 1940-1970*, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 110.

-Guillaume DUSTAN, *Œuvres complètes*, éd. Thomas Clerc, Paris, P.O.L., t.I, 2013.

-Guillaume DUSTAN, *Nicolas Pages*, Balland, Paris, 1999, (p. 236-292).



- David EISENBACH, *Gay Power. An American Revolution*, New York, Carroll and Graf Publishers, 2006.
- Jean GENET, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, 1949.
- Jean GENET, *Les Nègres*, Décines, L'Arbalète, 1958.
- David Andrew JONES, *Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974* (in) *Jean Genet, le Québec et l'Amérique*, Mathilde Barraband et Hervé Guay (dir.), Etudes françaises, vol. 51, n°1, 2015, p. 53-66.
- Craig M. LOFTIN, *Masked Voices. Gay Men and Lesbians in Cold War America*, Albany, SUNY Press, coll. « SUNY series in queer politics and cultures », 2012, p. 63.
- The Queer Encyclopedia of Music, Dance and Musical Theater*, Claude John SUMMERS (dir.), Berkeley, Cleiss Press, 2004.

Revue gays historiques :

- One* [fondée en 1952, cesse de paraître en 1968]
- Fifth Freedom*, revue gay de Buffalo fondée en 1971, devenue mensuelle en 1973, cesse de paraître dans les années 1980 (date indéterminée), documentation en ligne : <https://nyshistoricnewspapers.org/lccn/np00130007/>
- The Advocate* [fondée en 1967 à Los Angeles]. <https://daily.jstor.org/one-the-first-gay-magazine-in-the-united-states/>

#### **IV - MÉTHODOLOGIE : RÉFÉRENCES**

##### **Paléontologie : découverte du « spéléofact » de Bruniquel**

- Ewen CALLAWAY, *Neanderthals built cave structures — and no one knows why* (in) Londres, Nature, International Weekly Journal of Science, 25/05/2016.
- Jean CLOTTES, « *What did ice age people do in the deep caves ?* » (in) *Expedition*, Philadelphie, University of Pennsylvania, Museum of Archeology and Anthropology, vol. 47, n°3, novembre 2005.
- Jacques JAUBERT, *Les étranges structures de Bruniquel*, (in) Dossier Pour la Science, n° 94, janvier-mars 2017, p. 97-103.

## **Archéologie**

Eric H. CLINE, *Trois pierres c'est un mur... Une histoire de l'archéologie*. Paris, CNRS Éditions, 2018. Traduit de l'américain par Jacques Dalarun.

## **Henrik STURM - Art de la promenade**

-Frédéric VALABRÈGUE, *Hendrik Sturm le promeneur*. Parcours du 3 avril 2006 (in) Journal Sous Officiel n° 027, printemps 2006

-Hendrik STURM, *Xénophores. Récit d'une promenade montréalaise*. Enjeux et société, 6 (2), 2019, p. 289-308. <https://doi.org/10.7202/1066701ar> Consulté en octobre 2020. Texte rédigé suite au Colloque international *La promenade au XXIe siècle...* Congrès de l'AFAS, Université McGill, 10-12 mai 2017, Montréal, Canada : <https://www.acfas.ca/evenements/congres/programme/85/300/316/c>, *Xénophores. Récit d'une promenade montréalaise*. Enjeux et société, *La cospatialité, La superposition des territoires révélée par la marche* (in) Poétiques. *Charme de la marche et chemins du monde*, p. 56-72, Colloque « Génie de la marche », MEP Cerisy. Avec une bibliographie, p. 72.

-Wildproject : Journal of environmental studies, n°10, 2011 :

<https://www.wildproject.org/journal/10-entretien-hendrik-sturm>

[http://www.ciren.org/ciren/laboratoires/Paysage\\_Technologique/art/sturm/](http://www.ciren.org/ciren/laboratoires/Paysage_Technologique/art/sturm/)

## **Références non bibliographiques :**

### **Collaborations Hendrik STURM-Jean-Christophe MARTI**

*Les Arpenteurs*, spectacle de la Revue Éclair créé au théâtre de l'Aquarium, Paris, 2011-2012.

Descriptif d'une promenade dans le Bois de Vincennes à l'occasion de ce spectacle : voir Hendrik STURM, *La cospatialité, La superposition des territoires révélée par la marche*, op. cit. Ibid. pages 62-71.

2020-2021 (en cours) : *Palimpsestes*, avec l'ensemble C Barré, Marseille. Projet de promenades musicales autour de la ligne du Télégraphe Chappe d'Avignon à Toulon.

### **Arlette FARGE (Bibliographie sélective)**

-Avec Michel FOUCAULT, *Le Désordre des familles, lettres de cachet des archives de la Bastille*, Paris, Gallimard, 1982.

-*Le Goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

-*Le Bracelet de parchemin. L'écrit sur soi au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Bayard, 2003.

*Quel bruit ferons-nous ? Entretiens avec Jean-Christophe Marti*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2005.

-*L'Enfant dans la ville*. Paris, Bayard, coll. « Les petites conférences », 2005.

-*Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*. Paris, Bayard, 2009.

-Gérard NOIRIEL, *Une Histoire populaire de la France*, Marseille, Agone, 2018

### **Thomas CLERC**

-Thomas CLERC, *Paris, Musée du XXI<sup>ème</sup> siècle. Le Dixième Arrondissement*, Paris, Gallimard, coll. L'Arbalète, 2007.

-Thomas CLERC, *La ville, musée ou parc d'attractions ?* (in) *Architecte à la plume*, Emmanuel Rubio et Yannis Stiomis (dir.), Paris, Villette, coll. « Penser l'espace », 2017.

-Thomas CLERC, *Intérieur*, Paris, Gallimard, coll. L'Arbalète, 2013.

-Frédérique VILLEMUR, *1+1 Plus. « Intérieur » de Thomas Clerc*. Revue Européenne n°1055, Paris, mars 2017, pages 124 à 135.

-Frédérique VILLEMUR, *Thomas Clerc Pierre Huyghe. L'écrivain « Timekeeper » en situation d'exposition*. Revue « Diogène », 2017/1 n° 257, Paris, PUF, pages 157 à 169.

-Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle. Le livre des passages [1924-1939]*, traduction de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

-Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », revue « Cause Commune », 1975. Réédition Paris, Christian Bourgois, 1982.

-Jacques RÉDA, *Les Ruines de Paris*, Paris, Poésie / Gallimard, 1977, rééd. 1993.

## V - RÉFÉRENCES PHILOSOPHIQUES ET LITTÉRAIRES

### Manuscrits, éditions

-Karl MARX, *Capital*, Livre I, chapitre 1, « *La marchandise et la monnaie* ». Editions de la Pléiade, Tome I, Paris, Gallimard, 1963. Traduction de l'Allemand par Louis Evrard *et al.*

-Jean-Luc OUTERS *Donc, c'est non*, Paris, Gallimard, 2016. (Recueil de lettres d'Henri Michaux réunies par l'auteur).

-André PIEYRE DE MANDIARGUES, *Porte dévergoncée*, Paris, Gallimard, 1965 (ex. de page de droit d'auteur)

-Marcel PROUST : *Marcel Proust. Fragments d'œuvres et correspondance. Feuilletts de cahiers et paperoles provenant de cahiers conservés dans le fonds Proust et entrés postérieurement*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits. Consulté en novembre 2020 :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60006831/f1.item>

### Temporalité, durée

-Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1889.

-Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Félix Alcan, Paris, 1896.

-Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris, Félix Alcan, 1907.

-Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Fayard, Paris, 1983.

-Gilles DELEUZE, *Le Bergsonisme*, Paris, PUF, 1966.

-Gilles DELEUZE, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983.

-Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

-Edmund HUSSERL, *Leçons pour une Phénoménologie de la conscience intime du temps*, traduction H. Dussort, Paris, PUF, 1964 (conférences de 1905, éditions originales allemandes en 1916 et 1924).

-Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes* (traduction G. Peiffer et E. Lévinas), Malakoff (Paris), Armand Colin, 1931, rééd. Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1947.

-Théodule RIBOT, *Les Maladies de la mémoire*, éditions Germer Baillère, Paris, 1881.

### **Poésie, écriture, invention graphique**

-Guillaume APOLLINAIRE, *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, Mercure de France, 1918.

-Isidore ISOU, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Gallimard, 1947.

-Paul KLEE, *La Pensée créatrice* (éd. par Jüng Spiller), Paris, Dessain et Tolra, 1973.

-Paul KLEE, *Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, Benno Schwab, Stuttgart, 1956 (volume 1) et 1964 (volume 2).

-Henri MESCHONNIC, *Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, Collection Blanche, 1970 (éd. révisée, 1986).

-Henri MESCHONNIC, *Jona et le signifiant errant*, Paris, Gallimard, 1981.

-Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Paris, Verdier, 1988.

-Henri MESCHONNIC, *Poétique du divin, poétique de l'affect et leur traduction* (in) *L'utopie du Juif*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Midrash », 2001 (pages 229-249).

-MOLIÈRE, *Le Tartuffe ou l'Imposteur* [1669], éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, coll. Folio classiques, 1997, rééd. 2013.

-Florence PAZZOTTU, *j'aime le mot homme et sa distance (cadrage - débordement)*, Corcoué-sur-Logne, Lanskine, 2020.

-Francis PONGE, *Berges de la Loire* (in) *La Rage de l'expression*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1976.

-Philippe SOUPAULT et André BRETON, *Les Champs magnétiques*, Paris, Au sans pareil, 1920, réédition : Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », Paris, 1971.

-Jan TSCHICHOLD, *La Nouvelle Typographie. Un manuel pour les créateurs de leur temps*. Genève, Entremonde, 2016.

-Roberto ZAMARIN, *Gasparazzo*, Roma, Edizioni Samonà e Savelli, 1972.

-Roberto ZAMARIN : Giampiero ARPAIA et Michele MORDENTE, *Roberto Zamarin, Gasparazzo e Lotta Continua*, Viterbo, Millelire, Stampa Alternativa, 1998.

### **Nonsense littéraire, musical et vocal**

-Lewis CARROLL, *The Hunting of the Snark. An Agony in 8 Fits* [1876]. *La Chasse au Snark, et À travers le « Jabberwocky » de Lewis Carroll*, traduction de Jacques Roubaud, présentation de Bernard Cerquiglini, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2010.

-Robert BENAYOUN, *Anthologie du nonsense*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957.

-Robert BENAYOUN, *Le Mystère Tex Avery*, Paris, Points, coll. Points virgule, 1988.

-Robert BENAYOUN, *Le Rire des surréalistes*, Pierre Seghers, Paris, 1988.

-Witold GOMBROVICZ, *Ferdydurke* (éd. originale, Pologne, 1937). Trad. en français de Roland Martin (dit Brone), Paris, Julliard, 1958.

-Kurt SCHWITTERS, *Ursonate : Merz*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.

### **Perception spatiale**

-Juan RULFO, *Pedro Parámo*, (1955), trad. Roger Lescot (1959), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1979, nouvelle édition coll. « Folio », trad. Gabriel Iaculli, 2005.

-Juan RULFO, *On nous a donné la terre* (1945) (in) *Le Llano en flammes*, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Gallimard, 2001.

-Juan José SAER, *Les Nuages* (1997), trad. Philippe Bataillon, Paris, Le Tripode, 2020, pages 160 à 170.

### **Liberté et contraintes**

-Emmanuel LÉVINAS, *Difficile Liberté. Essais sur le judaïsme*. Paris, Albin Michel, Collection « Présence du Judaïsme », 1976.

-Emmanuel LÉVINAS, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, J. Vrin, 1986.

## NÉTOGRAPHIE THÉMATIQUE (HORS EASTMAN)

### MANUSCRITS

-Henri MICHAUX : émission « Un art du refus », 24/05/2018 :

<https://www.franceculture.fr/litterature/un-art-du-refus-signe-Henri-Michaux>.

-Wolfgang Amadeus MOZART : Édition Princeps du manuscrit de *Don Giovanni* de Mozart légué par Pauline Viardot et conservé à la Bibliothèque nationale, disponible maintenant sur Gallica. Consulté en octobre 2020 :

[https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&page=1&query=\(gallica%20all%20%22ms-1548%22\)%20and%20\(dc.type%20all%20%22partition%22\)](https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&page=1&query=(gallica%20all%20%22ms-1548%22)%20and%20(dc.type%20all%20%22partition%22))

-David SINGTON, *L'Odyssée de l'écriture*, Arte, France-Allemagne, 2020, film 2/3 : *L'empreinte des civilisations*. À partir de 41 minutes, explications de Giles Mandelbrote, conservateur et archiviste de la Lambeth Palace Library (Bibliothèque de l'archevêché de Canterbury).

<https://www.arte.tv/fr/videos/083905-002-A/l-odysee-de-l-ecriture-2-3/>,

consulté en novembre 2020.

-Marcel PROUST : *Marcel Proust. Fragments d'œuvres et correspondance. Feuilles de cahiers et paperoles provenant de cahiers conservés dans le fonds Proust et entrés postérieurement*, [Bibliothèque nationale de France](#), Département des manuscrits. Consulté en novembre 2020 :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60006831/f1.item>

### **SIGN PEN, histoire industrielle et culturelle du feutre, outils d'écriture**

<https://www.auxcouleursdalix.com/le-celebre-feutre-noir-pour-ecrire-le-sign-pen> consulté en septembre 2020.

## **Paléontologie, BRUNIQUEL**

Luc-Henri FAGE, *Néandertal : le mystère de la grotte de Bruniquel*, Arte, 1<sup>ère</sup> diffusion le 15 juin 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=neVnoeFJfVU>

Voir aussi : <https://www.nature.com/news/neanderthals-built-cave-structures-and-no-one-knows-why-1.19975>, consultés en août 2019.

(Voir aussi Annexes, Bibliographie).

## **PROMENADE ARTISTIQUE**

-Nicolas MÉMAIN, artiste-promeneur : <https://www.faiar.org/introduction-creation-artistique-lespace-public/> consulté le 02/11/2020 et <https://www.gr2013.fr/nicolas-memain/>, consulté le 02/11/2020.

-Françoise ACQUIER, *Le transect, outil d'analyse du terrain et de médiation entre les disciplines et les acteurs*, publié le 28/04/2015 :

<https://lcv.hypotheses.org/9620>, consulté le 1er novembre 2020.

## **CULTURES AFRICAINES-AMÉRICAINES**

Rap, gangsta rap :

<https://www.franceculture.fr/programmes/2021-01-03>

<https://www.franceculture.fr/emissions/juke-box/tupac-notorious-big-la-guerre-des-raps>, consultée le 04/01/2021.

Schooly Day : « Am I Black Enough For You ? » (1989)

[https://www.youtube.com/watch?v=fFXED\\_dnZ\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=fFXED_dnZ_Y)

Dr. Dre : « The Day the Niggaz Took Over » (1992) :

<https://www.youtube.com/watch?v=aopFH79YmpI>

The Notorious B.I.G., « Niggas Bleed » (album *Life After Death*, 1997)

<https://www.youtube.com/watch?v=eMiRe2Kh0zU>

Dr. Dre ft. Snoop Dog, Nuthing But A G Thang (album *The Chronic*, 1992)



<https://www.youtube.com/watch?v=tNp9fzmXyn8>

## **HOMOSEXUALITÉ**

David Andrew Jones, *Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974* (in) *Jean Genet, le Québec et l'Amérique*, Mathilde Barraband et Hervé Guay (dir.), *Etudes françaises*, vol. 51, n°1, 2015, p. 53-66.

Consultable en ligne :

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2015-v51-n1-etudfr01694/1028520ar/>

## **JULIUS EASTMAN**

### **BIBLIOGRAPHIE-NÉTOGRAPHIE -DISCOGRAPHIE**

#### **1. ŒUVRES DE JULIUS EASTMAN, RESSOURCES GÉNÉRALES**

##### **1A. ÉDITION / MISE EN LIGNE DES PARTITIONS et TRANSCRIPTIONS AUTORISÉES :**

WISE MUSIC CLASSICAL

<https://www.wisemusicclassical.com/composer/5055/julius-eastman/>

##### **1B. TRANSCRIPTIONS INÉDITES**

-*Prelude of The Holy Presence of Joan d'Arc*, transcription d'après l'enregistrement d'Eastman, par Jean-Christophe Marti, 2019

-*Piano 2*, saisie d'après le manuscrit, Jean-Christophe Marti / Guévorg Ananyan, 2017

##### **1C. UNIVERSITY AT BUFFALO, MUSIC LIBRARY**

###### **Julius Eastman Resources / Archival Collections**

<https://research.lib.buffalo.edu/eastman>

Fonds important de copies (photocopies, facsimilés) de manuscrits, d'enregistrements des compositions, d'enregistrements de concerts d'Eastman interprète. Dossier de presse. Dossiers documentaires (programmes, fonds photographique, affiches, etc.) Enregistrements et transcriptions des interviews réalisés par Renée Levine Packer dans les années 2000 (Frances Eastman, etc.)

## **1D. NEW YORK PUBIC LIBRARY FOR THE PERFORMING ARTS (Lincoln Center)**

Quelques pages manuscrites, dossiers de presse, dossier documentaire (liens avec la danse, ballets d'Andy DeGroat par exemple, fonds Arthur Russell, etc.), enregistrements édités.

[https://www.nypl.org/research/collections/shared-collection-catalog/search?filters\[contributorLiteral\]=Eastman,%20Julius](https://www.nypl.org/research/collections/shared-collection-catalog/search?filters[contributorLiteral]=Eastman,%20Julius).

**1E. WALKER ART CENTER** (interview d'Eastman (retranscrit et filmé) et reproductions de lettres, programmes et photos) :

[https://walkerart.org/collections/publications/jazz/julius-eastman-at-the-walker?fbclid=IwAR0NstEMJA9HSYb2DYqd7L56L5mW8gZdy6qUHXZxr03FvDTw2Mw8Rnm7\\_Lg](https://walkerart.org/collections/publications/jazz/julius-eastman-at-the-walker?fbclid=IwAR0NstEMJA9HSYb2DYqd7L56L5mW8gZdy6qUHXZxr03FvDTw2Mw8Rnm7_Lg)

## **2- BIBLIOGRAPHIE**

### **2A. BIOGRAPHIE**

-Renée LEVINE PACKER et Mary Jane LEACH (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015.

- Collectif (Federica BUETI, Antonia ALAMPI, Bonaventure SOH BEJENG NDIKUNG, editors) : *We Have Delivered Ourselves from the Tonal — Of, Towards, On, For Julius Eastman*. SAVVY Contemporary, The Laboratory of Form-Ideas Books, Berlin, 2020.

### **2B. ESSAIS**

-Olivia BLOECHL (dir. et al.) *Rethinking difference in Musical Scholarship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

-Ryan DOHONEY, *John Cage, Julius Eastman, and the Homosexual Ego* (in) *Tomorrow Is the Question: New Directions in Experimental Music Studies*, Benjamin Piekut (dir.), Ann Arbor, University of Michigan press, 2014.

-Stacy HARDY, *52 Niggers*, Chumurenga, Cap Town, South Africa, 2007.

-Ellie M. HISAMA, « *Diving into the Earth* » : *The Musical World of Julius Eastman* (in) Olivia BLOECHL (dir. et al.) *Rethinking difference in Musical Scholarship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

## **2C. TRAVAUX UNIVERSITAIRES**

-Andrew HANSON- DVORACEK, *Julius Eastman's residency at Northwestern University*, Master of Arts Degree in Music / Graduate College of The University of Iowa, University of Iowa, 2011.

-Jean-Christophe MARTI, *À la rencontre de Julius Eastman, avec Evil Nigger, Gay Guerrilla et Crazy Nigger. Des énigmes de la notation musicale aux énigmes d'un compositeur afro-américain*, Mémoire de Master 2 réalisé sous la direction de M. Grégoire TOSSER. MIME / UEVE, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2015-2016.

-Kevin Allen SCHWENKLER, *What I Am to the Fullest*, Mills College, ProQuest Dissertation Publishing, 2017.

-Issac Elexandre JEAN-FRANÇOIS, *The Sonority of Blackness Otherwise*. NY, Columbia University, PhD, 2018.

-Toni LESTER, *Question of Trust, Betrayal and Authorial Control in the Avant-Garde : the Case of Julius Eastman and John Cage*. 23 Marq. Intellectual Property L. Rev. 175, 2019.

## **2D. ARTICLES**

-Kyle GANN, *That Which Is Fundamental : Julius Eastman, 1940-1990* (in) *Village Voice*, 22 janvier 1991.

-Hilton ALS, *Avant-Garde Pioneer*, *New Yorker*, 12 janvier 2018.

Voir ci-dessous : 3. Nétographie / 3C. Articles 2016-2019 (sélection)

## **2E. BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE. VILLES : Ithaca /Philadelphie / Buffalo / New York**

### **ITHACA**

#### **St John's Episcopal Church**

- Episcopal Church in U.S.A., *The Hymnal 1940*, The Church Hymnal Corporation (U.S.A.), 1940.

#### **Tompkins County Public Library**

-Frank L. BATTISTI, R. Bruce MUSGRAVE, *The Best We Can Do. The Story of Ithaca High School Band, 1955-1967*. Galesville, Meredith Music Publications, 2010.

*Ithaca Highschool Annual*, IHS, Ithaca :

-*The Annual 1956* (p. 22-23 : Choral and Glee Club)

-*The Annual 1957* (p. 65 : Glee Club)

-*The Annual 1958* (p. 34, et pages 110,112,122)

#### **Cornell University**

-Carol KAMMEN, *Part and Apart. The Black Experience at Cornell, 1865-1945*. Ithaca, Cornell University Library, 2009.

-*Songs of Cornell*. Ithaca, Cornell University, 1970 (p.101 : *Cornell Hymn* d'Albert W. Smith 1878, arranged by T.A. SOKOL ; p. 116-117, *Gaudeamus Igitur*, Traditionnal, arranged by T.A. SOKOL)

#### **PHILADELPHIE/Curtis Institute**

-*Recital Programms 1963-1965*, Scholar Select, Curtis Intitute of Music Edition (Philadelphie)

#### **BUFFALO / Center of the Creative and Performing Arts**

-*The Center of the Creative and Performing Arts. Evenings for New Music : A Catalogue, 1964-1977* (Préface d'Allen D. Sapp, 1975). Buffalo, Department of Music, SUNYAB, 1978.

-*The Center of the Creative and Performing Arts. Evenings for New Music : A Catalogue, 1977-1980* (Préface de Jan Williams). Buffalo, Department of Music, SUNYAB, 1981.

-Renée LEVINE PACKER, *This Life of Sounds. Evenings for New Music in Buffalo*. New York, Oxford University Press, 2010.

-Heather PESANTI (dir.), *Whish You Were Here. The Buffalo Avant-Garde in the 1970s*. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 2012. Voir pages 149-152, Renée LEVINE PACKER, « *Can This Be Buffalo ?* » et Jan WILLIAMS, interview (janvier 2011).

- Jan WILLIAMS : *Evenings for New Music. A Catalogue, 1977-1980*. Buffalo, SUNYAB, Department of Music, 1981.

-Michael D. WILLIAMS, *Music of the Avant-Garde : Annotated List of Contents and Cumulative Indices*. Buffalo, Music Library Association, Ann Arbor, 1978.

Voir aussi ci-dessous : Compositeurs

## **NEW YORK**

### **Buffalo-New York**

-Mark GOLDMAN, *City on the Edge : Buffalo, New York*, Amherst, Prometheus, 2007.

### **Downtown Scene**

-Catalogue d'exposition : *The Downtown Book : The New York Art Scene, 1974-1984*. Textes de Lynn Gumpert, Marvin J. Talyor, Bernard Gendron et al., Princeton, Princeton University Press, 2006.

-Kyle GANN, *Music Downtown : Writings from the Village Voice*. Berkeley, University of California Press, 2006.

-Tim LAWRENCE, *Who's Not Who in the Downtown Crowd (or : Don't Forget About Me)*, New York, Yeti 6, 2008 (pages 90-99).

-Tim LAWRENCE, *Hold On to Your Dreams, Arthur Russell And The Downtown Music Scene, 1973-1992*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 2009.

-Marvin J. TAYLOR, *Playing the Field : the Downtown Scene and Cultural Production, an Introduction* (in) *The Downtown Book : the New York Art Scene, 1974-1984* (pages 17-39), Princeton, Princeton University press, 2006.

### **Avant-Gardes**

Cole GAGNE, Tracy CARAS, *Soundpieces : Interviews with American Composers*, Metuchen, Sacrerow press, 1982.

-Tom JOHNSON, *The Voice of New Music : New York City, 1972-1982, A Collection of Articles Originally Published in the Village Voice*. Endhoven (Pays-Bas), Het Apollohuis, 1989.

-George E. LEWIS, *A Power Stronger than Itself. The AACM and the American Experimental Tradition*, Chicago, Chicago University Press, 2008.

-Benjamin PIEKUT, *Experimentation Otherwise : The New York Avant-Garde and its Limits*. Berkeley, University of California Press, 2011.

-Bruce J. SCHULMAN, *The Seventies : The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, Cambridge, Da Capo Press, 2001.

-Lloyd WHITESELL, *White Noise : Race and Erasure in the Cultural Avant-Garde*, (in) *American Music* 19, n°2, 2001 (pages 168-189).

### **Modernité – Minimalisme aux États-Unis**

Laurent DENAVE, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis : Histoire sociale des productions les plus originales du monde musical américain, de Charles Ives au minimalisme (1890-1990)*. Paris, Éditions Contrechamps, 2012.

### **Tompkins Square Park**

-David HARVEY, *La justice sociale, la postmodernité et la ville* (in) *International Journal of Urban and Regional Research*, Oxford, 1992 (pages 588-601).

-Iris M. YOUNG, *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, [Princeton University Press](http://www.princeton.edu), 1990.

-Jeremiah MOSS, *Vanishing New York : How a Great City Lost Its Soul*, New York, Dey Street Books, 2017.

- Sarah SCHULMAN, *La Gentrification des esprits*, Paris, B42, coll. « Culture », (trad. Émilie Notéris), 2018.

-Patti SMITH, *Just Kids*, Paris, Denoël, 2020.

Voir aussi ci-dessous : Compositeurs

### **3. NÉTOGRAPHIE**

#### **3A. BIOGRAPHIE**

-Wikipedia : [https://en.wikipedia.org/wiki/Julius\\_Eastman](https://en.wikipedia.org/wiki/Julius_Eastman). Consulté en août 2020.

-Site de Mary Jane LEACH, pages consacrées à Eastman : <https://www.mjleach.com/eastman.htm>

#### **3B. TRAVAUX UNIVERSITAIRES**

[-Andrew HANSON-DVORACEK, \*Julius Eastman's residency at Northwestern University, Master of Arts Degree in Music / Graduate College of The University of Iowa, University of Iowa, 2011.\*](#)

<https://ir.uiowa.edu/etd/1226/>

-Kevin Allen SCHWENKLER, *What I Am to the Fullest*, Mills College, ProQuest Dissertation Publishing, 2017.

<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2610&context=etd>

#### **3C. ARTICLES, 2016-2021 (sélection)**

- Hua HSU, *Song of the Summer Femenine by Julius Eastman*, New Yorker, 18 août 2016 :

<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/song-of-the-summer-femenine-by-julius-eastman>



- Andrew CLEMENTS, *Eastman's Femenine/SEM Ensemble CD Review - rediscovering an unruly modernist*, The Guardian, 25 août 2016 :

<https://www.theguardian.com/music/2016/aug/25/eastman-femeninesem-ensemble-cd-review-rediscovering-an-unruly-modernist>

-A.L., *Julius Eastman, ange déchu de la musique minimaliste*, Cases Rebelles, septembre 2016:

<https://www.cases-rebelles.org/julius-eastman-ange-dechu-de-la-musique-minimaliste/>

-Zachary WOOLFE, *Minimalist Composer, Julius Eastman, Dead For 26 Years, Crashed the Canon*, The New York Times, 28 octobre 2016 :

<https://www.nytimes.com/2016/10/30/arts/music/minimalist-composer-julius-eastman-dead-for-26-years-crashes-the-canon.html>

-Hilton ALS, *Avant-Garde Pioneer*, New Yorker, 12 janvier 2018 :

<https://www.newyorker.com/magazine/2018/01/22/the-genius-and-the-tragedy-of-julius-eastman>

-Seth Colter WALLS, *A Long-Lost Score, Rebuilt with the Help of a Photo*, The New York Times, 19 janvier 2018 :

<https://www.nytimes.com/2018/01/19/arts/music/julius-eastman-kitchen.html>

-Seth Colter WALLS, *A Long-Lost Symphonic Love Story Is Told Again*, The New York Times, 16 novembre 2018 :

<https://www.nytimes.com/2018/11/16/arts/music/julius-eastman-second-symphony.html>

-Tysen DAUER, *Julius Eastman's Challenging Music Comes Back To Live*, San Francisco Classical Voice, 16 janvier 2019 :

<https://www.sfcv.org/reviews/none/julius-eastmans-challenging-music-comes-back-to-life>

-NPR (National Public Radio) Music, Tom HUIZENGA, 21 juin 2021 : *Julius Eastman, A Misunderstood Composer, Returns To The Light* :

<https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2021/06/21/1007150496/julius-eastman-a-misunderstood-composer-returns-to-the-light>

-The New Yorker, 5 juillet 2021, Alex ROSS : *Julius Eastman's Florid Minimalism* :

<https://www.newyorker.com/magazine/2021/07/12/julius-eastmans-florid-minimalism>

-New York Times, 23 juin 2021, Zachary WOOLFE : *From a Composer's Resurgence, A Masterpiece Rises* :

<https://www.nytimes.com/2021/06/23/arts/music/julius-eastman-music-femenine.html>

### **3D. DOCUMENTATION, THÈMES DIVERS**

#### **Notation musicale, archives, documentation raisonnée**

Archival Description of Notated Music, by the Music Library Association, 2020 :

<https://mysaa.archivists.org/productdetails?id=a1B0b00000hEyDBEA0>

#### **Collections picturales modernes de l'Albright-Knox Gallery de Buffalo :**

<https://www.albrightknox.org/artworks/p194915-seilt%C3%A4nzer-tightrope-walker>

#### **Brooklyn Philharmonia Orchestra**

[https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5658/releases/MOMA\\_1978\\_0094\\_86.pdf](https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5658/releases/MOMA_1978_0094_86.pdf)

#### **Glee Clubs, Cornell University**

-Cornell University Glee Clubs

<https://www.gleeclub.com/>

#### **Système de notation du chant anglican**

Introduction to the Anglican Chant :

<https://www.youtube.com/watch?v=FdmyaixzDXs>

-Thomas Ken Doxology : <https://www.youtube.com/watch?v=2kmskQGUILc>

## Eastman Tripod

[https://www.etsy.com/market/eastman\\_tripod](https://www.etsy.com/market/eastman_tripod)

Objet vintage recherché :

[https://www.google.com/search?client=firefox-b-ab&q=eastman+kodak+wooden+tripod&tbm=isch&chips=q:eastman+kodak+wooden+tripod,online\\_chips:rochester+ny&sa=X&ved=2ahUKEwjPmtC3mZfpAhUoyYUKHcBhCOMQgIoDKAB6BAgKEAU&biw=1280&bih=672](https://www.google.com/search?client=firefox-b-ab&q=eastman+kodak+wooden+tripod&tbm=isch&chips=q:eastman+kodak+wooden+tripod,online_chips:rochester+ny&sa=X&ved=2ahUKEwjPmtC3mZfpAhUoyYUKHcBhCOMQgIoDKAB6BAgKEAU&biw=1280&bih=672)

### 3E. ŒUVRES OU PERFORMANCES DE JULIUS EASTMAN MISES EN LIGNES, 2015-2020 (sélection d'œuvres peu connues ou récemment redécouvertes)

-*Touch Him When* pour piano à 4 mains, 1970 (9'20), mis en ligne le 15 mai 2015 par « panagiothmit », sans précisions de date, de source, ni d'interprètes (Eastman ?) :

<https://www.youtube.com/watch?v=EkkZiYaxmpk&list=PLqI9ulcSV0kkV9ASJCWpnlV2PRZ9WDdD9&index=5&nohtml5=False>

-*Touch Him When*, HOCKET Ensemble, avril 2020 :

<https://www.youtube.com/watch?v=Y33kOmYR6RA>

-*Creation*, par S.E.M. Ensemble. Création mondiale par Petr Kotik, Julius Eastman et Jan Williams. Pour flûte (et harmonica), percussion, piano, bande. AKG. Enregistrement disponible sur Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=yuXLTn4NK8Y>

-*Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc / The Holy Presence of Joan d'Arc*, Davone Tines, baryton / Ensemble ECHOI, Jonathan Hepfner, dir. Los Angeles, 25 janvier 2017 : [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_xl1djt\\_hw](https://www.youtube.com/watch?v=Q_xl1djt_hw)

-*Geologic Moments-One God*. Mis en ligne le 13 février 2017 (enregistrement pirate live) joué par Julius Eastman et Joyce Solomon aux 2 pianos, et voix d'Eastman, : <https://www.youtube.com/watch?v=1tc-IYZMEQk>.

- *Feminine*, SEM Ensemble, CD Frozen Records (voir Discographie) :

<https://www.youtube.com/watch?v=suMfPe9eqxQ>

-*Femenine*, Ithaca College, Ithaca Sounding 2020 Festival, 1er février 2020, Richard Valitutto (piano, direction musicale) et al.

<https://www.youtube.com/watch?v=Tw6AhwBrhM0>

-*Joy Boy* S.E.M. Ensemble, création : Enregistrement *live* de la création à Albany (NY), Academy of the Holy Names, 6 Novembre 1974. (Mis en ligne le 26 février 2019) :

<https://www.youtube.com/watch?v=FG8QzYHMeiA>

-*Joy Boy*, Ithaca Sounding 2020 Festival, Cornell University, 1er février 2020, direction musicale : Richard Valitutto.

<https://www.youtube.com/watch?v=bWV8da50eAk>

(Mis en ligne le 25 juillet 2020)

-*Joy Boy*, InfraSound Ensemble Enregistré le 23 Avril 2020 sur internet, InfraSonic Series, dispositif de « multi-tracking ».

Stefanie Proulx, Yoshi Weinberg : flûtes et Shannyn Rinker, Luke Paulino : voix.  
(Mis en ligne le 2 octobre 2020)

<https://www.youtube.com/watch?v=8MUpmkt5Zsc>

- John Cage : *Song Books I, II*. Albany. S.E.M. Ensemble. Performance, avec Garrett List, Jan Williams, Petr Kotik et Julius Eastman Film mis en ligne en 2020 :

<https://www.youtube.com/watch?v=iHhCsulqgL0>

## **4. DISCOGRAPHIE**

### **4A. ŒUVRES D'EASTMAN PAR LUI-MÊME ET D'AUTRES INTERPRÈTES**

-Julius Eastman, *Unjust Malaise*, Julius Eastman (piano, direction) et divers interprètes, New World Records, CD 80638 (3 CD), New York, 2005.

Ce coffret contient les sept œuvres suivantes :

*Stay On It*

*If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?*

*Gay Guerrilla*

*Evil Nigger*

*Crazy Nigger*

*Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc*

*The Holy Presence of Joan d'Arc*

*Julius Eastman's spoken introduction* (concert du 16 janvier 1980, Northwestern University).

-Julius Eastman, *Gay Guerrilla*, Jeroen van Veen (piano multipistes), Minimal Piano Collection, vol. XVIII, Brilliant classic 9171/9, 2010.

-Julius Eastman, *Piano 2* (in) *Book of Horizons*, Joseph Kubera (piano), New World 80745, New York, 2014.

-Julius Eastman, *The Zurich Concert*, New World Records, 2017, CD 80797.

-Julius Eastman, *Femenine*, Ensemble 0 (direction musicale : Stéphane Garin et Sylvain Chauveau, co-direction et orchestration : Julien Pontvianne), Les presses du réel, Dijon, février 2021, EAN : 5411867115014.

<https://www.lespressesdureel.com/ouvrage.php?id=8595>

#### **4B. EASTMAN INTERPRÈTE**

-Barbara Kolb, *Three Place Settings*, Barbara Kolb (dir.), Julius Eastman (narrateur), Desto, New York, 1972.

-Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King*, *The Fires of London*, Peter Maxwell Davies (dir.), Julius Eastman (baryton), Unicorn-Kanchana, DKP 9052, London, 1973.

-Meredith Monk, *Dolmen music*, Meredith Monk (chant, dir.), Julius Eastman (chant) et autres interprètes, ECM 1197, München, 1981.

-Meredith Monk, *Turtle Dreams*, Meredith Monk (chant, dir.), Julius Eastman (orgue) et autres interprètes, ECM 1240, München, 1983, rééd. 1991.

-Arthur Russell, *24/24 Music*, Dinosaur L (groupe), Julius Eastman (orgue, chant) et autres interprètes, (enregistrement avril-juin 1979), New York, 1982, rééd. Point Music, 1994.

-Arthur Russell, *Tower of Meaning*, Julius Eastman (dir.), CETA Orchestra, 1980.

-Arthur Russell, *Another Thought*, Phonogram International, Point Music, 1995.

-Peter Gordon, *Leningrad Xpress*, New Tone Records, NT16702, 1990.

#### **4C. CRÉATIONS D'APRÈS EASTMAN**

[Jayce Clayton, \*The Julius Eastman Memory Depot\*, Amsterdam Record, NWAM045, mars 2013.](#)

-Poèmes de Thom Donovan sur Eastman :

<http://fencedigital.com/2019/09/22/eastman-sounds-excluded-donovan/>

#### **5. ÉVÉNEMENTS EASTMAN :**

##### **Expositions, Festivals, Colloques depuis 2015 (sélection)**

##### **5A. Événements**

-London Contemporary Music Festival 2016

<https://www.theguardian.com/music/2016/dec/20/in-search-of-julius-eastman-review-london-contemporary-music-festival>

-University at Buffalo, Février-Juin 2017, *Performing the Music of Julius Eastman* (exposition conçue par Dr. John Bewley, Associate Librarian)

-Philadelphie, « *That Which Is Fundamental* », mai 2017 :

<https://library.buffalo.edu/music/collections/pdf/ubmu-pdf-eastman2017.pdf>

<https://www.thatwhichisfundamental.com/exhibition>

-The Kitchen (19 janvier-10 février 2018), « *That Which Is Fundamental* »

<https://thekitchen.org/event/julius-eastman-that-which-is-fundamental>

-WIRE, London / UK events :

<https://www.thewire.co.uk/about/artists/julius-eastman>

-SAVVY, Berlin / *We Have Delivered Ourselves From the Tonal*, colloque international, mars 2018 :

<https://savvy-contemporary.com/en/projects/2018/we-have-delivered-ourselves-from-the-tonal/>

**5B. Concerts et événements Julius Eastman, propositions de Mathieu Kleyebe Abonnenc et direction musicale Jean-Christophe Marti, 2010-2021 (sélection)**

2010

-Paris, Frac Ile de France / le Plateau. Dans le cadre de l'exposition « Les vigiles, les menteurs, les rêveurs » (commissaire : Guillaume Désanges), 16 septembre-14 novembre 2010. Proposition de Mathieu Kleyebe Abonnenc. Direction musicale Jean-Christophe Marti.

*Crazy Nigger*, version pour 2 pianos.

2011

-*Kaspar Film* de Florence Pezon. Extraits de *Crazy Nigger* dans la bande originale du film, direction musicale Jean-Christophe Marti. Premières diffusions : Arcueil/Écrans documentaires 2011, et FID/Marseille 2011.

2012

-Paris : La Triennale, « Intense Proximité », Palais de Tokyo (commissaire général : Okwui Enwezor), avril-août 2012. Proposition de Mathieu Kleyebe Abonnenc. *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla*, *Crazy Nigger*, version pour 4 pianos. Direction musicale Jean-Christophe Marti.

2013

-Basel, Suisse : 03/02 au 24/03/2013, Kunsthalle Basel, dans le cadre de *Songs For A Mad King*, exposition de Mathieu Kleyebe Abonnenc. *Evil Nigger*, *Gay*

*Guerrilla, Crazy Nigger*, version pour 4 pianos. Direction musicale Jean-Christophe Marti.

2015

-Venezia : 9 mai au 22 novembre 2015, 56<sup>ème</sup> Biennale de Venise 2015 (curator : Okwui Enwezor). Giardini, L'Arena. *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger*, version pour 4 pianos. Direction musicale Jean-Christophe Marti.

-Marseille : 19 septembre, CLCV Clovis-Hugues – *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger*, version pour 4 pianos. Direction musicale Jean-Christophe Marti.

2018. <http://www.teleparticipative.org/plain-air/>

-Marseille : 28 novembre 2018, *Buddha*, workshop vocal, Direction musicale Jean-Christophe Marti. École des Beaux-Arts de Marseille / Montevideo

2019

-Montpellier : juin 2019, *Thruway, Prelude for the Holy Presence of Joan D'Arc, Our Father*, Chœur et orchestre de l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie / MOCO, direction musicale Jean-Christophe Marti

2020

-Paris, juillet 2020, Grande Halle de La Villette, *Prelude for The Holy Presence of Joan D'Arc*, chant Edwin Fardini, direction musicale Jean-Christophe Marti

2021

-Paris, septembre 2021, La Bourse de Commerce (Pinault Collection), *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger, Prelude for the Holy Presence of Joan D'Arc, Our Father*, direction musicale Jean-Christophe Marti



## 6. AUTOUR DE JULIUS EASTMAN : RÉFÉRENCES ARTISTIQUES ET ESTHÉTIQUES, PERSONNALITÉS

(Bibliographie + Nétographie, sélection en fonction des rapprochements avec Eastman)

### 6A. LITTÉRATURE

**R. Nemo Hill** (Bibliographie sélective)

-R. Nemo HILL, *The Strange Music of Erich Zann*, New York, Hippocampus Press, 2004.

-R. Nemo HILL, *When Men Bow Down*, Loveland (Ohio), Dos Madres Inc., 2012.

-R. Nemo HILL, *In No Man's Ear*, Loveland (Ohio), Dos Madres Inc., 2016.

Poèmes de Thom DONOVAN sur Eastman

<http://fencedigital.com/2019/09/22/eastman-sounds-excluded-donovan/>

### 6B. DANSE

**Vergiu Cornea et Iris Barbura**

<https://www.ithaca.edu/intercom/article.php/20111206132506681>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Iris\\_Barbura](https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_Barbura)

Beth SOLL, *Tribute to Iris Barbura* (2016)

<https://vimeo.com/246942818>

**Katherine Dunham**

<https://www.youtube.com/watch?v=W23MYjH92co>

Chorégraphie sur *Stormy Weather* :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Katherine\\_Dunham](https://fr.wikipedia.org/wiki/Katherine_Dunham)

**Andy DeGroat**

*The Syracuse Sequence* (1976) :

<https://www.youtube.com/watch?v=a5S8g89Fk4o>

## 6C. CHANT / VOIX

**Roy Hart** (créateur du rôle du Roi George III dans *Eight Songs for a Mad King*) et **Alfred Wolfsohn** son professeur de chant, inventeur de la technique qui a inspiré à Davies les *Eight Songs*, à Henze *El Cimarrón* et *Essay on Pigs*, etc. :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Roy\\_Hart](https://fr.wikipedia.org/wiki/Roy_Hart)

Enregistrements de Roy Hart, où il expose sa théorie et ses possibilités vocales :

<https://www.youtube.com/watch?v=viQen6Uyvrg>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Wolfsohn](https://fr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Wolfsohn)

Disque Vox Humana d'Alfred Wolfsohn :

<https://www.youtube.com/watch?v=viQen6Uyvrg>

**William Pearson**, chanteur noir, sorte d'alter ego d'Eastman, a souvent chanté les mêmes pièces contemporaines en Europe. Dans *Aventures* de György Ligeti :

<https://www.youtube.com/watch?v=96yHNzpoUv0>

**Cathy Berberian**, *Stripsody*, avec aperçus de la partition de Roberto Zamarin

<https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM>

-Marie-Christine VILA. *Cathy Berberian, Canta'ctrice*. Fayard, Paris, 2003.

### **Luciano Berio, *Sequenza III***

-Partition en ligne :

<http://musichistoryclasses.com/wp-content/uploads/2014/09/Berio-Sequenza-III.pdf>

-Programme en ligne de la Cité de la Musique, Paris, concert du 8 décembre 2013, intégrale des *Sequenze* de Luciano Berio.

<http://www.citedelamusique.fr/francais/evenement.aspx?id=13688>

### **Clown Grock**

Document filmé d'un numéro élaboré avec l'acteur-violoniste Max van Embden en 1931 (l'époque où Luciano Berio enfant a pu voir le clown) :

<https://www.youtube.com/watch?v=6unDirJOuhs>

**Kurt Schwitters, *Ursonate***

-Facsimilé de l'édition originale (partition) :

<https://www.abebooks.fr/Ursonate-Merz-Nr-24Hannover-1932-Facsimile/30146346512/bd>

- Fragment interprété par Kurt Schwitters le 5 mai 1932.

[https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM&list=RD6X7E2i0KMqM&start\\_radio=1&t=25&t=25](https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM&list=RD6X7E2i0KMqM&start_radio=1&t=25&t=25)

-Autre extrait de l'enregistrement de 1932 :

<https://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>

- *Merz*, Éditions Gérard Lebovici, Paris, 1990.

**Jan Tschichold**, typographe de la partition de l'*Ursonate*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Tschichold](https://fr.wikipedia.org/wiki/Jan_Tschichold)

-Jan Tschichold, *La Nouvelle Typographie. Un manuel pour les créateurs de leur temps*. Genève, Entremonde, 2016.

**Gwendolin Sims Warren**, soprano lyrique et cheffe de chœur africaine-américaine

[https://www.legacy.com/obituaries/name/gwendolin-warren-  
obituary?pid=164803557](https://www.legacy.com/obituaries/name/gwendolin-warren-obituary?pid=164803557)

Publication : [https://www.christianbook.com/every-time-i-feel-the-  
spirit/gwendolyn-warren/9780805044119/pd/44116#CBD-PD-Description](https://www.christianbook.com/every-time-i-feel-the-spirit/gwendolyn-warren/9780805044119/pd/44116#CBD-PD-Description)

**Patti Smith, *Rock N Roll Nigger***, (octobre 2012 au Wiltern de Los Angeles) :

<https://www.youtube.com/watch?v=bkwwkzzuaJds>

**6D. COMPOSITRICES (ordre alphabétique, brève sélection d'écrits ou d'enregistrements)**

NB : cette sélection de brefs aperçus comporte une part d'arbitraire, elle est fonction du travail de la présente thèse mais ne prétend aucunement dresser une liste exhaustive des compositrices et compositeurs qui ont été ou sont en lien

avec Julius Eastman. Toutes et tous l'ont connu (sauf John Coltrane) et ont, de près ou de loin, travaillé avec lui.

### **David Borden**

Article biographique et esthétique, par Kyle Gann :

<https://www.kylegann.com/AC1204-Borden.html>

### **John Cage**

-John CAGE, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1978. Réédition Paris, L'Herne, 2003.

-John CAGE, *Journal : Comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*. Traduction de Christophe Marchand-Kiss. Éditions Héros-Limite, Genève, 2003.

-John CAGE, *Silence. Conférences et Ecrits*. Traduction de Vincent Barras. Éditions Héros-Limite, Genève, 2003.

-Ulrike KASPER, *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*. Hermann, Paris, 2005.

-*The Selected Letters of John Cage*, edited by Laura Kuhn, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 2016.

-Pierre BOULEZ / John CAGE, *Correspondance*, Jean-Jacques Nattiez (dir.) Paris, Christian Bourgois, 1991.

Richard KOSTELANETZ, *John Cage (Ex)plain(ed)*, New York, Schirmer Books, 1996.

-John CAGE, *Autobiographie (An Autobiographical Statement)* (trad. Monique Fong), Paris, Allia, 2019.

### **John Coltrane**

*Alabama* : <https://www.youtube.com/watch?v=saN1BwlxjxA>

### **Rocco Di Pietro**

[https://en.wikipedia.org/wiki/Rocco\\_Di\\_Pietro](https://en.wikipedia.org/wiki/Rocco_Di_Pietro)

<https://www.babelscores.com/fr/catalogs/instrumental/message-from-julius-eastman>

**Gerry Eastman / Williamsburg Music Center** : Brooklyn Buzz, 20 février 2018 : <https://brooklynbuzz.com/musician-profile-gerry-eastman-bass-player-and-founder-of-williamsburg-music-center/>

### **Morton Feldman**

- Morton FELDMAN, *Ecrits et Paroles* (précédé d'une monographie de Jean-Yves Bosseur). Coll. « Musique et Musicologie », Paris, L'Harmattan, 1998.

- Morton FELDMAN, *Quelques questions élémentaires* (*Art News*, New York, avril 1967), traduction Jean-Yves Bosseur, (in) *Ecrits et Paroles*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- Catalogue d'exposition, incluant recueil de textes de Morton FELDMAN et al., *Vertical Thoughts : Morton Feldman and the Visual Arts*, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2010.

-Archives : Morton Feldman Papers, 1950-1999. Music Library, SUNY at Buffalo. - Voir aussi Morton Feldman, archives manuscrites : Fondation Paul Sacher, Basel, Suisse. <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/en/collections/f-j/morton-feldman.html>

### **Lukas Foss**

Karen Perone, *Lukas Foss, A Bio-Bibliography*, (éditeur non précisé) 1991

*Ni Bruit ni Vitesse* (1970) (Lukas Foss-Jan Williams) :

<https://www.youtube.com/watch?v=4ZtoASh5Ohc>

### **Kyle Gann**

*Long Night* pour trois pianos non-synchronisés (1981), joué en 2020 avec Joseph Kubera et d'autres pianistes :

<https://www.youtube.com/watch?v=jzq8wYDUm0k>

Interview évocation du parcours, et de certaines œuvres, 2020 :

<https://www.youtube.com/watch?v=SKqJamwsKyM>

### **Peter Gena**

Aperçu biographique :

<http://www.petergena.com/FR/BioFR.html>

### **Jon Gibson**

*Song II* : <https://www.youtube.com/watch?v=U55TyJGuWNk>

### **Lejaren Hiller**

Résumé biographique et références :

<http://www.archipel.org/2018/index.php?m=20&i=a3152&lang=fr>

### **Barbara Kolb**

Catalogue des œuvres et biographie :

<https://www.boosey.com/composer/Barbara+Kolb>

### **Petr Kotik / S.E.M. Ensemble**

Site du S.E.M. Ensemble : <http://semensemble.org/about>

### **Mary Jane Leach**

<https://www.mjleach.com/>

### **George E. Lewis**

Portrait par « Dal Niente », film documentaire et interview, mai 2020 :

<https://www.youtube.com/watch?v=jjkkZq9Axp8>

[https://fr.wikipedia.org/wiki/George\\_Lewis](https://fr.wikipedia.org/wiki/George_Lewis)

### **Meredith Monk**

-Film de Peter Greenaway, Londres, 1980 :

<https://www.youtube.com/watch?v=O9D08jKTe04>

### **Pauline Oliveros**

Site (œuvres, conférences, etc.) :

<https://paulineoliveros.us/>

### **Frederic Rzewski**

*Coming Together* (Richard Youngstein, voix, 2020) :

<https://www.youtube.com/watch?v=wcZlIxoxITE>

*Les Moutons de Panurge* (enregistrement des années 1972-1975)

<https://www.youtube.com/watch?v=QeiY4nKE2-U>

Numéro de Vertigo (2009) :

<https://www.cairn.info/revue-vertigo-2009-2.htm>

### **Ann Silsbee**

Silsbee *Sanctuary* : <https://www.youtube.com/watch?v=vxcjhf5eJpQ>. Un aperçu de son parcours et de son catalogue : <https://composers.com/ann-silsbee>

### **Ned Sublette**

Aperçus biographiques :

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ned\\_Sublette](https://en.wikipedia.org/wiki/Ned_Sublette)

<https://tisch.nyu.edu/about/directory/clive-davis-institute/1038047218>

### **Terry Riley**

Robert CARL, *Terry Riley's « In C »*, New York, Oxford University Press, 2009.

### **Arthur Russell**

-Tim LAWRENCE, *Hold On to Your Dreams, Arthur Russell And The Downtown Music Scene, 1973-1992*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 2009.

### **André Constant Vaucrain**

Blog du compositeur Dana Richardson très développé sur Vaucrain et ses conceptions théoriques :

<http://www.dana-richardson.org/vaucrain.htm>

## APPENDICES



**Julius Eastman, années 1980. Tous droits réservés.**

Je propose dans ces Appendices des notes de travail et des reproductions de documents en cinq rubriques :

1-Des relevés détaillés sur deux œuvres abordées dans les chapitres de la thèse, *Thruway* et *Colors*, que j'ai fait figurer ici par souci d'allègement. Puis, des notes de travail sur cinq œuvres non abordées dans la thèse : *Stay On It*, *Dirty Nigger*, *Piano 2*, *Geologic Moments-One God* et *Our Father*. Ces notes ne constituent pas des chapitres, mais uniquement des notes préparatoires sur des aspects partiels. Je les reproduis ici à toutes fins utiles. Les exemples se réfèrent aux manuscrits, rarement à des partitions d'autres compositeurs, dans ce dernier cas j'en donne les références sans les reproduire. Pour les manuscrits d'Eastman, se référer aux reproductions jointes.



2- Des notes de travail et d'écoutes sur Eastman interprète, chanteur des *Eight Songs for A Mad King* et de plusieurs autres œuvres (de Henze, Cardew, Cage, Rzewski, Del Tredici, Feldman, Cage encore (*Song Books*), etc.)

3-Des notes d'écoutes et un petit dossier documentaire (presse) d'œuvres d'Eastman enregistrées, dont la partition n'est pas parvenue à ce jour (janvier 2021) : *Comp 1, Mumbaphilia, Wood In Time, 440*.

4- sept textes d'Eastman (et quelques références d'autres sources)

5- quelques interviews d'Eastman dans la presse

J'ai privilégié des sources peu accessibles pour l'instant en France et en Europe, je donne aussi des traductions en français de certains documents, mais n'ai pu pas tout traduire (articles et interviews notamment). Le « chantier Eastman » est à poursuivre !

## **1A. THRUWAY - Relevés sur le manuscrit**

**(Voir manuscrit joint au Chapitre II-3)**

### **Appendice de PARTIE II – CHAPITRE 3**

On trouvera ici les analyses de *Thruway* complémentaires à la Partie II, Chapitre 3 p. 324, que j'ai décidé de ne pas faire figurer dans le chapitre, afin de l'alléger. Ces analyses ont trait à plusieurs passages de la partition manuscrite. Je renvoie au chapitre précité pour la définition du cadre méthodologique et les définitions théoriques dont usent les analyses ci-dessous.

### **THRUWAY : LES RÉSERVOIRS DE LA PAGE 6B**

Page 6B commence un réservoir<sup>588</sup> qui concerne d'abord les douze voix et la bande-son donc treize parties en tout, puis, dès la page 7, douze parties : en effet, le T3 (ou l'un des T3 si chaque pupitre comporte plusieurs chanteurs) s'extrait

---

<sup>588</sup> Pour la définition du terme réservoir, voir ci-dessus p. 365, paragraphe sur le réservoir de la page 5.

du chœur pour chanter un solo qui s'étend de la page 7 à la page 10.

Je renvoie donc à l'examen des solos de Ténor 3 (p. 382), de Soprano (p. 808) et de toute la fin de *Thruway* (partition pages 12 à 19, p. 798 et suiv.) les réflexions de synthèse sur les graphies, y compris celles rencontrées dans ce réservoir.

Mes relevés s'inscrivent dans le fil de l'analyse du réservoir de la page 5 de la partition (voir p. 365). Je reprends donc les mêmes classifications des signes et des calques.

### **PREMIER CALQUE : la notation traditionnelle lisible en creux**

Relevons d'abord des absences structurelles de signes (déterminants et déterminés) relevant de la notation traditionnelle, qui est le premier calque, le « fond » sur lequel les signes écrits vont se détacher.

#### **Absence de déterminants de hauteurs :**

**Absence de clés :** à la différence du réservoir de la page 5, où les clés de Sol et Fa indiquaient les tessitures aiguës et graves, les clés sont ici absentes.

**Absence de portées :** comme dans le réservoir page 5, elles sont remplacées par treize lignes horizontales : une par voix et une pour la bande magnétique (*Tape*).

Du fait de ces deux lacunes, les hauteurs des figures de notes sont indéterminées.

#### **Absences de déterminants unificateurs des durées et d'un tempo**

Absence d'indication métronomique, d'indication de tempo général. Absence d'unité de base d'une pulsation qui unifierait les figures de durées décrites ci-dessous.

#### **Absence d'indication de caractère expressif général**

Pour le « *Largo* » écrit au-dessus de la portée des S1, voir ci-dessous.

#### **Absence d'indications phonétiques et vocales.**

Les remarques concernant le réservoir page 5 valent également ici : aucune voyelle ni phonème et aucune indication qui prenne en compte la nature

« physiologique » des voix (phrasés, respirations), n'est présente. Sur ce dernier point, figure uniquement l'alternance sons-silences.

### **DEUXIÈME CALQUE : les signes présents, déclinaisons de la durée**

Sur le fond du premier calque, lisible en tant que constitué de lacunes, et créant un contexte que j'ai essayé de décrire ci-dessus, émergent les signes présents. Ces signes dialoguent avec le contexte du premier calque. Ils concernent essentiellement le domaine de la durée. On pourrait ainsi affirmer que ce réservoir de la page 6B consiste uniquement en des indications de durées, à l'exclusion de tout autre paramètre. On voit à quel point le dialogue entre premier et deuxième calque opère d'emblée : en l'absence de déterminants unifiant pulsation et tempo, les figures comme les indications de durées, au lieu d'être déterminés, vont être ou indéterminés, ou relatifs.

La durée est déclinable en plusieurs niveaux qu'il faut déplier. Prenons donc chacun de ces niveaux, en les organisant

#### **« *Largo* » : une indication générale ou ponctuelle ?**

L'indication « *Largo* », écrite au-dessus de la portée de S1, pose question : est-elle destinée au S1 seulement, ou au pupitre entier des S1-2-3, ou encore, à tout le chœur ? Rien ne permet de répondre avec certitude à cette question. Au-delà de cette première question, il faut souligner combien est remarquable ici une indication en italien, relevant d'un certain vocabulaire conventionnel des tempi en musique. Cette indication possède donc un statut distinct de toutes les autres indications écrites en anglais par le scripteur.

Ce statut ne se laisse pas décrire aisément. Il relève d'une tradition sédimentée de conventions et d'usages historiques, forte d'une continuité de plusieurs siècles et de son inter-culturalité. L'italien, dans la notation musicale occidentale, a produit un glossaire commun aux compositeurs occidentaux, non exclusif d'autres langues et quelles que soient leur langue courante ou leur nationalité, depuis l'époque baroque jusqu'au 20<sup>ème</sup> et 21<sup>ème</sup> siècles inclus. Ce glossaire comporte un répertoire fourni d'indications de tempi, de caractères, d'expressions, de phrasés et de genres musicaux, ces diverses dimensions étant

transversales et produisant une remarquable polysémie. Par exemple, « *Largo* » peut signifier à la fois un tempo lent et désigner par métonymie, tel un titre, un mouvement d'une œuvre en plusieurs mouvements (le *Largo* de la Symphonie x...) tout en touchant à l'indication de caractère expressif lié à la lenteur (tout comme *Allegro* ou *Presto*, autres mots du même glossaire). Le glossaire des désignations des voix et des instruments est passé dans diverses langues avec maintes gradations.

Pour se limiter à cette page 6B, Eastman écrit ainsi pour désigner les voix : Sop (abréviation de « Sopranos », mot italien passé tel quel en anglais), Alti (en italien pluriel), mais par contre Bass en anglais (non Bassi en italien). Le statut linguistique de ce glossaire tiré de l'italien est d'ailleurs intrigant. La signification plurielle de ses mots déplie ses virtualités interprétatives à l'écart de la nécessité d'une traduction en d'autres langues. Ainsi, traduire ce « *Largo* » en anglais ou en français par « large » ou « lent », appauvrirait la polysémie et les sédimentations historiques de ce mot dans le contexte musical. Il faudrait comparer le statut linguistique de ce glossaire à celui des *linguæ sacræ* (Latin, Hébreu, Arabe coranique ou littéraire) pour mieux en cerner la spécificité. Je pense que celle-ci découle de sa symbiose avec le référent musical, nécessitant une opération d'aller-retour interprétatif entre ces mots et les signes musicaux, voire les sons et le discours musical. On devrait peut-être plutôt comparer ces mots à ceux qui désignent des concepts philosophiques, dans leur capacité d'abstraction très générale, ouverte à de multiples interprétations contextuelles possibles<sup>589</sup>.

« *Largo* » employé dans ce contexte précis par Eastman est, en tous cas, chargé de connotations historiques et traditionnelles. À lui seul, il suffirait à rappeler qu'Eastman est un musicien de formation classique : suffisamment pour intégrer à sa notation une indication relevant d'un vocabulaire traditionnel, côtoyant d'autres indications de nature idiosyncratiques.

---

<sup>589</sup> Je me suis permis cette digression sur le glossaire musical tiré de l'italien afin de souligner combien la rencontre avec ce mot « *Largo* » est singulière et remarquable dans le contexte de la notation de *Thruway*.

## **Les treize lignes horizontales**

Chacune des 13 lignes musicales (dont nous avons vu qu'elles remplacent les portées) est divisée en trois espaces, de gauche à droite :

-Premier espace : séquence musicale. Une série de figures rythmiques de notes, que je nomme séquence musicale.

-Second espace : prolongation de la séquence. Cet espace résulte soit d'une barre de reprise (S1-2-3, A1-2, T1, B1-2-3), soit d'une ligne horizontale de prolongation de la séquence (A3, T2-3).

-Troisième espace (deux possibilités) :

Soit, après les barres de reprise, un espace vide, où figurent dans 2 cas (A1, T1, B1-2) des indications verbales. Soit une ligne horizontale de barres de prolongation de la séquence.

### **Deux exceptions**

B3 est une exception, comportant à la fois une barre de reprise et la poursuite du signe de son oscillant — qui n'est donc pas la simple barre de prolongation mais une duplication de la graphie de la séquence de B3.

La ligne dévolue à « *Tape* » (bande magnétique) est une seconde exception, en ce que la séquence musicale n'est figurée que par des indications verbales au lieu de figures de notes, suivies de deux barres de prolongation.

### **Séquences accouplées**

Exceptionnellement, deux séquences sont accouplées entre elles :

S1-S2 / B1-B2

### **Déterminants de durées relatives :**

Barres de reprise / Barres de prolongation

Indications verbales de vitesse

Des indications de vitesse sont présentes dans plusieurs voix séparées.

Indications en secondes de certaines séquences : T1, B3 (25 secondes)

**Durée générale du réservoir : quels indices ?**

L'absence de déterminants s'additionne aux signes présents pour donner une durée indéterminée et pourtant finie, limitée. L'indice de finitude ou de limite se déduit des pages 7 à 10 : le réservoir se déroule en même temps que le solo de T3, et possède donc, après la page 6B, une durée équivalente à ce solo.

Par contre, page 6B, c'est bien d'une durée indéterminée du réservoir dont il s'agit. Elle sera pourtant proportionnée, même si l'échelle de cette proportion se déduit d'un plan ne relevant pas directement des signes musicaux : il s'agit de la taille horizontale des pages, de l'espace horizontal ménagé pour la notation. Il y aurait donc ici un « saut » de l'expression de la durée, un transfert peut-on dire, de l'agencement des signes musicaux à la dimension spatiale des feuilles de papier. L'étude des pages 7 à 10 permettra de vérifier qu'il y a spatialisation, on peut même dire *pagination*, de la durée musicale.

### **TROISIÈME CALQUE : le cadre**

Ressemblant avec celui du réservoir page 5, l'agencement du cadre gauche et des marges. On note cependant des différences :

-La numérotation des voix est ici complète.

-Des indications, écrites verticalement de bas en haut, suivant le trait de cadre, sont présentes, respectivement des Sopranos aux Basses :

Sop / monotone Alt / ? (mot illisible) tenors / Bass

-Les lignes de prolongation sont toujours tracées à la règle. Les barres de reprise sont toujours tracées à la main.

Je signale maintenant des calques que je pourrais numéroter, mais qui se caractérisent par le type de signes, rares, qui s'y rencontrent :

### **Calque des ratures**

Ratures : flèches au début des portées des B1 et B2.

### **Calque du stylo bleu**

« *Rythm* », correction au stylo bleu, comme sur la page 0.

## Calque des répétitions

Un crayon plus fin entoure le cadre des pupitres de ténors.

Il annote les Basses et : Tt, signifiant Tutti ?

### Indications verbales

Voici le relevé de toutes les indications verbales :

Indication générale, didascalie (indication de déplacement) :

« *Chorus goes back to stage as if programmed* » (« le Chœur revient sur scène comme si c'était prévu »)

S1, ou indication générale (aux S ou toutes voix ?) : Largo

S1-2 : *(Silence)*

S3 : *slow as possible / the basic (mot raturé en noir, récrit en bleu) rythm pattern gets faster & faster*

A, écrit de bas en haut verticalement : *monotone*

A1 : *faster & faster to fast as possible then begin again, but faster*

A2 : *whole note gests smaller*

Indication générale, écrite sur l'espace d'A1 après la barre de reprises :

*repeat to page 11 everyone who has a repeat*

T1 : *very long / silences get shorter*

T2 : *con't*

T3 : *same note / ect*

B1-2 : *sometimes together sometimes not*

B3 : *This sequence becomes smaller / 25 circa / with variable speeds*

Bande magnétique :

*Tape record 5 after 3 min playback 3 1/31 gradually speeding 1 3/4 and faster*

## La fin du manuscrit de *Thruway* : les pages 12 à 19

### INTRODUCTION : UNE NOTATION ESSENTIALISÉE

Les huit dernières pages du manuscrit de *Thruway*, soit les pages 12 à 19, marquent une évolution frappante de la notation musicale par rapport aux pages précédentes. Il s'agit à première vue d'une grande simplification, d'un dépouillement du nombre et de la diversité des signes employés.

La notation des sons s'essentialise autour d'un principe unique : la figuration des sons tenus par des lignes droites horizontales, tirées à la règle.

Selon ce principe : une ligne droite horizontale = un son tenu sans variation de hauteur. La notation traduit la raréfaction des variations sonores : dans ces pages, les sons tenus en continu prédominent, même si un certain nombre d'évènements ponctuels ont lieu. Ces derniers sont de deux sortes : ils sont soit disruptifs sur le fond continu, soit au contraire de l'ordre du mixage ou du tuilage.

Anticipant sur les données que je vais analyser ci-dessous, je remarque que la pluralité assez complexe des calques de notation superposés que j'ai décrit dans les pages 1 à 11, se réduit à trois calques à partir de la page 12 : un calque 1 correspondant au cadre général instituant (déterminants / indéterminants et déterminés / indéterminés correspondants). Un calque 2 de signes divers nouveaux, consistant souvent en des indications verbales, parfois en des signes déjà rencontrés. Un crayon d'un second scripteur postérieur au premier, relève d'un calque 3.

Pour apprécier cet ultime palier franchi dans la notation musicale de l'œuvre, il faut d'abord décrire le moment de transition ou de bascule vers cette notation, situé page 12. Il faut ensuite définir plus précisément le cadre, en reprenant le système descriptif des calques, dans lequel les principes de notation forment un tout compréhensible. Il s'agira enfin de proposer une synthèse de ce système de figuration du son en soulignant son rapport avec l'espace de la page, en tant que ce rapport constitue une véritable dramaturgie visuelle du rapport entre les sons tenus (traits) et silence (espaces blancs ou vides).



## **I- LA PAGE 12, POINT DE TRANSITION DE LA NOTATION**

La page 12 marque la transition, le point de bascule ou d'articulation entre la notation précédente et le nouveau système adopté pour toute la fin de la pièce.

Cette articulation, logiquement, consiste dans le maintien de la musique de la page précédente, puis dans son remplacement progressif par de nouveaux sons aux cinq instruments, et son interruption aux voix et à la bande magnétique.

La soprano solo forme a priori un cas mixte de continuité-discontinuité : le trait continu, maintenant la musique de la page 11, est remplacé en cours de page 12 par une portée associée à celle des cinq instruments. Cependant, à la lecture attentive, on voit que la continuité et l'homologie priment sur la différence : les indications de la page 12 représentent une variante dans la continuité musicale de la page 11.

La transition connaît **trois étapes temporelles** successives :

- Les sons très variés des réservoirs instrumentaux et vocaux de la page 11 sont tenus.
- Aux instruments, ils sont remplacés par les nouveaux sons déterminés d'un accord attaqué au 2<sup>ème</sup> tiers environ de la page. Une fois cette attaque produite, les sons sont tenus.
- Les sons vocaux s'arrêtent.
- un cri collectif du chœur est synchronisé à un changement de hauteur aux instruments.

Pour le détail de ces événements, voir ci-dessous.

**Quatre strates musicales** se superposent sur cette page :

- Les cinq instruments
- La soprano solo
- Les quatre pupitres chorals (SATB) de trois voix chacun, donc douze voix réelles
- La bande magnétique

Les **points de rencontre** de ces quatre strates consistent en des synchronisations de fins et / ou d'attaques des strates harmoniques formées de sons déterminés (aux cinq instruments) ou indéterminés (aux voix et à la bande).

Ces trois points de synchronisme :

- Fin des sons tenus précédemment, puis attaque commune d'un accord fait de sons déterminés aux cinq instruments + réattaque de son solo par la soprano solo.
- Fin des sons tenus, commune aux pupitres A-T-B (9 voix réelles) et à la bande, suivi d'un silence (d'une durée non déterminée).
- Attaque d'un cri au chœur, figuré par 5 grandes croix alignées verticalement, synchronisé avec un changement de hauteurs aux cinq instruments, figuré par une « marche » descendante du trait des sons tenus.

## **LES TROIS CALQUES**

### **Calque 1 : le cadre général**

Décrivons d'abord le cadre général, fait de lacunes (calque 1).

Manquent toutes indications de durées, de rythme, de phrasé, d'expression et de caractère (voir ci-dessus pour l'analyse des liens entre ces paramètres dans le contexte de leur absence), à l'exception de la soprano solo (voir ci-dessous).

Pour toutes les voix manquent des indications de hauteurs déterminées (clés, portées).

Pour les cinq instruments par contre, le cadre général comporte des portées, des clés, un 8va (pour la flûte-piccolo) et des nuances (de bas en haut : de trois à cinq P), tout cela déterminant les hauteurs jouées.

La soprano solo représente un cas mixte, dans cette notation, entre détermination et indétermination : en effet des figures rythmiques, mais sans pulsation de référence ni hauteurs déterminées (absence de clé), sont notées sur

une portée. De plus, des indications de caractère et de nature vocale figurent, que nous attribuons au calque 2 (voir ci-dessous).

### **Traits figurant les sons continus**

#### **Aux voix**

Sur cette page, comme nous l'avons dit, chaque trait figure un son tenu.

La page comporte deux parties distinctes séparées par une barre verticale signifiant l'interruption soudaine et synchronisée de tous les sons vocaux tenus.

Dans la première partie, les sons sont tenus.

Dans la seconde, un silence collectif indiqué par le mot « *silence* » écrit en larges caractères sur un axe diagonale descendant couvrant l'espace des trois pupitres vocaux A-T-B, est suivi d'un cri indiqué verbalement (« *one shout* ») et figuré par cinq grandes croix disposées verticalement.

On remarque une différence marquée entre les traits dévolus aux trois voix d'Altos et ceux dévolus aux six voix d'hommes :

#### **Altos**

Les traits des Altos n'ont pas été tirés à la règle, d'où leurs courbures et l'irrégularité sensible de leurs parallélismes. On remarque en outre une reprise de tracés destinée à compléter ces traits (notamment A2-3).

#### **Sopranos**

La notation des Sopranos crée une double exception dans la notation : d'abord, du fait de l'absence de traits continus, et de cinq ronds, semblables à des figures de rondes, qui paraissent flotter dans l'espace du pupitre ; ensuite, du fait d'une barre de reprise concernant les trois voix. Cette barre doit-elle s'interpréter comme un équivalent exact de la notation choisie pour les autres voix : comme une injonction de continuer les sons jusqu'à la barre d'interruption ? Ou bien les Sopranos doivent-ils s'arrêter plus tôt que les autres pupitres, ce qui est suggéré par cette différenciation visuelle ? On en peut répondre avec certitude à cette question.

## **Ténors, Basses**

Les traits sont commencés sans règles, et paraissent finis à la règle (voir T2,3 et Basses), en tous cas leur tracé devient rectiligne et aboutit à la barre verticale.

## **Temporalité des tracés**

La reprise de tracé signalée aux Altos, la fin des traits aux voix d'hommes, sont des indices de la temporalité des divers tracés, reconstituable comme suit :

Barre verticale d'interruption

Traits des Altos, tracés sans règle

Traits des voix d'hommes, commencés sans règle, achevés avec règles.

## **Double numérotation de la page**

La dissociation temporelle joue aussi sur la double numérotation « 12 » (comme la suivante « 13 ») :

Une numérotation en grands caractères, au trait fin, sur la page-support définitive.

Une numérotation 4 ou 5 fois plus petite, ramassée, au trait noir.

## **Superposition de plusieurs supports papier**

Cette existence des deux numérotations mène à examiner attentivement les supports papiers.

Comme nous l'avons déjà vu sur ce manuscrit, la photocopie finale semble unifier une superposition complexe plusieurs feuilles, lisibles par les bords contrastés et les surfaces plus ou moins sombres d'au moins quatre supports :

-Cadre global ou unification finale (bordé de marges blanches)

-Feuille de type A4 disposée horizontalement (chœur)

-Feuille verticale sur les deux-tiers du chœur. Le mot « *silence* » enjambe cette feuille plus foncée et l'espace plus blanc de la précédente

-Feuille ou bande à bordure horizontale plus sombre (instruments).

## Aux instruments

Partis, comme nous l'avons dit, de l'attaque de sons déterminés par des clés sur des portées, et écrits en figures de « rondes » (hors de toute mesure ou pulsation), les traits figurant les sons tenus aux instruments sont tracés à la règle.

Un « décrochage » des hauteurs vers la fin de la page (synchrone avec le cri du chœur) est figuré par une petite marche descendante, figurant un bref glissando descendant, suivi d'un nouveau son tenu. L'absence de précision sur les nouvelles hauteurs, ne permet pas de déterminer l'intervalle descendant en question, qui peut être, si l'on se réfère aux lignes des portées qui le contiennent, dans la limite d'une octave. Remarquons que cette « marche » descendante n'est pas tracée sur les mêmes lignes de portées pour chaque instrument.

Les traits figurant les nouveaux sons tenus sont tracés sans règle.

## Calque 2 : les indications verbales et autres signes

En examinant attentivement les tracés, il semble que la qualité graphique propre aux indications verbales figurant sur cette page permette de les attribuer à une seconde action de scription, donc à un second calque.

Plusieurs indications semblent relever d'un feutre ou d'un stylo plus épais que celui des traits figurant les sons continus.

On peut avancer que deux stylos, l'un plus fin, l'autre plus épais, déterminent deux familles de tracés. Il y aurait alors subdivision du Calque 2 en deux opérations de scription, 2A et 2B :

2A. Tracés plus fins : « *silence* » + « *one shout* ».

2B. Tracés plus épais : indications au soprano solo et le trait de tenue après « *con't* » + les cinq indications « *con't* » + « *tape stops* ».

Au Soprano solo, figurent des indications de caractère et de nature vocale « *with hate* » (« avec haine ») et « *speech song* ». Cette dernière expression est proche de « *spoken song* », équivalent de l'allemand « *Sprechgesang* ».

Entre les deux épaisseurs, les flèches présentes aux A, T, B, dont la taille englobe les trois voix de chaque pupitre, semblent relever d'un intermédiaire, presque effacé aux Altos, repassé au contraire, 2 fois aux Ténors, trois fois aux Basses.

### **Calque 3 : tracé d'un autre scripteur, lié aux répétitions.**

Relevé d'une autre scription, correspondant à une indication pratique de répétition, de la direction d'un chef probablement :

« *on cue* » (« au signe ») pour le cri, souligné deux fois, signifiant que le cri collectif du chœur est précisément synchronisé par le signe du chef.

La finesse du crayon ou stylo employé semble correspondre au numéro de la page, qui serait une doublure de la numérotation pour plus de lisibilité.

Cette doublure existe à l'identique sur la page 13. On peut se demander pourquoi cette doublure existe seulement sur ces deux pages ? Elle révèle deux surfaces et deux temps de notation : celle du scripteur principal numérotant ses pages comme depuis le début du manuscrit ; la surface unifiante finale, où un second scripteur rend plus visible la numérotation.

## **II- LES PAGES 13 À 19**

Le point de bascule a eu lieu, la notation des pages 13 à 19 en découle. Prime l'essentialisation de la figuration des sons tenus par des traits. Quelques autres signes, et diverses indications verbales se superposent à ce fond dominant.

Les trois calques décrits sur la page 12 se réduisent à deux sur la page 13, 15, 16, 17 et 19.

À partir de la page 15 jusqu'à la page 19, les indications verbales ressortent de la catégorie de la **didascalie**, au sens d'indications de jeu théâtral-scénique, plutôt que musicale. Page 14 en revanche, les indications verbales sont de teneur musicale (nuances, intervalles

### **Déroulé temporel**

Le déroulé temporel, celui du dernier quart de *Thruway*, se décrit comme suit, en distinguant les « fonds » des événements ponctuels :

Page 13

Fond : sons tenus des cinq instruments et poursuite de la soprano solo

Ponctuel : quatre « accords » de chœur (« *tutti chorus* »), figurés par des rectangles noirs peu épais, mais assez allongés.

Page 14

Le chœur attaque un accord inspiré des sons tenus par les instruments. La nuance indiquée est de 6 P.

Les sons tenus aux cinq instruments diminuent (dim.) puis s'éteignent

La soprano solo poursuit

Page 15

Poursuite de ce qui précède + indication verbale (didascalie)

Page 16

Fin progressive, individuelle, des sons tenus au chœur + didascalie expliquant ce processus, et fin progressive de la soprano solo

Page 17

Une seule voix (un Ténor) tient le son + la didascalie « *except one* »

Page 18

Quatre voix (une par pupitre) s'adjoignent, par ordre d'entrée : 1A, 1T, 1S, 1B

Page 19

Didascalie seule, qui concerne le Jazz combo jouant en dehors de l'espace de la scène-salle.

### **Les traits des sons tenus**

Pages 12 à 18, on remarque plusieurs caractéristiques s'appliquant à la figuration des sons tenus par des traits horizontaux (la page 19 n'en comporte aucun).

## Usages de la règle

Tous les tracés de ces pages sont réalisés à la règle, un outil dont plusieurs indices pourraient suggérer qu'il n'a pas une dimension très longue.

Ainsi, les reprises des traits pages 13 et 14, semblent indiquer un glissement de la règle de gauche à droite une fois le crayon arrivé à l'extrémité gauche de la saillie. On pourrait en déduire que la règle employée est assez courte (20 ou 30 cms plutôt que 50 cms en mesure française), mais le trait d'un seul tenant de la page 17 semble montrer que l'outil, au contraire, peut englober au moins toute la longueur horizontale de cette page 17. À moins que le scripteur use de deux règles de taille différente.

Page 15, la reprise de trait semble affectée par la jonction de deux feuilles de type A4 disposées verticalement : la seconde (la plus haute) étant glissée sous une première feuille (la plus basse). Une reprise en début des traits 1-2 (en partant du haut) complexifie le plan des supports.

Page 16, un cadre partiel (trait supérieur, trait à droite) encadre les douze traits de sons tenus. Les traits sont rectilignes, mais pas tout à fait parallèles.

Le trait unique de la page 17, d'un dépouillement saisissant, couplé à la didascalie « *except one* » (« sauf une [voix] »), est comme une quintessence du principe de figuration d'un son tenu par ces traits impérieux qui marquent toute cette fin de *Thruway*.

Les derniers traits de la partition, page 18, qui semblent un peu plus fins que les précédents, sont aussi un peu moins parallèles. Le fait que la notation soit réalisée sans repère gradué se lit à travers ces « imperfections ».

Dans la Partie III, je tenterai de tirer des enseignements directement musicaux et dramaturgiques de cet artisanat de l'usage des outils de scription.

## Incohérences

Page 13, on remarque seulement cinq lignes de tenue au lieu des six parties concernées (cinq instruments + soprano solo). Les indications de la page 12 ne laissent pourtant aucune ambiguïté sur le fait que le solo de soprano doit se



poursuivre : indication « *con't* » et barre de prolongation en fin de portée, et absence de tout signe d'interruption.

Page 14, seules quatre lignes sont dévolues pour les cinq instruments, alors que la ligne de soprano solo est entièrement écrite.

Les 12 voix supposées du chœur ne se voient attribuer que neuf lignes, alors que pages 15 et 16, les douze lignes sont bien présentes.

Ces incohérences, comme nous l'avons vu pour la soprano solo, ne peuvent être interprétées comme des indications par défaut, en l'absence de tout autre indice.

Le « tutti chorus » qui chante page 13 n'a aucune raison de retrancher les sopranos page 13, sopranos qui réattaqueraient page 14 si l'on suit à la lettre le nombre de traits écrits.

Il s'agit donc, vis-à-vis des principes et de la continuité musicale évidente, d'oublis dans le nombre de traits tenus. Comment interpréter ces oublis, ces lacunes ? Peut-être comme une hâte dans la notation, qui, à certains moments d'écriture, réduit le nombre de traits nécessaires ?

### **Autres signes employés : les « accords » de la page 13**

Page 13, quatre rectangles noirs horizontaux, de ... centimètres de long et larges de ... sont disposés à trois hauteurs différentes, avec l'indication « tutti chorus ».

Il s'agit donc de la figuration de sons produits par l'ensemble des voix du chœur. Accords ponctuels, disruptifs par rapport au fond sonore des sons tenus, représentés ici par les cinq traits horizontaux tracés au-dessus des rectangles. On se rappelle que ces traits figurent les tenues de sons déterminés, contrairement à ces « accords », harmonies totalement indéterminées, libres, et sans durée rythmique indiquée. Tout au plus, le resserrement des sons vocaux dans l'étroitesse relative de ces rectangles peut suggérer des sons ramassés, proches de « clusters ».

La réalisation artisanale de ces rectangles, est soigneuse. Leurs bords sont tracés et déterminés sans règle, d'où leurs légères irrégularités et l'approximation de leur similitude (notamment, le troisième est sensiblement plus large et plus court que les deux premiers). Le remplissage du noir, fait certainement avec la

même encre du même feutre que les autres tracés de ces pages, a nécessité une obstination tournée vers une réalisation propre et précise.

La position centrale de ces rectangles dans l'espace de la page 13 laisse un vaste espace blanc au-dessous d'eux.

Leur axe semble être une ligne centrale, celle des deux premiers rectangles, figurant une première bande de fréquences qui sert de référence par rapport à laquelle se définissent le « plus aigu = plus haut » (troisième rectangle) et le « plus grave = plus bas » (quatrième rectangle) se définit.

Ils se détachent sur ce blanc qui les entoure. La fermeté de leurs contours et leur linéarité, tout comme l'axe défini par les deux premiers rectangles, atténue l'impression de flottement qui aurait pu dominer. Ainsi, ils semblent posés sur des lignes non matérialisées, plus que flottant ou planant dans l'espace.

L'**effet pictural** de ces quatre rectangles dans l'espace de cette page est impressionnant. Dans cette figuration aussi elliptique et immédiate des sons, l'enjeu est d'étudier l'articulation entre le geste de réalisation, l'effet visuel, et l'imaginaire sonore du scripteur communiqué au lecteur et interprète. Je consacre la Partie IV ci-dessous à l'analyse de cette dramaturgie visuelle-sonore très singulière, avec laquelle nous sommes au cœur du rapport créé par Eastman entre notation et sons.

### **III – LE SOLO DE LA SOPRANO (pages 11 à 16)**

La notation du solo de soprano est particulièrement intéressante, notamment parce que sa notation de certains sons fait écho avec la notation de la page 0 à laquelle j'ai consacré une étude détaillée. Dans cette dernière il s'agissait de sons instrumentaux improvisés.

L'improvisation est justement la nature de ce solo de soprano, à tel point que l'on peut dire que les signes écrits, ici, traduisent essentiellement cette *idée* d'improvisation. Ce sont des indications destinées à inspirer, motiver les formes de l'invention vocale.

La notation peut se classer en quatre types de signes :

-Figures de notes

-Indications verbales

-graphismes de « gribouillis » (pour l'emploi de cette notion, voir ci-dessus, étude la page 0).

- traits de prolongation des sons

Sur les pages 11 et 12, dans la continuité de la notation des pages précédentes, la soprano solo fait partie du même système de portées que les cinq instruments. Ces portées au nombre de six sont découpées par le scripteur et collées sur la page blanche en fonction des nécessités de la musique.

### **Lignes**

Sur les pages 11 et 12, la notation figure donc sur une portée.

Par contre sur les pages 14, 15 et 16, la notation suit une ligne horizontale sans aucune portée (page 13, la soprano solo n'est figurée que par un des traits tracés, en nombre d'ailleurs insuffisant, voir ci-dessus).

### **Début du solo, page 11**

Le solo commence sur une portée, tout comme les instruments qui figurent dans le même groupe immédiatement au-dessus de la soprano. Une clé de Sol détermine les figures de notes qui suivent.

Cette portée s'arrête aux deux-tiers environ de la page.

Lui succède un trait de prolongation, renforcé par la mention « *con't* » écrite au-dessus.

Indications verbales :

*With hatred / improvise with hatred* (« avec haine, improvisez avec haine »)

—3 B, D : cette mention signifie que l'ambitus de l'improvisation est la une tierce mineure entre Si et Ré, hauteurs que l'on repère clairement dans les figures de notes qui suivent.

Une succession de valeurs rythmiques hors de toute mesure et de pulsation ou métrique régulière, se déroule, allant de la « ronde » à une succession de « triples croches ».

## **Gribouillis**

La ligne commence avec des indications fermes — clé, indications d'expressions, hauteurs et figures rythmiques — et se termine avec des graphismes de gribouillis (tracés avant le trait de prolongation).

Des tracés de « gribouillis » sont introduits dès le premier groupe d'une douzaine de doubles croches. Ce passage est particulièrement intéressant, en ce qu'il superpose les figures rythmiques de doubles à un gribouillis. On ne peut d'ailleurs pas déterminer ce qui a été tracé en premier, des notes ou du gribouillis.

## **Page 12**

La page commence avec une barre de prolongation de la page 11, puis sur la portée (liée au système des instruments comme relevé précédemment).

## **La nuance indications verbales**

La nuance FF et les indications verbales « *with hate* » et « *speech song* » (avant une nouvelle barre de prolongation découlant de la barre horizontale du « t » du mot « con't ») accompagnent un assemblage de figures de notes semblable, sinon identique, à celui de la page 11.

## **Pages 14-15**

La ligne de la soprano se divise en 5 parties successives :

Gribouillis, surmontés de la précision « *soprano* » / figures de doubles et triples-croches / gribouillis plus longs surmontés de l'indication portant sur l'ambitus des hauteurs « *keep same —3 throughout* » / figures de notes / gribouillis.

En regardant les gribouillis, on aperçoit une sorte de tracé moins épais, gommé ou recouvert, qui semble être une première strate, ou une esquisse, de la notation foncée.

La **page 15** est d'une ressemblance forte avec la page 14, on peut diviser la notation en cinq sections identiques. Le graphisme des gribouillis, semble plus foncé, plus dense et agité encore.

## **Page 16, fin du solo**

Par contraste, le trait des graphismes de la page 16 semble de moins en moins dense, et plus fin, plus pâle. L'indication finale « — 3 » (indiquant un ambitus descendant d'une tierce mineure) et « *she dies also* » avec une flèche de position à la fin de la ligne, traduit verbalement le sens de cette sensation de délitement.

## **Gribouillis, affects, ou l'irréductible étrangeté**

Comparés à ceux de la page 0 (voir p. 338), ces gribouillis paraissent de même nature : leurs tracés figurent des sons. Ou, si l'on veut, des qualités sonores d'émission, de conduite, et de dynamique des sons vocaux. Mais une première différence réside dans l'espace qu'ils occupent. Autant, dans la page 0, ils étaient contenus, comme comprimés dans une « bande ». Cette compression semblait intensifier la gestuelle désordonnée, dont j'ai remarqué qu'elle annulait toute directionnalité.

Ici, au contraire, ces graphies se déploient sur un espace horizontal, une ligne dont l'épaisseur demeure cohérente avec celle des portées des pages 11 et 12 (début du solo). Cette linéarité impose sa coordonnée, son avancée temporelle de gauche à droite aux gribouillis. Cependant, ces derniers semblent être en conflits avec cette linéarité. On peut les prendre comme un écheveau, un embrouillamini global. Mais si l'on tente de suivre leurs mouvements, on s'aperçoit que ceux-ci (comme ceux de la page 0) se constituent aussi bien de mouvements avançant que reculant, vers le haut ou le bas, en tourbillons (ronds, amorces de spirales) qu'en enchevêtrements. Le plus troublant est au reste la pluralité des traits en regard d'une voix seule, monodique. Il y a comme une contradiction entre la notion de monodie et ces enchevêtrements, et une contradiction avec la claire directionnalité du plan gauche-droite symbolique du déroulement temporel.

Cette confusion des strates sonores et des espaces, des localisations, est un geste, ou plutôt elle s'opère par un geste graphique dense, à la fois appliqué et hasardeux.

Dans ces traits, l'affect (explicité ou renforcé par les didascalies) est omniprésent. On pourrait interpréter ce sur quoi porte la haine, à quoi ou vers

qui elle s'adresse. La notion de « *speech song* », mélange de parlé et de chanté, signale aussi une possible adresse, celle d'un discours proféré au-dessus du chœur et au-delà, vers la salle sans doute, comme le suggère aussi la spatialisation des pages, et la différence entre la rectitude des traits tiré à la règle et l'erratique gestuelle des gribouillis.

Enfin, un ultime écart est creusé par le choix et le déploiement de ces graphies : celui entre la lecture et l'interprétation. Car cette notation se proposant comme source ou base d'inspiration, demande de suivre ou de refléter « quelque chose » des graphies tout en rendant radicalement impossible, leur exécution suivie précise. Il en va de même des figures rythmiques d'ailleurs, désunies, éparses, non liées entre elles par autre chose qu'un rapport de valeurs plus ou moins brèves / plus ou moins longues, sans référence commune (pulsation, tempo...)

Les didascalies de caractère et les hauteurs déterminées du début, puis relatives ensuite, *autour* desquelles il s'agit d'improviser, sont en fin de compte les indications les plus précises. La notion d'affect est d'autant plus prépondérante que, comme dans tout *Thruway*, il n'y a ici pas le moindre substrat textuel ou phonétique destiné au chant. Les liens entre les gestes graphique, l'existence des sons et les gestes vocaux sont donc, dans cette sorte épure, où les intermédiaires traditionnels (système de signes) laissent place à un tout autre rapport, fait de déprises, de non-maîtrise, pourtant encadrée de consignes aussi précises ou aussi libres que ce que les signifiants « avec haine » peuvent suggérer à quiconque interprète ce solo.

La part irréductible d'étrangeté est peut-être la manière dont, dans ces pages et notamment dans l'écriture de ce solo, la précision et la liberté sont conjointes.

#### **IV- UNE DRAMATURGIE VISUELLE**

Le manuscrit de toute cette dernière partie de *Thruway* se déroule en créant une dramaturgie visuelle puissante. Pour tenter de décrire cet effet dramaturgique, il faut en nommer les paramètres.

Il s'agit d'abord de la **mise en espace** des signes sur la surface des pages, et notamment du rapport entre signes et blanc ou vides. En théâtre, on parlerait de plateau nu, dépouillé, sur lequel s'inscrivent des placements très précis et sobres,

comme dans certaines chorégraphies. Vides et présences se renvoient mutuellement les uns aux autres. Le magnétisme des présences visuelles ressort de la nudité.

Il s'agit ensuite du **rythme de lecture et de tournes** (des pages) qu'induisent les choix de dispositions par le scripteur.

Un seul exemple condense cette dramaturgie, celui de la page 17, où une seule voix (un Ténor) tient le son, figuré par un trait continu, au-dessus duquel est écrite la didascalie « *except one* » (« sauf une »).

En soi, ce texte est la suite du « récit » entamé pendant le Solo de la soprano, suivant lequel : les voix du chœur meurent les unes après les autres (épisode 1 page 16) / sauf une (« *except one* », épisode 2 page 17) / enfin certaines autres voix renaissent, d'autres non (épisode 3 page 18).

Certes, il s'agit là d'une action dramatique métaphysique, puisque ayant trait à la mort et à la renaissance. On songe aux oratorios évoquant ou figurant des actions sacrées et leurs enseignements, plutôt qu'à l'opéra.

Mais le fait remarquable est le choix visuel qui accompagne ces épisodes. En effet le scripteur avait toute la place pour condenser en une seule page ces trois épisodes. Les distribuer en trois « tableaux » successifs est un choix, qui oblige le lecteur à des tournes qui sont autant de scansions dans le déroulé et créent une sorte de suspense.

Toute la fin de la pièce est comme étirée. L'homologie, l'analogie en tous cas entre « ce qui se passe » dans l'action intense proposée par l'œuvre et « ce qui se passe » sur la page, est affirmée. La page est une scène où joue la scription, qui est davantage que la notation : sa mise en scène spatiale et temporelle.

Le lien entre monde visuel et monde sonore est donc ici d'une nature profonde.

Le silence *est* l'espace blanc. Page 17, il entoure et fait place à la voix seule, il est aussi bien son lieu de résonance. Il n'est pas du vide, puisqu'il entoure, met en valeur d'une manière puissante les graphies présentes. Il est plutôt, comme les espaces vides d'un plateau, des espaces où rayonnent les présences.

Ici, la dramaturgie, davantage que de se voir sur le papier, s'y vit.

## CONCLUSION

### Les signes de *THRUWAY* (esquisse)

Je tente ci-dessous un « inventaire raisonné » des signes musicaux écrits employés dans *Thruway*. J'entends par là que mon but n'est pas la mise bout à bout des éléments relevés, mais leur mise en ordre qui s'appuie sur des rubriques construites, et dont déboucher sur une réflexion analytique de la notation musicale. En préambule, il suffit d'un constat : le manuscrit de *Thruway* est d'une grande richesse de signes musicaux. On peut aller plus loin : ce qui se révèle dès l'examen des 5 pages 0 à 4 (sur 20 au total, que je considère ci-dessous), c'est le disparate des axes de notation. Un seul exemple, celui des notes de musiques : on en trouve dès la P. 1 qui sont écrites conventionnellement sur le plan des hauteurs dans la portée, mais accompagnées ou surmontées de signes additionnels de durées, de chiffre et mot aussi, qu'il est nécessaire d'interpréter ; on en trouve écrites en séries sans hauteurs déterminées, mais munies des hampes rythmiques sans que soit indiquée une unité de pulsation de base ; au contraire, d'autres suivent une indication de pulsation avec une mesure métronomique (de type :noire = 72) ; certaines séries de notes s'inscrivent au milieu d'un espace blanc, ce qui signale une liberté totale par rapport au cadre de la portée (hauteurs, mesure pulsée) ; d'autres sont indiquées sur une portée mais, comme je l'ai dit, sont suivies ou surmontées d'indications graphiques ou verbales, d'autres signes donc, qu'il est indispensable de comprendre (avec certitude) ou d'interpréter (avec une marge d'appréciation libre) pour rejoindre les intentions du scripteur-compositeur. Enfin, dans *Thruway* se rencontrent bien d'autres types de notations de hauteurs et durées, donc d'émissions sonores coordonnées dans le temps et le spectre des fréquences, qui sortent complètement du système de signes des « notes »

### Les notes de musique

Les hauteurs déterminées

Les notes de musique sur des portées



Les notes de musique sans portées P.2, S.2 (Altos)

Les hauteurs indéterminées

Les durées déterminées

Les durées indéterminées, mais de durées relatives, P. 2, S. 2

L'entre-deux : Sopranos P.2, S.2

Les syllabes rythmées (« Cajate », P. 3) : le syllabisme intonné

Le *speaking song*

### **Nuances, indications verbales : rareté et profusion**

#### **Indications expressives**

#### **Didascalies théâtrales**

#### **Durées**

Les traits horizontaux délimitant une durée indiquée en chiffres au-dessus P.2, S.1 : Sopranos, 30''

Avec des flèches, 1 ou 2, P. 2, S.3

Points d'orgue : soprano solo, P.2, S.3

Les barres de prolongation d'un seul son

Les flèches de prolongation des séquences musicales écrites : P.2, S.2 + mention « ect » (*sic*, pour etc).

« Con't », P. 7 à 10, et P.11 (abréviation de *continued*)

Doubles-barres de reprise

#### **Synchronisations et non-synchronisations**

Système complexe

Les flèches verticales « d'attaques », et / ou de synchronisation verticale

Les traits pointillés de correspondance verticale : P.2, S.3 entre soprano solo et voix d'hommes

## Les sons des voix et leurs signes

### Voix individuelles

Parlé, chanté ?

« two pitches » (P.5) : hauteurs relatives et hauteurs absolues

Accents (sans phonèmes)

Traits horizontaux

Sons tenus : continus, discontinus, ondulés (P.5)

Ondulations horizontales

Glissandi

Mobilités et fixités (ou tenues) d'un son

### Les deux grands solos de *Thruway*

**Ténor (3) solo**, P. 7-11

**Soprano solo**, P.2 à 4 et 6A-6B

P.11 à 16

### Voix collective (chœur, ou parties du chœur)

Mots et variations de la prononciation de mots : variations expressives (P.1, Basses)

Ou d'intonations variées entre grave-aigu (« *independant holy words rising and falling* » P.2, S.3)

Les rectangles noirs : diagonales (P.1, ténors), droits (P.2, S.3, ténors), ondulés (id.) Accords : hauteurs, registres, durées...

Les réservoirs de sons : les rectangles parsemés de points ou de traits discontinus

Le parlé... sans mots écrits !

Les syllabes rythmées (« *Cajate* », P. 3), le syllabisme rythmé

Le *speaking song*

Les glissand.

## Sons instrumentaux

Fixité et variations des sons, P. 1, et 3-4

Correspondance entre sons vocaux et instrumentaux : signes communs, ou système de signes équivalent ?

Tenues, ondulations...

P. 3-4 : graphismes d'abord

Indication verbale P. 4, S.2 : « *bend pitches at will* »

Quand la dramaturgie de la notation et la dramaturgie de la pièce *Thruway* se rejoignent... P. 7 à 11 / P.12 à 19

**Post-scriptum : ci-dessous, mes notes de relevés de signes et de lectures sur la partition de *Thruway* pour en préparer l'interprétation, données ici à titre purement indicatif**

### Page 0

*eon eon eon eon*

*A Jazz Combo plays in the distance throughout*

*I like the combination violin, piano, percussion*

*The players must play only the essence of Jazz*

*Not popular tunes or rythm but jagged (irrégulier, déchiqueté) and improvisatory in nature.*

Nomenclature vocale : SATB div par 3 + soprano solo. Un T3 a également un rôle soliste important (pages 6B-11).

PARTIELLES : instruments + sop solo / Chœur. Possibilité de dissocier Chœur en 2 groupes. / Jazz combo : 2H seuls.

Tape : voir indications au fur et à mesure, nécessite séance d'enregistrement et diffusion. 5 pages P1-12, surlignage vert

Amplification : Jazz combo / et violon, instruments : Flûte (Piccolo), Violon, Clarinette en Do, Violoncelle, Trombone

NB : clarinette en Sib notée en sons réels, donc en Do / le trombone est un ténor à coulisse ordinaire

I

PAGE 1 (1 système) [circa 42" avec V Vcl tenues]

Départ : Vcl, V **mf sans vib** + Basses 1-2

(12") noire=60 C - 3 mes. **holy words** - Voir mots anglais (épiscopaliens) + latins, 4 strates à répartir

(10") 5/4 - 2 mes. Basses 3, gliss asc-desc. **Loord...**

20" (10"+10") 5/4 - 4 mes.

**Tape A 20" (shint puis stop entrée Sopranos P2)**

B3 [**holy words**] asc.-desc.

à 10" : T **gliss desc.** du medium vers extrême grave en 10" + B changement 1 **agitated 3"**, 2 **less agitated 3"**, 3 **low sustained 4"**

PAGE 2 (3 systèmes)

Systeme 1

(30") Sopranos

noire=60, S2 pour repères S1-3

S1 noire=72, hauteurs approximatives mais notes (fa-si-la-mi etc.)

S2 noire=60, notes-points-de départ, gliss, rajout soupir avant Si ronde (=30 noires)

S3 (**largo**) notes précises **Ta-'ha**

Systeme 2 (30")

**Alti** / contraste de tempo avec *largo*

**Monotono accented with consonants / allegro / M range**

*stay in one place and slam (claquez) but all voices are independant*

1 phonème par note :

TÉ-KÉ (y compris doubles ou triples) / TÔÔ (rondes ou tenues trillées)

3è tps : **départ Tromb et Fl (8va)**, superposés aux voix

Système 3

30" + 16" env.

(30")

a. Basses Tutti *independant holy words rising and falling 10"*

b. S Solo note tenue quasi aiguë

c. T : 5 clusters on cue, le dernier vibrato phonèmes : A 'Ha Né Ô Â ?

(16" env.)

a. Basses Tutti *very agitated fff* (3" à découvert)

Soprano chorus medium range, 5 clusters : med 1 - 2 (silence, couper Basses-**démarrer Tape B**)

3 + 4 *low* - 5 haut gliss desc lent (*high - slow*) : A 'Ha Né Ô Â

**PAGE 3** (3 systèmes)

1<sup>er</sup> système

**(Tape suite)**

Les durées des Ténors se calent sur celles du Violon **amplifié** (NB réb aigu trém / mib grave trillé / Mi aigu trém) T seuls, 7/16+1/4 (levée), puis 1 mesure à 5/4, 3 mes. à C

Ténors 1,2,3 *unisson / Med / accented with consonants*

Ca ja te : Bambara « beaucoup compter » ou « considérer » ?

Soprano solo medium va au Si : *when arriving out of breath dim and come to [SI tenu]*

**Instruments**

Fl + Vcl-Tromb : 2/4 (Fl) + C (Vcl, Tromb sur **2 pitches**)

Cluster Tutti une double, et :

**Largo each event 10" PPP** : battre à C noire= env 52 **Tape start recordings**

2 mes, la 2de gliss Fl

2 mes (Cello silence)

1mes gliss tous sauf Tromb

1 mes. Fl et Tromb alternances très rapides sur 2 hauteurs

*La Soprano solo est arrivée au Si vers ce moment*

1mes. trilles ou vibratos très forts de V, Clar, Vcle

2 mes de sons discontinus à Fl et Tromb

**PAGE 4** (3 systèmes)

(Système 1 : 30" env.)

suite tenues 2 mes., *tout avec Sop solo*

3 temps pour tous alterner 2 hauteurs extrêmement rapides

Violon seul (*avec Sop*) 17"

Système 2 42"

**Start Tape C delay with minimal 1 speed variation**

**Bend ? pitches at will**

Les variations sur hauteurs à volonté sont pour tous. *Avec Sop solo*

Les A,T descendent dans le public

Système 3 : 20" + 15" + 15"

**Les A et T marchent dans le public : Walk among crowd / Walking**

- a. 20" (4 mes. à C, noire=52 env.) / Sop : cajate monotone / autres : cajate libres / 2 fois  
A,T,B synchro : cajate lent en croches, la 2de fois les Ténors tiennent un son grave / idem  
cajate en triples, sec
- b. 15" les basses tiennent un son grave et Sop. cajate
- c. 15" son tenu des Sop et Basses, A et T : speech(ing) song, très rapide

**PAGE 5** (8 sections, indiquées par Chiffres au signe) Polyphonie à 9 voix réelles

**Largo** (indication générale)

T1-2 : **only two pitches**, noire=83

B monotone (tenues)

à 1 : début tous

à 2 : S1 gliss, S2 stab, A1 pointillés

à 6 : S1 *very fast*

à 7 : silence des T1-2, re-entrée A3, B2 notes rapides

à 8 : redémarrage des T1-2-3 (2 pitches), T3 ensuite gliss

## II

PAGE 6A (3 systèmes)

1<sup>er</sup> système

Pas de durée précisée.

**Sop 1 seules à découvert / Tape D démarre ensuite**

2d système. Le Chœur touche le public :

*Chorus softly touches audience softly touching [coolly ?] walking among flowers the one who is blind ; softly I say, moving tip toing through tulips silently swaying*

Instruments + Sop solo, systèmes 2-3

Gestes « **Pizz** » séparés de clusters. Le 2d entre Do et La (bref) puis Mi-Fa (long)

## III

PAGE 6B (2 systèmes)

1<sup>er</sup> système, instruments + sop solo

Tutti ouvrent un accord à partir de La

Puis un autre lentement (**Slow**)

Puis referment un accord jusqu'au Si, en doubles

Puis un cluster d'1 sec / 10" silence / Cluster de 4 sec descendant

(2d système.) *Chorus goes back to stage as if programmed* [Le chœur revient sur scène comme si c'était programmé (donc rapidement et avec décision), pendant que les instruments jouent ce qui précède] **Entrée des voix légèrement tuilée**

ATTENTION, la musique de cette page 6B-2d système doit continuer jusqu'à la Page 11!  
**repeat to Page 11 everyone who has a repeat (une barre de reprise), donc tutti sauf A3?**  
Durée globale + de 3 mns (voir indic Tape)

Polyphonie à 12 voix réelles :

S1 Largo suivre, finir par Silence, et reprise

S2 suivre, finir par Silence, et reprise

S3, *slow as possible this basic rythm pattern gets faster and faster*

A *Monotone* (indic gale)

A1 *faster and faster to fast as possible then begin again, but fast*

A2 *whole note gets smaller*

A3 tenue imperturbable !

T1 en 25" : groupe de triples + silence *very long* + idem

T2 blanches imperturbables (*con't= continued*)

T3 d'abord *same note* suivre, puis desc, puis moins une seconde desc.

B1 -B2 : *sometimes together sometimes not*

B3 25" circa, *This sequence becomes smaller with variable speeds*

Tape record 5 (=E) after 3 min playback (chiffre ?) gradually speading (chiffre ?) and faster

**Repeat to page 11 everyone who has a repeat** =tous sauf A3 et T3

Un T3 solo commence P 7, autres T3+A3 s'arrêtent

*Con't* =continued

Tape con't to page 12 (cf. P12 milieu de page : *tape stops*)

**PAGES 7 à 10 :** 1 seul système

Tutti instruments var autour de Si 4 naturel

Tutti voix : continuer (*con't from previous page*) /

seul le T3 a une sorte de performance « solo » :

P7 triples *interminable* et tenues

P8 vibratos et cris (*shouts*)

P9 glissandi successifs, *small changing pitches*, pendant 12", silence et idem + slow gliss,



P10 cri **at top** (du gliss) / gliss / vibratos / cri / 8 blanches chantées de hauteurs diverses Les autres continuent P.6B

(tape con't)

**PAGE 11** (1 seul système, 3 sections pour le Chœur) :

Instruments : **Variation en C to G** (var. de Do à Sol) /

*Soprano solo : improvise with hatred (??) on 3ce mineure Si-Ré*

(Donner Chiffres 1-2-3)

Section 1 : **Gradually add half notes (blanches) (to ostinato)**

Section 2 **Mixture of half notes and previous ostinato** Suivre graphismes

Section 3 **Melt into**=mêlé à

Polyphonie à 12 voix réelles. **Continue jusqu'au milieu de la P12 !**

S1-S2 suivre, font la même musique

La S3 fait un grand gliss. supérieur à S1-2

A1 **same note**, blanches imperturbables

A2 **tiny variable range maybe G (Sol) / 3 notes range**

A3 **like a tone row** (comme une série de notes)

T1 **half notes similar to a tone row**

T2 **medium range + modal ?**

T3 suivre, graphisme de 8 blanches (assez larges ambitus si logique)

B1 **medium range with gliss.**

B2 **very erratic large range**

B3 **chromatic pitches small range some gliss. with accent**

PAGE 12 (1 syst)

Chœur : **Con't de P11**

Instruments PPPP-PPPP-PPP

**Tape stops - à la moitié et Stop Chœur, juste après l'attaque des instruments/ Fin de page :**  
les instruments baissent ?

Sop solo : *with (??) hate puis speech song (=sprechgesang) - con't*

On cue : one shout Chœur Tutti

IV

PAGE 13 (1 syst)

Tenues des instruments / *sop solo s'arrête [dim.] pour cette P ??*

Tutti Chorus, 4 gestes collectifs

PAGE 14 (1 syst)

La *soprano solo* agité, **Keep same —3 throughout**

Le chœur rejoint les hauteurs des instruments (PPPPPP)

**The chorus tries to match the pitches of the above instrumentalists**

Instruments, dim. al niente

PAGE 15 (1 syst)

Soprano solo **keep**

**Two men take soprano away and put her in a cage**

PAGE 16

Indications :

***These are those who keep a constant pitch. Those that don't seem to fall away from their pitch and gliss back to one of the singers that has a constant pitch, this is done PPPPPPPP [***

**!! ] Répartir 2 groupes : les fixes (S3,A3,T3,B3) et les gliss. autres (S1-2, A1-2, T1-2, B1-2)**

*The Chorus seems to be fainting to the floor... [le ch sble s'évanouir au sol]*

*Sop solo : she dies also*, après 3 3ces mineures desc.

PAGE 17 ... *except one* (un « soliste note tenue » : le T3 « solo »)

PAGE 18 *some revive, some don't* : 4 (A-T-S-B) en plus du « soliste »

PAGE 19 *One hears the Jazz Combo very faintly in the distance for 30''*

*Black out (End)*

## 1B. COLORS – RELEVÉS

### Appendice de Partie II - Chapitre 5 (p. 437)

Relevés sur le manuscrit

PAGES 1 à 4

**Page 1 / 3 Systèmes**

Espace au-dessus des portées : titre de la pièce, « Colors », écrit en grosses minuscules en haut au centre.

Juste à côté, n° de la page.

À droite : J. Eastman

Des initiales ; « AS » soulignées deux fois sont écrites en haut à gauche. Hypothèse à confirmer : ce sont les initiales d'un ou d'une interprète de l'œuvre (une des chanteuses, le chef ou la cheffe de chœur) ayant travaillé sur la partition ; cette partition a donc été utilisée par un ou une interprète, dont on retrouvera les notations portées sur le conducteur au cours du processus de travail collectif, de la ou des répétitions.

### Dispositions, places sur la page

La disposition de l'effectif vocal en plusieurs groupes est matérialisée par l'attribution à chacun des groupes d'une couleur différente. L'importance des *couleurs* dans la structuration de l'effectif des voix en groupes renvoie au titre.

Voici le relevé des couleurs (désignées comme dans la partition, en anglais) par ordre d'entrée en scène dans les trois systèmes de la page 1, liées au nombre de voix concernées :

S1 : Blue 3 voix / Orange 3 voix

S2 : Black 1 voix ? / + Orange

S3 : Red 3 voix / Yellow 1 seule voix / Purple 3 voix, Black 3 voix, Blue, Orange comme ci-dessus

P1 comporte 14 voix solistes en tout réparties en 5 couleurs, par ordre d'entrée : Blue, Orange, Black, Yellow, Purple.

Bien que sur P1, Yellow et Black ne correspondent qu'à une seule voix (contre trois voix aux autres couleurs), on peut supposer cependant que l'effectif vocal se complètera par la suite pour donner ce total :

3 voix x 5 groupes correspondant chacun à 1 couleur = 15 voix.

### **Instruments d'écriture**

Les instruments d'écriture sont des acteurs décisifs du manuscrit.

Dès cette P1, plusieurs instruments d'écriture se superposent et se mêlent, donnant à la page un aspect contrasté : à côté de signes musicaux, de nombreux traits accompagnent, redoublent la structure des événements.

Un stylo-feutre noir avec lequel sont tracés tous les signes musicaux, éléments-cadres et élément-objets.

Les éléments-cadre sont :

Marge gauche, accolades ouvrantes embrassant le nombre de portées de chacun des groupes.

Ex S1 : accolade embrassant les portées 1-3, groupe « Blue ». Plus loin dans le système, accolade embrassant les portées 4 à 6.

Signes de séparation des systèmes

un groupe de 5 crayons de couleur, qui

5 crayons de couleur : Les couleurs sont tracées avec 5 crayons, respectivement de couleur bleue, orange, noire (diff. du feutre noir ??), rouge, violette.

Stylo-feutre noir : L'écriture des signes musicaux et des indications musicales est effectuée au stylo-feutre noir.

Crayon à papier : notation possible d'interprète, de chef ou de chanteuse ? (voir plus loin, P2). Dans la 1<sup>ère</sup> partie de l'œuvre, les initiales « AS » portées en haut à gauche de la P1 sont par hypothèse celles d'une interprète de l'œuvre à sa création (voir ci-dessus), les notations pourraient donc être de la main de cet(te) interprète. Les mentions de nom propre changent dans les autres parties : ce seraient donc d'autres interprètes.

### **Temporalité des strates de notations**

Il y a donc deux strates temporelles lisibles dès la P1 : celle tracée par la main du manuscrit musical ; celle de la main du crayon à papier [c].

#### Absences

Aucune indication de tempo / aucune indications agogique (cf. mes. 2 ?) / aucune durée proportionnelle de valeur rythmique / aucune syllabe ni phonème sous les notes à chanter, jusqu'à P8/S2, « Oh ».

Éléments-cadres : numéros de « mesures » de 1 à 7, ne correspondant pas tout à fait au nombre de mesures, puisque le numéro 2 désigne 2 mesures.

#### **Barres de mesure**

La grande barre de mesure entre mes. 6 et 7 est tracée à la règle.

#### **Flèches**

Des flèches sont tracées.

Elles renvoient au problème des durées des barres de reprises.

Mentions écrites

m.2 : acc / constant / ritard.

## P2

Même cadre général que P1 : systèmes (2) et numéros de mes.

**S1** Indications rythmiques de mesure : mes. 8, indication de mesure à 3/4. Mais le crayon noir (c) note : 3/8 mesure suivante, et plus d'indications de mesure ensuite.

Mentions écrites : m9, cellules écrites en plus petit. Mentions « cluster of... » « improvise » : Mention des limites d'un choix d'une hauteur dans un cluster donné/ Mention de la demande d'improvisation

## S2

La notation devient ici spécifique : des intervalles sont chiffrés, comme pour confirmer ce qui est écrit en notes. + 3 pour 3<sup>ce</sup> majeure (La#-Fa#) par ex., ou +2, +6, le « + » désignant ici la qualification majeure de l'intervalle désigné par le chiffre.

Ce qui est curieux ici est la redondance de cette indication chiffrée par rapport à la notation en notes, en hauteurs musicales : certaines chanteuses n'étaient-elles pas censées lire les notes de musique ? Ce serait alors un « guide » de lecture pragmatique, occasionnel, dirigé vers les interprètes.

Autre hypothèse : un aide-mémoire pour le compositeur, matérialisant les hauteurs ?

Indications de spatialisation des chanteuses, pour le groupe Yellow : « continue ?? off stage ».

Mention : Red : « cluster around Blue cluster of a 4th ».

Le crayon à papier (c) rajoute des indications de rythmes et de hauteurs. Ce sont ici des **précisions** apportées à une notation **insuffisante** du compositeur, en terme portant sur des *intentions* rythmiques et de hauteurs.

[Note théorique générale :

La notion d'**intention** est intéressante. Elle se situe à l'intersection de la notation par le compositeur et son interprétation par l'interprète ou le lecteur du manuscrit. L'interprète cherche à traduire des intentions. Il cherche à affirmer des *suppositions*. Dès lors, qu'est-ce qui relève de l'insuffisance, pour l'interprète, qui ne suffit pas à l'interprète, pour traduire « fidèlement » les intentions supposées ? **L'intentionnalité** du compositeur est toujours en doute, ce doute est l'élément même dans lequel se meut l'interprète, non sans une forme d'angoisse (de ne pas comprendre, donc mal traduire, être infidèle ou non juste, etc.)

### **P3**

Suite des notations d'intervalles chiffrés précédentes (+3)

Nouvelles graphies dans S2 :

traits courbes asc.-desc. discontinus. Mentions : gliss. / slow spare glissandi

Les ostinati clusters des groupes Blue et Red sont figurés par des traits horizontaux discontinus et superposés et tuilés : sorte de trame en « pointillés ».

Purple : « laughter », 2 traits continus

Mention soulignée : « these notes must be – 2 a part (traduire) »

Mention « Exit » en fin de portée : indication de spatialisation, comme le « off stage » **P2/S2** : il y a donc une spatialisation sonore, un dedans-dehors de la scène ? Un jeu d'espace-son.

### **P4**

#### **S1**

Signe de decrescendo, avec mention « EXIT » à l'intérieur : indication de spatialisation à nouveau, voir P2/S2 et P3 ci-dessus. Le signe decrescendo est ici détourné de sa fonction conventionnelle, destinée à la décroissance de l'intensité sonore. Ici c'est un signe spatial qu'on peut interpréter comme : sortir

progressivement de la scène. Le mot « Enter » en fin de portée renvoie à cette *mise en scène*.

Accord non écrit-écrit : accord émergeant ?

Ecriture intéressante des accords, apparaissant ici :

Groupe « Purple », m.14 : mention « chord », mais sans hauteur précise, comme une « ombre » qui précéderait l'accord écrit. Puis, l'accord est écrit, avec mention +2 (Ré#-Fa-Sol : des 2des majeures en effet). Liaison et précision : « same pitch ».

Ici, comme remarqué ci-dessus, l'écriture verbale et chiffrée redouble les notes, les signes musicaux, comme si une incertitude subsistait sur les signes musicaux seuls.

S2 : mention « die away ». Le crayon à papier (c) rajoute : « fade » suivi d'une double-barre.

## **PAGES 5 à 7**

Mention haut P5, « **Chorus II** », et nom de JE en haut à droite. Le fait de réécrire son nom souligne le fait que ces « mouvements » de l'œuvre sont presque comme des pièces séparées.

### Instruments d'écriture

Les mêmes que ci-dessus.

Mais pour le crayon à papier (c), des initiales portées en haut à droite peuvent se lire « AS » comme précédemment, ou « MAS ». Est-ce le ou la même interprète que dans les pages précédentes ? Ce crayon est toujours aussi actif pour souligner, et P5/S1 il semble écrire des prénoms ?

## **S1**

Entrées successives ; je ne comprends pas l'absence du 3 dans le comptage ?

Oubli : Purple sans clé de Sol.



S2 : Orange, mention « stay on just two pitches »

Son traduit par des graphismes : tremolo glissando, mention (« like laughter »).

Foot ?

S3 : sorte de signe de « trilles » pour Purple

S4 : Purple, mention « arguing » (= se disputer, discuter).

Flèches pour indiquer les départs

## P6

CHANGEMENT IMPORTANT DE GRAPHIE : les notes sont complètement remplacées par des graphies et des indications écrites.

D'autre part, apparition de durées indiquées en secondes : 8", 3", 4", 5" etc.

Pieds sollicités pour sonorités percussives / autres indications : « Random on word PING » (= improvisation sur le mot PING) / « Loud arguing » (= discuter, ou se disputer, bruyamment »).

Graphisme nouveau pour Orange : angles tournés vers le haut, barrés de traits (semblent tracés hâtivement). Ce graphisme a le souci de matérialiser visuellement les 3 voix (se reproduit 3 fois), ou de s'accompagner de précisions

En bas de page, une indication (écrite avec tous les crayons sauf le Rouge ?) : « *Random sounds made up of sounds used previously in this piece.* » (= « Les sons improvisés sont choisis à partir des sons utilisés précédemment dans cette pièce »).

P7, la fin sur le Do# en carrée ou prime, sans durée précisée. Signifie durée longue, 8 pulsations (mais au fait depuis le début, y a-t-il la moindre indication quant à une pulsation ?)

Remarquer ces flèches qui indiquent les débuts d'attaques, comme une indication du « ici » suppléant à l'imprécision du « quand ».

## **PAGES 8 à 10**

### **« N°III »**

Nom d'interprète en haut à gauche : « Zera Mathiel ? » / nom de JE en haut à droite.

#### **S1**

Après m. 3 (ou 2 ?), une bande traverse les 10 portées du système. On pourrait croire à un silence. En fait, il s'agit d'un accord tutti, ce que permet de déduire l'indication « any notes », prolongée au groupe Blue au crayon. Nuance : F (1<sup>ère</sup> et seule nuance indiquée jusque là ?)

Premier phonème de la partition : « Oh » avec un trait graphique courbe dessous.

Poursuite des durées en secondes, des entrées successives jusqu'aux « Primes ». Le crayon noir est-il le c ?

**S2** Solo issu du groupe Black. Indication sonore : « who who » et mention « breath only » (= « un seul souffle ». Voir figures de notes blanches et petites notes barrées ?

**S3** : Black et Yellow ponctuent : « shout » (= cri, crier, hurler).

S4 et 5, suite, mêmes données.

### **P10**

S1 : indication d'improvisation ?

Pas de nuances, mais les phonèmes « oh, oh » avec courbes graphiques.

Indication « pained » (=peiné, affligé, attristé), indique donc une émotion, un affect ?

S2 mélange de notes et des sons indéterminés indiqués par des graphies

Question : les interprètes doivent-ils suivre, c'est à dire exécuter avec précision, le nombre et la forme de ces graphies ?

Yellow : mot « Haija » ? dont je ne trouve aucun sens possible...

## PAGES 11 à 18

« N°IV »

P11

Indication qui relaie celles des initiales d'interprètes remarquées précédemment : « Naomi Powles » (?)

Des barres de mesure délimitent des portions de durée non précisées solfégiquement.

Il n'y a presque plus de notes dans cette partie.

Certaines durées notifiées en secondes : ca 15''

Solo sur Sol et Solb souligné (1/4 de ton ?) Indication « setting flat » au crayon noir c ?

P12

Indications : « loud arguing with diminuendo » (= discuter bruyamment puis en diminuant l'intensité) / « whispering » (= « en sifflant » / « space shouts » (= « cris espacés »).

P13

Signes de « vagues » discontinues qui « moutonnent » sur la page

« *very high laughin* » (= « rires très forts, ou très aigus »)

P14 : solo Man « improvise using word Haija » (= « improviser en utilisant le mot Haija »). Ce mot Haija, je n'arrive pas à le comprendre, voir ci-dessus, P10/S2. Je me suis demandé si c'était une interjection rituelle, rasta (à cause de sa consonance vaguement éthiopienne, caribéenne ?) Ce serait un nom propre, un patronyme ?

<http://fr.namespedia.com/details/Haija>

Dernière mesure, indications possibles sur des gestes et des postures du corps, voire sur de la chorégraphie : « try to sing m (??) lines and stop your gyrating (??)

et (??) all the time » (= « essayez de chanter m (??) les lignes... et arrêtez votre tournoiement (ou tournoyant) (??) et (??) ininterrompu »)

« nasal pounds » : signification ? timbre nasal ?

crayon noir (c ?) en travers, mention : « humming » (= en bafouillant »).

**P15** Au milieu des hauteurs en glissandi : « begin a congedia ?) conversation laughter may be included » (= « commencez une (??) conversation, rire peut être inclus. »)

Fin : « speech song »

[NB : toutes ces indications de genres et qualités vocales données par des consignes écrites, évoquent *Macle*.]

**P16** Le texte écrit en mots envahit cette page — on cherche les notes de musique !

Rapport à la mélodie improvisée : « Black theme ». Relais sur modifications de motifs.

« Her I am circling in a circle with my (??) on contemplating the origin of my hate, which was killed (every?) man since the beginning » (à traduire)

Texte métaphysique-moral.

S3 : Red 1 : « continue with speech improvising on words in the speech » ?? (= continuez avec le discours en improvisant sur le propos... »

Red 2 : « Improvise on Red 1's words 15" after Red 1 ?? » (= « improvisez sur les mots de Red 1 15 secondes après que Red 1 ?? »)

**P17**

S1

Red : « speech »

Tutti « Silence 30" »

S2 Accord libre 36''

## **P18**

End II (mais où serait End I ? à la fin de la P17 ?) If... (à compléter)

Ending III 1 du groupe Yellow chante le motif La#-Fa#.

## **1C. QUELQUES NOTES SUR STAY ON IT**

### ***STAY ON IT***

Épigraphe : « *How can we ear the music ?* »

Julius Eastman, adresse orale au public de Glasgow avant le concert de *Stay On It*, 16 février 1974

### **« *Stay On It* » : une nouvelle expression du rapport au temps ?**

Dès le début de son bel essai « *That Piece Does Not Exist without Julius* ». *Still Staying on « Stay On It »*<sup>590</sup>, Matthew Mendez semble osciller entre deux hypothèses. La première : *Stay On It* est une irruption imprévisible ; rien, dans la production antérieure d'Eastman, ne laissait prévoir l'orientation stylistique qui soudain s'y manifeste. Eastman, auparavant, n'avait jamais fondé une composition sur une ritournelle tonale — ce qu'on nomme souvent un riff dans le contexte américain — jouant d'une pulsation régulière et dont la répétition-variation est le seul principe structurant. Mais, seconde hypothèse, Mendez note que *Stay on It* s'annonce à travers des modes de composition présentant des similarités fortes, notamment dans l'utilisation particulière de l'ostinato. Mendez cite à cet égard *Trumpet* (1970) et *Wood in Time* (1972). Il relève aussi, avec justesse, que d'autres pièces trahissent le désir de faire se rencontrer la danse et la musique : *Mumbaphilia* (1972) et dès 1970, *The Moon's silent modulation* et

---

<sup>590</sup> Matthew Mendez, « *That Piece Does Not Exist without Julius* ». *Still Staying on « Stay On It »*. (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 151-178. Mendez, né en 1987, est un musicologue formé à Harvard, spécialiste de John Cage et de Peter Ablinger, et compositeur.

*Thruway. Stay On It* hériterait donc à la fois d'un penchant pour l'ostinato radical, traité avec une grande économie de moyens sur le plan des timbres et de la forme, et de l'expérience d'un lien intime entre danse et musique qui va très au-delà de la fonctionnalité des œuvres. Il ne s'agit pas pour Eastman de composer des ballets (bien que des danseurs et chorégraphes intègrent les créations de *The Moon's Silent Modulation*, *Mumbaphilia*, *Comp I*, etc.) mais de solliciter le corps des instrumentistes (mise en espace, participation gestuelle) et de faire circuler dans la musique les énergies propres à la danse. Cette confluence danse-musique remonte loin, à la formation en danse moderne suivie par Eastman dès son adolescence, ses premières compositions dédiées à son professeur Vergiu Cornea<sup>591</sup>, son métier de pianiste accompagnateur de classes de danse. L'identité artistique d'Eastman a été d'emblée plurielle. À dix-sept ans, déjà chanteur, apprenti-pianiste classique s'orientant vers la composition, il ne cessait de pratiquer la danse. Puis il dansait lui-même lors de certains de ses concerts. Enfin, il intégrait ses propres chorégraphies à ses créations musicales. Ainsi, *Stay On It* serait la nouvelle modalité expressive d'un lien organique chez Eastman entre danse et composition. Le vocabulaire stylistique de l'œuvre, notamment la « syncopation »<sup>592</sup> récurrente arrimée à une pulsation régulière, structurerait encore plus fortement ce lien.

La réflexion de Mendez analyse ainsi *Stay On It* sur deux plans : d'abord celui du vocabulaire stylistique (éléments mélodico-harmoniques, ostinati rythmiques). Puis d'un lien danse-composition plus difficile à cerner de manière tangible. Il s'agit d'une « poétique » du mouvement dans la musique, qu'une rythmique syncopée ne peut d'ailleurs suffire à représenter.

J'aimerais poursuivre et si possible élargir cette réflexion de Mendez en introduisant la dimension du temps, et des modalités de déploiement musical du temps dans *Stay On It*. Il me semble en effet que c'est en introduisant cette dimension temporelle que *Stay On It* s'inscrit dans une continuité profonde avec les œuvres qui précèdent.

---

<sup>591</sup> Voir ci-dessus I-1 p. 65 sur Vergiu Cornea, et ensuite, sur ses apprentissages de la danse et l'intégration de chorégraphies à ses créations.

<sup>592</sup> « *Syncopation* » en anglais désigne un type de rythme musical jouant des contretemps (« *jazz syncopation* » par exemple). En français c'est un néologisme.

### ***Le poème d'Eastman***

Pour mieux comprendre ce lien, il faut d'abord lire attentivement le poème qu'Eastman a joint au programme des créations *de Stay On It*. Là encore, la pluralité de la création eastmanienne — danse, poèmes, musique, éléments visuels — est aussi souvent soulignée que rarement analysée avec attention. Une hiérarchie implicite semble faire considérer les manifestations soi-disant extra-musicales comme étant des à-côtés de la composition, laquelle serait le « cœur de la création » à prendre en toute considération. Cette attitude se justifie aussi par une absence de matériaux pour une étude suivie. Aucune des chorégraphies d'Eastman n'a à ma connaissance été notée ou captée, et les témoins sont peu diserts, voire muets sur l'esthétique et la fonction de celles-ci<sup>593</sup>. Tous les poèmes des œuvres des années 1960 ont disparu. Raison de plus pour étudier attentivement ceux qui nous restent. Il me semble que le poème de *Stay On It* mérite une analyse, car un de ses thèmes est le mouvement et la présence du corps — plus précisément d'un corps, celui du garçon auquel le poète s'adresse, ou de deux corps, si l'on ajoute celui du poète lui-même.

NB : je retranscris ci-dessous le texte littéralement, tel que publié dans le programme du concert du 25 mai 1974 au Centre Correctionnel d'Attica, grande prison située à mi-chemin de Buffalo et Rochester<sup>594</sup>.

Je numérote les lignes et les strophes pour la commodité de l'analyse qui suit.

---

<sup>593</sup> Thomas Putnam, le critique à qui l'on doit de nombreux et précieux articles sur les créations successives d'Eastman dans le Buffalo Courier Express, rencontré par hasard à la Music Library d'UB en septembre 2018, n'a pu que me dire à propos de ces chorégraphies : « Elles étaient modernes... C'était de la danse moderne. » Putnam s'est excusé de sa mémoire lacunaire, compréhensible presque cinquante ans après ces représentations parmi les milliers qu'il a vues et chroniquées. Sa remarque a cependant le mérite de situer les chorégraphies d'Eastman à l'écart de la danse classique et académique : son vocabulaire faisait partie de la danse contemporaine, ce qui est cohérent avec son parcours, dès sa formation. Cf. I-1.

<sup>594</sup> Program Notes, May, 25, 1974. Conservé à UB, Music Library. Attica Correctionnal Facility : lorsqu'Eastman y joue en mai 1974, cette prison est fameuse pour la mutinerie des 9-13 septembre 1971, déclenchée par des détenus noirs et latinos après l'assassinat en Californie, par ses gardiens, de George Jackson du Black Panther Party. Après une prise d'otage, l'assaut de l'armée se solda par la mort de dix gardiens et de vingt-neuf détenus. La violence extrême de l'évènement revêt jusqu'à aujourd'hui un sens indissociablement racial et social. Attica est resté un symbole politique majeur, au point que le 9 septembre est une date de manifestations et grèves dans les prisons, notamment en 2016.

(Strophe 1)

- (1) Com'on now baby, stay on it.
- (2) Change this thread on which we move
- (3) from invisible to hardly tangible.

(Strophe 2)

- (4) With you movin and groovin on it,
- (5) making me feel fine as wine,
- (6) I don't have to find the MEANING,
- (7) because you will have filled in his most invisible and
- (8) intangible Majesty's place ;
- (9) But only if you stay on it. You Dig
- (10) Although his majesty does stay with it,
- (11) he can't stay on it. (Does that move you ?)

(Strophe 3)

- (12) Ties that move and break,
- (13) disappear, and return again, are not ties that stay on it.
- (14) They are sometime bonds. These bonds cause
- (15) screens like the Edge of the Night, with
- (16) Ivory snow liquid to appear.

(Strophe 4)

- (17) This is why baby cakes, I'm ringing you up
- (18) in order to relay this song message
- (19) so that you can get the feelin
- (20) O sweet boy
- (21) Because without the movin and the groovin,
- (22) The carin and the sharin,
- (23) The reelin and the feelin,



(24) I mean really.

*Viens maintenant chéri, reste là, dessus.*

*Ce fil sur lequel nous avançons, d'invisible, fais-le devenir*

*À peine tangible.*

*Avec toi bougeant et chaloupant là, dessus,*

*M'emplissant de bonheur comme ferait le vin,*

*Je n'ai pas besoin de trouver le SENS,*

*Car tu auras occupé de la Majesté l'espace le plus invisible et intangible ;*

*Mais seulement si tu restes là, dessus. Tu comprends bien*

*Si sa majesté reste avec lui,*

*Ne peut pas rester là, dessus. (Est-ce que cela t'ébranle ?)*

*Des liens qui changent et cassent,*

*Disparaissent et reviennent, ne sont pas des liens qui restent là, dessus,*

*Ce sont liens occasionnels. Ces liens forment*

*Des écrans ainsi qu'aux Rivages de la Nuit,*

*Apparaît l'ivoire liquide de la neige.*

*C'est pour ça, mon chéri d'amour, que je t'appelle, debout*

*Pour que tu reprennes ce couplet de chanson*

*Afin que tu puisses ressentir cela*

*Ô doux garçon*

*Car sans le mouvoir et le chaloupé,*

*La bienveillance et le partage,*

*Le vertige et le sentiment,*

*Sérieusement, je veux dire.*

*J.E.*

Soulignons l'originalité de cette mise en regard. Quel est donc le statut du poème vis-à-vis de la musique ? Est-ce une introduction, un commentaire, ou la musique au contraire évoque-t-elle ce poème ?

À première vue le lien semble distendu, puisque seuls les trois mots de l'expression « *Stay on it* » sont chantés au cours de la pièce — ou plutôt scandés sur une seule note, à la manière d'un refrain — ou plutôt à la manière d'un sample, incrusté dans les phrases musicales : la formule « *Stay on it* » scandée en ostinato, se rajoute par instants à l'ostinato premier, celui de la phrase musicale répétée par les instruments.

Le poème, excepté la strophe 3, est entièrement en mode impératif. Il est donc adressé à un autre homme (affectueusement dénommé « *baby... baby cake... O sweet boy* », lignes 1, 17 et 20) sous forme de demande impérieuse, entre souhait et ordre. « *Stay on it* » est la formulation d'une sorte de mise au défi. Mais le contexte de l'expression évolue : d'abord demande, exigence (lignes 1 et 9) ; puis enjeu de comparaison avec un tiers qui ne saurait réaliser cette exigence (lignes 10-11) ; enfin, réflexion plus générale sur des « liens » impermanents (12-13). « *Stay on it* » apparaît donc comme une demande affective, d'évidence amoureuse.

(1) Com'on now baby, *stay on it*. (...)

(9) But *only if you stay on it*. You Dig

(10) Although his majesty does *stay with it*,

(11) *he can't stay on it*. (Does that move you ?)

(12) Ties that move and break,

(13) disappear, and return again, are not ties *that stay on it*. (Je souligne).

Deux traits sont remarquables dans cette impérieuse demande : son imprécision volontaire, qui laisse l'interprétation ouverte, inscrite dans l'imaginaire. Et l'apparente contradiction entre l'exigence du maintien, du « rester là, dessus » et l'allusion aux mouvements du corps, évoqués comme un absolu d'élégance, de « majesté » (ligne 8, « *Majesty* » avec une majuscule). Cette majesté suscite l'ivresse du poète (ligne 5) et évacue même la nécessité de chercher un sens à tout cela (ligne 6). « MEANING » (« SENS ») est en majuscules, emphase

graphique qui souligne le statut philosophique, voire métaphysique du terme (la notion de sens ultime) et une sorte d'exaspération de la quête de sens. Recherche qui trouverait un dépassement heureux, mais inexplicable, dans la présence corporelle de l'autre, conditionné à l'exigence qu'il « reste là, dessus ». On pourrait synthétiser tous ces éléments en affirmant que c'est un poème sur la grâce, du moins sur la recherche obstinée, rigoureuse, d'une grâce possible par l'autre, avec l'autre, l'exhortant et l'orientant.

Le vocabulaire lié au corps désigne le mouvoir indissociable de la musique et de la danse, ligne 2 « ... this thread on which *we move* (...) With *you movin and groovin* on it (...) » (je souligne) et la litanie finale des participes substantivés où reviennent « *movin and grovin* », entrecroisant mouvement du corps, qualités morales et affectives :

« (21) (...) Because without the *movin* and the *groovin*,

(22) The *carin* and the *sharin*,

(23) The *reelin* and the *feelin*... »

La musique, elle, est désignée directement une seule fois : « this song message ». Il est donc question d'une « mélodie » ou « chanson » (« *song* »), sans aucun doute le thème de la pièce instrumentale. L'expression « *song message* » synthétise le présent poème et la musique-ritournelle. Le message, un « envoi » dirait-on en poésie médiévale, est chant et parole. Le poème est mis sur le même plan que la musique, l'œuvre est « chant-message ».

Le mot-clé qui ouvre la métaphore du poème entier est certainement « *this thread* », « ce fil sur lequel nous avançons », dès la ligne 2. Les mouvements gracieux ont lieu sur « ce fil », c'est sans doute sur lui qu'il s'agit de rester. Cet objet-métaphore de la marche, du mouvement, de même que le dispositif discursif, m'évoquent fortement le poème de Jean Genet *Le Funambule*, publié en France en 1956<sup>595</sup>.

Dans *Le Funambule* un poète s'adresse à un acrobate, certes plus explicitement que chez Eastman — il s'agit d'Abdallah Bentaga, l'amant de Genet, équilibriste de métier. Si l'on est certain qu'Eastman connaissait une partie de l'œuvre de Genet, ayant même joué en février 1972 le rôle d'une « Black Queen » dans *Black*

---

<sup>595</sup> Jean Genet, *Le Funambule*, Lyon (Décines), L'Arbalète, 1956. Réédition : Jean Genet, « *Le Condamné à mort* » et autres poèmes, suivi de « *Le Funambule* », Paris, Poésie-Gallimard, 1999.

*Ivory*, une adaptation théâtrale des *Nègres*<sup>596</sup>, je n'ai pu en revanche retrouver trace d'une première traduction américaine du *Funambule*<sup>597</sup> que le compositeur aurait pu lire. Il reste, malgré la différence d'ampleur — le poème de Genet développe en une vingtaine de pages les thèmes du défi à la mort, des « jeux cruels » de la corrida et du cirque, de l'écart entre la misère ordinaire d'un homme voué à son art et sa transfiguration mystique sur le fil — que le dispositif des textes est sensiblement identique : une adresse sur le mode de l'impératif à un autre homme, censé pouvoir incarner la grâce du mouvement et du risque projetés dans une sorte de métaphysique. Eastman, contrairement à Genet, ne fait pas allusion à la mort. Mais la parenté de certains passages résonne, par exemple quand Genet écrit : « À son tour le fil fera de toi le plus merveilleux danseur ». Le ton injonctif<sup>598</sup> et l'obtention mystérieuse de la grâce par une discipline rigoureuse du corps en mouvement, me semblent communs.

La fin du poème, assez énigmatique, semble suggérer un texte inachevé. La seconde partie de la proposition manque syntaxiquement, et l'expression orale « I mean really » (« Vraiment, je veux dire ») semble couper court ou au contraire, faire office de pointillés. Cette sorte d'indétermination du poème se retrouve, on le verra, dans la fin musicale du morceau.

---

<sup>596</sup> Voir ci-dessus I-1, p. 134-135. Eastman, selon le témoignage de la metteuse en scène du spectacle Cristyne Lawson, était spectaculairement travesti et masqué de blanc, ne dévoilant son visage noir qu'à la fin, en éclatant de rire.

<sup>597</sup> Il serait intéressant d'étudier un éventuel rapport entre l'œuvre de Genet, ses choix esthétiques et politiques provocateurs envers l'homosexualité, et ceux d'Eastman. Genet pourrait avoir inspiré la radicalité eastmanienne, celle de *Gay Guerrilla* par exemple, qui lui fait déclarer en 1980 ne pas se reconnaître dans ce qu'il appelle avec un certain dédain « *that gaydom* », le mouvement gay « *mainstream* ». Pour un relevé précis des traductions et de la réception de Genet aux USA (où l'écrivain était interdit de diffusion jusqu'au début des années 1960), voir David Andrew Jones, *Jean Genet et l'homosexualité dans la presse étasunienne, 1959-1974* (in) *Jean Genet, le Québec et l'Amérique*, Mathilde Barraband et Hervé Guay (dir.), *Etudes françaises*, vol. 51, n°1, 2015, p. 53-66. Consultable en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2015-v51-n1-etudfr01694/1028520ar/>

<sup>598</sup> Ce ton jussif, autoritaire envers l'autre, n'est pas sans évoquer le dispositif sado-masochique maître-disciple que R. Nemo Hill a explicité concernant Eastman, à la fois dans leur relation privée (vers 1980 à New York) et dans les métaphorisations de l'œuvre. L'érotisme sous-jacent du poème de *Stay On It* (peut-être teinté d'ironie ?) provient davantage de ce ton impérieux mêlé de flatterie sensuelle, que de quelconques allusions sexuelles directes. Pourtant, on peut avoir un doute interprétatif : le poème crypterait-il un écrit obscène, sous couvert de sublimation ? Ce point important est impossible à démêler en l'absence d'informations biographiques ou d'indices probants. Voir R. Nemo Hill, *The Julius Eastman Parables* (in) Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 83-94.

## Le « Groove »

Le nouage entre danse et musique est explicite dans les mots : « *the movin and the groovin* » (ligne 21). Le « groove » est un percept directement musical, comme le swing. Il désigne non pas une figure rythmique répertoriée, mais une qualité de rythme *dans le corps*, un certain état rythmique du mouvement, qu'on peut qualifier de chalouppé et d'inspiré. C'est presque en soi l'approche d'un état de grâce, rapportable aussi au terme de « Majesté », dont la définition précise échappe, ce que semble dire le poème dans la progression qui va de l'« invisible » à l'« à peine tangible » :

« *Ce fil sur lequel nous avançons, d'invisible, fais-le devenir*

*À peine tangible. »*

*Stay On It* est une œuvre où s'exprime l'incarnation corporelle d'une qualité musicale rythmique (marche-mise en mouvement-danse = « *groovin* » = « Majesté » située au-delà du sens) évoquée par les mots d'un poème. Comment ce nouage se révèle-t-il dans la musique et dans la notation de la pièce ?

### LA TRANSCRIPTION DE PAUL PINTO, EN 2008

À ce jour (septembre 2020), le manuscrit de *Stay On It* n'a pas été retrouvé. Mais en novembre 2014, Mary Jane Leach mit en ligne sur son site consacré à Eastman<sup>599</sup> une transcription effectuée d'oreille en 2008 par Paul Pinto, directeur artistique de l'ensemble thingNY<sup>600</sup>, d'après l'enregistrement figurant dans l'album *Unjust Malaise*<sup>601</sup>. C'est sur cette transcription que je travaille ci-dessous.

Paul Pinto livre un avant-propos intéressant, dans lequel il situe parfaitement le rapport ouvert entre notation et interprétation. C'est, en 2008, le premier propos que je connaisse d'un interprète d'Eastman qui situe aussi clairement les enjeux de l'ouverture dans cette notation musicale. Ceci est d'autant plus intéressant que Pinto aboutit à cette conclusion non par la lecture d'un manuscrit, mais à

---

<sup>599</sup> <http://www.mjleach.com/eastman.htm>

<sup>600</sup> Paul Pinto est un compositeur et chanteur expérimental new yorkais, au parcours d'artiste multiple intéressant. <https://www.newmusicusa.org/profile/pfpinto/>

<sup>601</sup> *Unjust Malaise* – New World Records, CD 80638 (3 CD), 2005. Le concert est celui du 16 décembre 1973. *Stay On It* sur cet album : [https://www.youtube.com/watch?v=9X3j\\_76VBvI](https://www.youtube.com/watch?v=9X3j_76VBvI)

l'aide d'un (au moins) concert de l'œuvre, comme si la liberté se dégageait en elle-même de l'interprétation. Pinto écrit :

« C'est d'après cet enregistrement [du concert du 16 décembre 1973, voir note 602] que j'ai transcrit le canevas de base (« *basic skeleton* ») qui suit. Je n'ai pas pu recueillir davantage d'informations à propos de la « partition » originale [c'est Pinto qui met « partition » (« *score* ») entre guillemets] ni des intentions du compositeur pour son exécution. Mais les enregistrements (*sic*)<sup>602</sup> semblent montrer que l'œuvre était une « improvisation structurée », réalisée avec des instrumentations diverses selon les concerts. C'est pourquoi l'instrumentation de certaines sections, que j'indique, correspond à la fois à l'enregistrement original et au concert de thingNY au Judson Memorial Church le 14 février 2009. »

Pinto conclut : « On doit se souvenir que cette partition n'est qu'un guide pour une interprétation créative de la musique (« *this score is just a vehicle for creative interpretation of the music* »). Elle [cette transcription] contient quelques notes et suggestions sur la forme. »

#### **L'« ARRANGEMENT » DE LEOPOLD, ÉDITÉ EN 2018**

L'éditeur Wise Music Classical propose en location et met en ligne en 2018 ce qui se dénomme un « arrangement » (« *arr.* » est noté sur la partition) réalisé par le trompettiste Tim Leopold, à l'origine pour l'ensemble Alarm Will Sound.

<https://www.wisemusicclassical.com/work/57872/Stay-On-It--Julius-Eastman/>

<https://www.alarmwillsound.com/about/>

C'est cette présentation qui est proposée à la diffusion actuellement, pour les interprètes désireux de jouer *Stay On It*.

Les choix respectifs de notation de Pinto et Leopold sont intéressants. Leur analyse comparative relative aux enregistrements de *Stay On It* dépasse le cadre du présent travail. Je me bornerai à indiquer leurs grandes différences, afin de

---

<sup>602</sup> Le pluriel est peut-être une erreur, ou une tournure grammaticale. Mais Pinto, pour réaliser sa transcription, a peut-être comparé l'enregistrement du 16 décembre 1973 (celui d'*Unjust Malaise*) au concert filmé du 16 février 1974 au Centre for Contemporary Arts de Glasgow, lors de la tournée européenne des Creative Associates. La distribution est en partie autre (par exemple, Eastman est au piano à Glasgow alors que c'est Petr Kotik précédemment) et les deux réalisations comportent plusieurs différences instrumentales et formelles.

réfléchir ensuite sur les modalités du temps dans cette œuvre et ses possibles notations.

### **PINTO. 3 pages**

Saisie par ordinateur

Présentation en portées et systèmes conventionnels (parfois lignes discontinues)

Lecture continue et déroulement temporel continu de gauche à droite

Rythmes écrits dans des mesures conventionnelles, à la noire (4/4, 3/4 ; 5/4...)

### **LEOPOLD. 2 pages, dont une seule de musique**

Portées imprimées. Pas de systèmes. Cases successives. Poème écrit à l'encre noire. Notes de musique à la main ou par ordinateur. Mentions écrites au stylo à l'encre Bleue Floride.

Lecture discontinue et en « arborescence » (Ex : a2 se rapporte à A, la case cases « *Embellishment* » se rapporte à la case précédente, etc.)

La successivité est sans cesse rapportée à la superposition d'éléments nouveaux.

Pas de mesures. Les portions de musique sont inscrites dans des cases. Pas d'indications chiffrées de mesures.

### **ANALYSE MUSICALE ET FORMELLE (esquisse)**

*Le thème (riff), ou premier plan musical*

*Stay On It* est à première vue une pièce monothématique. La répétition d'un seul thème, que j'appellerai riff,<sup>603</sup> occupe la composition. Ce riff, brève ritournelle mélodique de quatre notes ascendantes puis descendantes en Fa# majeur, s'enrichit de manière verticale, par adjonction d'intervalles parallèles : les tierces

---

<sup>603</sup> « Riff » dérive d'une abréviation de « *rhythmic figure* » et désigne, en jazz surtout, un bref motif mélodico-rythmique joué en ostinato, souvent dans une des parties d'une composition (rythme obstiné joué à la batterie, ou ritournelle mélodique répétée par un instrument mélodique). Le riff suffit souvent à lui seul, sur le plan de la mémoire, à identifier une composition. Un des riffs les plus célèbres est la succession de deux accords descendants syncopés du morceau *So What* de Miles Davies (1959). La syncope et la superposition harmonique ont peut-être influencé Eastman.

parallèles deviennent triades puis accords parfaits de quatre sons (la voix supérieure octaviant la voix inférieure), diversement registrés.

#### *Autres ostinati, ou second plan musical*

Le riff joue le rôle d'une base que j'appellerai Ostinato 1, sur lequel se greffe, de manière plus ou moins intermittente, deux autres ostinati :

Ostinato 2 : « *stay on it* » chanté en croches continues et recto tono par une voix, de manière intermittente. La note du recto tono est évolutive, mais fait toujours partie de l'harmonie du riff, dont elle prend la quinte, la septième,

Ostinato 3 : contrechant en doubles croches, qui épouse le contour mélodique du riff.

#### *Enrichissements, ou troisième plan musical*

D'autres superpositions enrichissent les ostinati, notamment des trémolos ou des figures descendantes.

Parfois variante globale du riff. L'idée du riff est de s'enrichir par superposition de tierces successives.

#### *Les deux variations du riff*

J'ai noté que le principe de la composition est celui de superpositions et d'enrichissements sur le plan de la verticalité. Il existe aussi deux variations ou variantes du riff, qui cette fois

Je préfère employer le terme de « métrique », car l'inscription de ces variantes dans une rythmique régulière de mesures, me semble un effet, non une cause. La rythmique est pensée en unités (de trois croches par exemple)

Variation métrique 1

Variation métrique 2

Il faut pourtant nuancer le monothématisme, car la forme comporte une nette rupture aux trois-quarts environ de sa durée. Le thème disparaît soudain. Naît une succession d'accords qui s'ouvrent progressivement en éventail, se densifiant de deux à huit sons environ, avec un nouvel ostinato rythmique moins pulsé et un crescendo progressif. La rupture est aussi expressive : au côté joyeux,



extériorisé et « dansé » du riff succède soudain, dans une rythmique plus lente et moins définie, une atmosphère retenue, intérieure, qu'on pourrait même qualifier de mélancolique.

### *Improvisations*

Quel est l'objet de l'impro ? Pas tout...

*Riff de Stay On It doublée en tierces parallèles, en Si majeur : Fa# majeur : A*

*M1 A1 reprise ad lib*

*M2-3 A2 idem +nouvelles tierces parallèles, accords triades, mi bécarré*

*/ + « ostinato stay on it » sur la quinte /*

*M4 A3 + octave, accords parfaits*

*M5 idem + ostinato en doubles croches*

*M6-7 idem + « ostinato stay on it » sur la neuvième*

A

M8-9

Le temps n'est pas un paramètre. Pas plus que la durée n'est mesurable spatialement.

### **Oralité, interprétation**

p. 152 Mendez note d'abord que cette partition est lacunaire, donc destinée à être complétée par les précisions orales du compositeur et son « exemple », en association avec les musiciens (point de vue pragmatique). « Il parle d'oralité secondaire » (« secondary orality », en citant Walter J. Ong (voir p. ). Eastman joue le piano et la voix lors de la création.

Mendez remarque justement : « *The open-ended nature of the score was designed to allow for considerable variation from performance to performance.* » p. 152. Plus loin (p. 153) : « (...) *to base a performing score on a single — or even a handful of — recorded documents is a dangerous proposition.* »

Eastman déclare avant le concert de Glasgow (février 1974) de sa partition : « *without using notes* », to « *use the musicians' innate musical abilities* ». Il dit

rechercher à répondre à cette question fondamentale : « Comment écoutons-nous la musique ? » (« *How can we hear music* ») ? et regarde vers la spontanéité native du jazz (cf. *Thruway* !) et les traditions de musiques improvisées, les partitions écrites jouant le rôle de guide mnémotechnique.

Eastman déclare avant le concert de Glasgow : « *There is in America now serious music — so-called — there is a school of music which tries to bring the beat back in the music.* »

## **1D. LE MANUSCRIT DE *DIRTY NIGGER***

### **(Notes de première lecture)**

#### **Appendice de Partie III - Chapitre 2, III-2.B.**

On ignore tout à ce jour (janvier 2021) de *Nigger Fagott*, sauf la nomenclature instrumentale et les dates de création. Le manuscrit, comme tant d'autres d'Eastman, réapparaîtra peut-être. Par contre, à la New York Public Library, est conservée une page recto-verso répondant au titre *Dirty Nigger*. Je crois que c'est le manuscrit d'Eastman le plus émouvant que j'aie vu. Il m'a fait penser à l'immédiateté de l'« art brut ». Il s'agit vraisemblablement d'une esquisse (la seule que j'ai vue là encore). Une page de quarante portées est entièrement couverte de notes, uniquement des rondes, surmontées de chiffres. Une page totalement ésotérique à première vue !

Quand on regarde ensuite, on voit qu'il y a deux systèmes bien séparés de 10 portées chacun. Des noms d'instruments sur la marge gauche du 1<sup>er</sup> système. Des clés...

Les instruments sont, de haut en bas :

3 violons / 2 Sax notés en Ut 3 (la ligne 4 porte la trace de la transposition en Ut 3, E a d'abord écrit un Mi en Clé de Sol !) / Un Cello / Deux Bass / Deux Flûtes (étrangement notées tout en bas des systèmes !)

Je vois qu'il y a aussi des **pauses** dans certaines mesures. Elles aussi surmontées d'un chiffre.

Que les traits verticaux des « mesures », tirés à la règle d'un seul trait, englobent toute la page.

Je compte les « mesures » : 24. (21 « mesures » au verso). Le chiffre 24 figure d'ailleurs, entouré, à la fin du S1.

Je vois que les **chiffres** vont tous de 1 à 7.

Je les additionne verticalement « mes. » 1. Le total = 38

« mes. » 2=37

« mes. » 3= 48

Alors, rien à additionner ?

Au verso, un indice, le chiffre 64 entouré au-dessus ligne 1 : j'additionne horizontalement ? non... le total est bcp plus élevé que 64.

Je ne vois pas non plus de séries (reprises) dans la lecture horizontale des chiffres. Ex V1 1<sup>ère</sup> ligne de 24 mesures (S1) : 6, 1, 2, 2, 7, 3, 6, 7, 6, 7, 1, 7, 7, 2, 5, 3, 7, 6, 1, 2, 7, 2, 5, 5

À quelle logique, quelle systématique, ou à quel calcul de probabilités correspondent ces choix de chiffres ?? Est-ce simplement un nombre, un total, décliné en probabilités de permutations de 1 à 7 ? Quel nombre ? 64 ?

Dans mes calculs, j'espère ne pas confondre « 1 » tracé par un simple bâton vertical, et « 7 » où il n'y a jamais de barre horizontale, mais la forme coudée visible...

Je lis les sons : des unissons ! que des Mi !

Il y a des traces de volonté, donc de repentirs, donc de choix : ex L6 Cello 1, la première hauteur (Mi grave) a été barrée sur 9 mesures, pour être réécrite 8va (Mi milieu portée). / L9 (F11) : « mes » 3 : la ronde a été barrée et remplacée par une pause / L2, « mes » 15 : le chiffre 5 est superposé à un 4, qu'il remplace / S2 : la L3 a été entièrement raturée et réécrite en dessous, avec des chiffres et une

répartition son-silence complètement différente, comme si E s'était trompé dans un calcul !

## 1E. Notes sur *PIANO 2*

### **Approche de *Piano 2***

Pièce pour piano seul en trois mouvements, composée en 1986. Créé par Joseph Kubera après la mort d'Eastman, le 21 février 1991 au Merkin Concert Hall<sup>604</sup>, puis enregistré vingt-trois ans après par Joseph Kubera : *Book Of Horizons*, New World Records, CD 80745, 2014.

### ***The Figure in the Carpet***

Dans sa célèbre nouvelle *The Figure in the Carpet*<sup>605</sup> publiée en 1896, le romancier Henry James déploie une métaphore raffinée : celle d'un dessin secret dissimulé dans une œuvre d'art. Un motif particulier, explique le narrateur, se cache au milieu des formes et des couleurs luxuriantes d'un tapis. Seul un observateur attentif, possédant de surcroît un regard aiguisé, autrement dit un critique compétent, est en mesure de déceler les contours de cette figure, située par le dessinateur aux confins du visible et de l'invisible. *Piano 2* de Julius Eastman est une partition qui pourrait illustrer ce récit. En effet, à la lecture, il semble difficile de distinguer des plans qui permettraient de repérer les motifs musicaux, et de s'assurer que l'on suit correctement la conduite d'une pensée musicale. S'il existe des motifs distincts et une orientation de la pensée, ils sont comme noyés dans un flux de doubles-croches qui font penser au mouvement continu du style baroque de Jean-Sébastien Bach :

**EX. 1 : Voir *Piano 2*, manuscrit, p. 4**

---

<sup>604</sup> Source : Kyle Gann, *Julius Eastman and the Conception of « Organic Music »* (in) Gay Guerrilla. *Julius Eastman and His Music*, Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 97 et *ibid.*, p. 206. Le Merkin Concert Hall est une belle salle de concerts fondée en 1978 à Manhattan, non loin de la Julliard School et du Lincoln Center.

<sup>605</sup> Henry James, *The Figure in the Carpet*, London, 1896. Traduction française : *Le Motif dans le tapis* (in) Henry James, *Nouvelles complètes*, Annick Duperray (dir.), Tome III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2011.

Mais aussitôt, la différence avec Bach saute aux yeux. Le clavier d'Eastman est aussi disjoint, aussi largement étiré sur l'échelle des tessitures que celui de Bach est le plus souvent ramassé, progressif dans les déplacements qu'il induit :

EX. 2 : *Piano 2*, manuscrit, p. 8

J.-S. Bach : *Clavier Bien Tempéré*, Livre 1 (1722), *Prélude n° 15 en Sol majeur*, BWV 860

D'autre part, en quoi *Piano 2* diffère-t-il d'innombrables pièces pour piano du 20<sup>ème</sup> siècle ? Ne peut-on dire à propos d'une étude de Ligeti ou d'une sonate de Boulez, sans parler d'une pièce de Cage, que leur première lecture ne révèle aucun repère visuel-musical, et qu'ainsi la métaphore d'Henry James s'y applique ? De surcroît, la notation d'Eastman dans *Piano 2* répond presque entièrement aux codes solfégiques traditionnels. Comparé à la *Nigger Trilogy*<sup>606</sup> de 1979-1980, cette pièce, postérieure de six ans, relève en grande partie d'une codification classique.

Une première hypothèse pour expliquer le trouble singulier que nous voulons décrire, c'est qu'il réside dans la *nature* des écarts entre la notation solfégique traditionnelle et les différences créées par Eastman.

Une fois encore, en étudiant une partition d'Eastman, nous sommes d'emblée confrontés à des difficultés situées sur le plan de la notation. Ce sont des sortes de lacunes dans la manière d'écrire la musique, qui nous incitent à en rechercher la signification, puisqu'elles sont de toute évidence volontaires. Comme nous l'avons démontré pour les œuvres précédemment étudiées<sup>607</sup>, ce sont là bien plus que des indices ou des symptômes de négligence : mais autant de gestes de composition qui orientent — ne serait-ce que dans une certaine désorientation ! — le lecteur, l'interprète. Eastman crée une sorte de « zone grise », d'angle mort de la compréhension. Dans l'écart entre ce que l'on comprend quasi immédiatement et ce qui n'est compréhensible qu'à travers un faisceau

---

<sup>606</sup> Julius Eastman : *Evil Nigger, Gay Guerrilla, Crazy Nigger*.

<sup>607</sup> Voir ci-dessus, III-2.G. p. 528-537 et Jean-Christophe Marti, « À la rencontre de Julius Eastman, avec *Evil Nigger, Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* : Des énigmes de la notation aux énigmes d'un compositeur afro-américain », Mémoire de Master 2, Université d'Evry Val d'Essonne, Département Arts et Musique, Université Paris-Saclay, 2016.

d'hypothèses ouvertes, réside une partie de l'œuvre. On peut aussi essayer de l'exprimer ainsi : d'un côté, l'œuvre semble exister dans un cadre de références familières ; de l'autre et *en même temps*, elle échappe substantiellement à ce cadre. Le compositeur ne semble pas avoir comme but de faire étalage d'une transgression du cadre. Plutôt, de faire coexister plusieurs démarches différentes.

La nature et le sens de cette coexistence sont problématiques. Une simple dialectique, qui consisterait à mettre en travail un cadre donné par sa négation, semble avoir peu de pertinence pour décrire ce phénomène. D'où l'idée d'une sorte d'ésotérisme, créé par Eastman pour son usage singulier. Dans quel but ? Pour dissimuler certaines strates de l'œuvre à un regard superficiel ? Réserver le sens à « celui qui cherche » ? On rejoindrait alors le créateur de la nouvelle de James. Le compositeur détiendrait un secret tout à la fois manifesté et caché, comme le motif dans le tapis. À moins que plus profondément — ce que sous-entend d'ailleurs James — le créateur ne soit lui-même qu'un passeur d'énigmes, dont l'œuvre est la recherche d'un « chiffre » informulable, enveloppé à jamais de mystère.

Le fait est que cette pièce d'Eastman nous reconduit une fois encore à la dimension de la notation. C'est cette dimension — et non, par exemple, la problématique du « langage » employé par le compositeur — qui ressort en premier, et qui doit donc être interrogée d'abord pour fournir des éléments de réponses et des outils d'analyse.

### **Un ami pianiste : Joseph Kubera**

Il n'existe pas de meilleure introduction à une approche de *Piano 2* que le récit donné par Joseph Kubera, un ami pianiste d'Eastman, et reproduit dans l'ouvrage *Gay Guerrilla. Julius Eastman and His Music*<sup>608</sup>. La pertinence du propos de Kubera, qui livre ici une description musicale et pianistique précise dans le contexte biographique, nous semble remarquable. Kubera raconte :

---

<sup>608</sup> *Gay Guerrilla. Julius Eastman and His Music*, Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), Rochester, University of Rochester Press, 2015. Voir p. 57-58 et notes 151-152. Le texte, un manuscrit inédit de Kubera daté du 14 juin 2012, est intitulé *Recollections of Julius Eastman and His Piano Music*.

« Il apparut soudain à 9h ou 10h du matin flanqué d'un petit ami. Il me salua avec son grognement habituel — « KUBERRAHHH ! » Une fois entré, sa première question fut « t'as un whisky ? » Ensuite il s'assit au vieux piano à queue Weber que j'avais à l'époque, et joua sa nouvelle pièce *Piano 2* (1986). Comme toujours, son jeu était puissant et poétique. *Piano 2* était très différent de ses pièces à grande échelle et « multiples », comme *Crazy Nigger* ou *Evil Nigger*.<sup>609</sup> Complètement composée et exactement notée, mais usant toujours d'une forte pulsation directrice [directionnelle, dominante ?] dans les mouvements extrêmes. »

Kubera poursuit : « Julius avait une notation manuscrite très erratique, du moins à l'époque où il a écrit *Piano 2*. Les notes prenaient trop d'espace sur la page pour permettre une lecture confortable et elles étaient écrites d'une main tremblante. Les noires n'ont pas de hampes. Il n'y a pas de dynamiques, de phrasés, d'articulations, de chiffrage rythmique, et seulement une ou deux barres de mesures. En l'absence d'indications, je m'appuie substantiellement sur mon souvenir de la manière dont Julius joua cela [*Piano 2*] pour moi ce jour-là à la maison. Il y a quelques bizarreries dans la notation de cette pièce. Julius marque la fin de chaque mouvement avec un idéogramme japonais et le mot « zen », et il a griffonné le mot « Chopin » au-dessus d'une figure d'accompagnement qui ressemble à une mélodie de Chopin. Les pulsations continues et directrices [directionnelles, dominantes ?] des pièces pour plusieurs pianos s'expriment ici dans de longues séries de double-croches dans les mouvements extrêmes, qui parcourent le clavier en montant ou en descendant. Elles sont souvent à la main gauche, au-dessus d'elles planent de longues mélodies aiguës en noires et blanches. Quelques uns de ses processus familiers d'accumulation (*some of his familiar additiv process*)<sup>610</sup> apparaît au début du troisième mouvement, où des séries de notes répétées deviennent des accords répétés par addition d'une nouvelle hauteur toutes les quatre notes. Le second mouvement est un beau mouvement lent dont se dégage un sentiment de désolation, tout en faisant se

---

<sup>609</sup> Voir ci-dessus, note 608.

<sup>610</sup> Kubera fait allusion ici aux modes d'écritures du Triptyque (voir ci-dessus, III-2, p. ), où les processus d'accumulation harmonique, avec l'ouverture progressive d'accords en éventail, sont un procédé récurrent.

déployer de poignantes progressions d'accords. Ici, un mouvement languide et continu de rondes fait son apparition. »

Joseph Kubera<sup>611</sup>, au moment de cette scène chez lui qui se situe presque sûrement en 1986, année de la composition de *Piano 2*, connaissait Eastman professionnellement et amicalement depuis plus de dix ans. Kubera était en effet *Creative Associate* à University at Buffalo de 1974 à 1976<sup>612</sup>. Rappelons qu'Eastman, lui, fut membre de *Creative Associates* dès 1969, jusqu'en 1975. Surtout, Kubera et Eastman ont joué ensemble à New York, notamment *Crazy Nigger* en duo en février 1980 à The Kitchen (voir ci-dessous, note 9). Nous ne savons pas de combien de concerts il s'est agi exactement, partagés ou en alternance. Toujours est-il que Kubera semble avoir été le pianiste le plus complice d'Eastman, ce dont témoignent la familiarité et l'exactitude du récit ci-dessus vis-à-vis de l'univers du compositeur, et explique cette performance matinale de *Piano 2*.

### **Le contexte immédiat : 1984-1986**

La factualité dont nous disposons fait de *Piano 2* l'avant-dernière composition écrite qui nous soit parvenue d'Eastman (pour plus de précisions chronologiques, voir ci-dessus, I-1 p. 189 aux dates concernées, et V p. 701 sur *Buddha* et les dernières années d'Eastman).

Rappelons que l'activité d'Eastman comme interprète, raréfiée et, selon plusieurs témoignages, accompagnée d'une dégradation de sa santé et de ses conditions de vie, n'est pas nulle durant ces années. Une des performances importantes du pianiste-compositeur se rattache à un spectacle chorégraphique. Signalée brièvement dans l'ouvrage de Packer et Leach, elle va se révéler, par le jeu d'une redécouverte inattendue, une source de première importance.

---

<sup>611</sup> Pour une biographie et des informations sur ce pianiste spécialisé dans la musique contemporaine américaine, voir le site personnel de Kubera : <http://www.josephkubera.com/>

<sup>612</sup> Source : Mary Jane Leach, *An Accidental Musicologist Passes the Torch* (in) *Gay Guerrilla. Julius Eastman and His Music*, Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 114, note 9. La même note nous apprend l'amitié d'Eastman avec un autre pianiste, Edmund Niemann, fondateur du duo de pianistes Double Edge (nom que l'on peut traduire par « À Double Tranchant»). Pour *Crazy Nigger* en duo : *op. cit.*, p. 218.



## **Eastman pianiste, et Eastman compositeur pour le piano**

Faire le point sur le double rapport d'Eastman au piano. Pour mieux comprendre quelle lente évolution et quelles pratiques de l'instrumentiste et du compositeur, mènent à *Piano 2*.

### **Eastman au piano**

L'apprentissage du piano, ses premiers professeurs et le rapport au répertoire classique. Le Curtis Institute de Philadelphie où il entre d'abord comme pianiste (mais sort en composition), les concerts de pianiste donnés comme étudiant et jeune professionnel. Puis les récitals d'œuvres de compositeurs contemporains (période de Buffalo surtout), et de ses propres œuvres. Qui était Eastman pianiste, dans son héritage des traditions, sa technique, sa spécificité ? Comment cela se traduit-il dans son écriture pianistique ?

### **Eastman composant pour le piano**

Relevé des compositions pour piano seul, et compositions où le piano intervient. Quel point de départ, puis quelle évolution ? La place respective de la musique classique et du jazz dans cette évolution. La place de l'improvisation. Le Triptyque : quelle place dans ce corpus ?

## **Le curieux clavier de *Piano 2***

Ce que révèle la lecture de *Piano 2* de la conception du clavier spécifique d'Eastman.

### **Phénomène de la lecture d'une pièce pour piano, et spécificités de cette pièce**

L'œil et les mains : lecture et projection de la digitalité en lisant *Piano 2* (ou toute pièce pianistique) : la chaîne de compréhension allant de l'œil à la projection de l'espace du clavier. Le clavier est donc une notion à la fois visuelle, tactile, et

sonore d'emblée. C'est pourquoi la notation s'interpose dans cette chaîne de continuités.

**Caractéristiques les plus frappantes** de l'écriture pianistique d'Eastman dans *Piano 2* :

Monodies

Écriture disjointe, registrations très disjointes de monodies : doigtés très difficiles à imaginer d'emblée.

Usage incessant des lignes supplémentaires, hors des usages, rendant le déchiffrage difficile.

Quel type de polyphonie à plusieurs voix ?

Harmonies, accords

Forme (cf. analyse ci-dessous)

**Deux mots écrits**

« Zen » / « Chopin »

Les analyser dans leurs contextes sur la partition, et leurs significations possibles (confirmer après analyse ci-dessous).

## **Analyse de Piano 2**

### **Analyse formelle**

La structure de chacun des mouvements est plus facile à repérer que le « langage » ou les opérations compositionnelles qui animent l'œuvre. Cependant la structure se détermine le plus souvent par des changements de système d'écriture pianistique. L'analyse formelle nous semble donc un bon point de départ, avant même d'effectuer un repérage mélodique et harmonique précis. Les modes d'écriture pianistique sont en effet un axe structurel de la pièce.

NB les mouvements de *Piano 2* ne contenant presque aucune barre de mesure, nous ne pouvons qu'énumérer les éléments qui seront indiqués sur la partition de *Piano 2* saisie à l'ordinateur par mes soins. Les numéros de pages sont ceux de cette partition saisie (non du manuscrit d'Eastman).

## **I [1<sup>er</sup> mouvement]**

### **Partie I**

**1 Motif A, A+**

**2 Famille B : série d'accords / B1**

**Famille C : monodie disjointe**, puis doublée par mg

**B2 (série d'accords)**

**3(1) Famille D : mélodie en noires, D1** à la voix inférieure

**3(2) B3**

**(p. 3) Partie IIA, A2 / Famille C / A2+ / Famille C / Mélodie Famille D, D2**  
cette fois à la voix supérieure, puis en 3ces puis 6xtes.

**Partie IIB, D3** et le tout en valeurs plus longues

**Famille C (1 temps avant p. 6) / Famille D**, à la voix supérieure

**4<sup>e</sup> système de p. 6 : Partie III**

**A / superpositions Familles B + C**

**(p.8, 2<sup>e</sup> système) : Partie finale IV**

**A / monodie doublée à la double-octave / Famille B** en blanches / A

Plutôt que des motifs thématiques exactement reproduits, les motifs de ce 1<sup>er</sup> mouvement de *Piano 2* se répartissent en 4 « familles » correspondant à des modes d'écriture reconnaissables :

Famille A, motif A et ses variantes

Famille B, succession d'accords plaqués

Famille C, monodie disjointe caractéristique des lignes de grande amplitude qu'Eastman privilégie

Famille D, thèmes mélodiques en valeurs longues, dans la polyphonie alimentée en doubles croches.

## **Premier commentaire, questions**

Mouvement visiblement très structuré, s'apparentant à une forme cyclique à variations et certaines parties « développantes », avec plusieurs modes d'écriture récurrents.

Isoler le matériau mélodique des passages polyphoniques.

Voir les arabesques mélodiques et pianistiques.

Analyser l'harmonie qui semble assez libre.

Une clé se trouve peut-être dans des figures conjointes de retournement qui ont été dispersées par Eastman sur de grands écarts ; dans des mélanges motifs de touches noires-blanches plus chromatiques...

Le point commun avec la *Nigger Trilogy* serait dans la manière d'utiliser des matériaux pour eux-mêmes, et pour la structuration de la forme...

## **II [2<sup>e</sup> mouvement]**

**A** monodie très disjointe, en 2 parties séparées par un point d'orgue ou d'arrêt

**B** Passage à 4 voix : mélodie en blanches, 2 fois en ostinatos, le 2<sup>e</sup> ostinato en sixtes

Fin : formule de 4 notes / Point d'arrêt

1 mesure de transition

**C** Passage à 2 voix : noires et croches, contrepoint, puis blanches

**D** Coda 4 accords en blanches, puis 2 voix, sorte de pentatonisme, fin Sib

## **III [3<sup>e</sup> mouvement]**

**A / A1** doubles-croches répétées par groupes de 4, d'abord monodiques

**A2** sur Do# comme basse-pédale, forand des accords de 2, 3, 4 sons

**A3** sur Sib comme note-pédale

**A4** sur Do#

2 temps de transition

**B1** nouveau système d'écriture, mélodie avec accompagnement de doubles croches très disjointes

**B2** monodie de doubles

**C** nouvelle mélodie accompagnée de doubles, mélodie avec blanches / « Chopin » : dessin de la mélodie ?

**D** écriture en « toccata » de doubles en octaves parallèles main droite-main gauche. Dessins très disjointes et contournés

**E** mélodie (noire et blanches) accompagnée de 5tes

**F** Coda en quintes-quartes parallèles en blanches puis rondes

### **Après l'analyse**

En quoi *Piano 2* porte une sorte de *synthèse* d'écritures pour le piano, produite par un pianiste-compositeur : voir le rapport à la musique baroque, Bach. Harmonie verticale de type choral. Polyphonie à plusieurs voix. Mélodie accompagnée à la voix supérieure ou à la basse. Rapport au style romantique : Schumann. Chopin. Y a-t-il des citations plus ou moins cachées, ou des allusions à des modes d'écriture du passé ? Par exemple, thèmes en valeurs longues de I comme des sorte de cantus firmus. (Cf. Choral de *Gay Guerrilla*, ou la basse « ground ».) Un héritage de pianistes-compositeurs dont la pensée musicale s'incarne sans solution de continuité sous les doigts ? Déformations de modes d'écritures antérieurs, pour définir une personnalité propre ? Pas de pastiche stylistique... Quelle forme de démesure, de virtuosité ? Une main très large, qui transpose ou plutôt évoque sur le clavier l'ambitus très large de la voix d'Eastman ? En ce sens, *Piano 2* serait aux antipodes de l'abstraction instrumentale de la *Nigger Trilogy*.

Aucun rapport avec le jazz ? Une syncope stravinskienne pour ouvrir le début ?

Un rituel personnel ? Religieux (« zen ») ou musical ? Comment se mêlent les deux ? Y a-t-il un souvenir de *Crazy Nigger* dans III ? Ce martèlement, dont j'ai fait l'hypothèse qu'il provient de Patti Smith ? Ici très contenu, noté, presque à l'état de relique, de souvenir ?

Y a-t-il dans *Piano 2* un reflet de son parcours au Curtis Institute : pianiste puis compositeur ?

## 1F. Notes sur *GEOLOGIC MOMENTS / ONE GOD*

### **La trace incertaine de *Thruway / Geologic Moments*<sup>613</sup> et de *One God***

Concernant l'activité d'Eastman pianiste-compositeur, Packer et Leach signalent en 1985-86 la reprise, sous une forme révisée pour deux pianos, de *Thruway*, une pièce pour ensemble instrumental et vocal de 1970, destinée en novembre 1986 à accompagner une chorégraphie de Molissa Fenley<sup>614</sup> intitulée *Geologic Moments*, au Brooklyn Academy of Music<sup>615</sup>.

Cette prestation est l'occasion d'un détour imprévu, qui s'ouvrira comme une importante parenthèse avant de continuer de travailler sur *Piano 2*.

Molissa Fenley connaissait Eastman depuis une tournée européenne d'artistes new-yorkais issus de The Kitchen, en 1980. Pour la 3<sup>ème</sup> partie de *Geologic Moments*, Eastman compose aussi *One God* pour voix et piano, une œuvre perdue jusqu'en février 2017. Dans ce spectacle qui en 1<sup>ère</sup> partie utilise une musique de Phil Glass, il joue pour la 2<sup>ème</sup> partie en *live* sa « révision » de *Thruway* (voir plus loin : *Thruway* n'est qu'une source assez lointaine de cette pièce) en duo avec la pianiste Joyce Solomon, puis joue et chante à la fois *One God*. Fenley témoigne aussi du fait qu'elle trouve le compositeur alors si « fragile » (« *shaky* ») qu'elle pense qu'il a peut-être le Sida<sup>616</sup>.

### **Février 2017 : la résurrection de *Geologic Moments* et de *One God* sur Youtube**

---

<sup>613</sup> Pour *Thruway*, voir ci-dessus, II-3 p. 324, et Appendices p. 790. Dans R.-L. Packer et M.-J. Leach, *op. cit.*, p. 220, le spectacle de Molissa Fenley est dénommé *Geological Moment*, ce qui semble être, au vu des autres sources y compris dans le même livre (cf. p. 61), une double coquille.

<sup>614</sup> Molissa Fenley, née en 1954, est une danseuse et chorégraphe prolifique, qui poursuit une belle carrière aux U.S.A. Voir par exemple sa page sur Wikipedia : [https://en.wikipedia.org/wiki/Molissa\\_Fenley](https://en.wikipedia.org/wiki/Molissa_Fenley)

<sup>615</sup> *Op. cit.*, p. 61.

<sup>616</sup> *Op. cit.* p. 61, et note 166 p. 74.

Mais le 13 février 2017, apparaît soudain sur Youtube une captation d'une des représentations de *Geologic Moments*. C'est la réapparition inopinée — trente et un ans après sa création publique ! — de la pièce que l'on tenait jusqu'alors pour la révision pour 2 pianos de *Thruway*, ainsi que de *One God* chanté et joué par Eastman : <https://www.youtube.com/watch?v=1tc-IYZMEQk>

L'auteur de cette mise en ligne inattendue, sous le pseudonyme de « **postmeback** », accompagne la musique d'une intéressante mise au point historique, recueillie auprès de Dustin Hurt, trompettiste américain, et musicologue grand spécialiste entre autres d'Eastman, remettant en cause le fait que la pièce jouée dans la 2<sup>ème</sup> partie de *Geologic Moments* ait été une révision de *Thruway*. Il s'agirait, selon Hurt, d'une « œuvre sans titre (ou au titre inconnu), une composition [originale] pour 2 pianos... » Cette assertion est aisée à vérifier à la Music Library de l'University at Buffalo, où est conservé un enregistrement et une partition de *Thruway* (daté du 3 mai 1970)<sup>617</sup>. On peut en conclure qu'en effet, *Geologic Moments* s'inspire éventuellement de certaines harmonies (accords longuement tenus) de *Thruway*, mais qu'il ne s'agit pas d'une adaptation de cette pièce.

Vient ensuite, toujours dans la même mise en ligne sur Youtube, un compte-rendu remarquable de finesse et de précision du spectacle *Geologic Moments* par Anna Kisselgoff, célèbre critique de danse au New York Times<sup>618</sup>, publié dans ce journal le 6 novembre 1986. Voici l'intégralité du texte accompagnant la mise en ligne de *Geologic Moments* sur Youtube (copié-collé par moi en mai 2017), et sa traduction en français que j'ai réalisée :

« **Ajoutée le 13 févr. 2017** : *Performed by Eastman (piano, voice) and Joyce Solomon (piano). This is a lo-fi recording of a live performance, in which Eastman's music accompanied Molissa Fenley's dance piece 'Geologic Moments'. Dustin Hurt has kindly provided further information about the music performed, erroneously listed in some sources as a version of Eastman's earlier 'Thruway' (1969). "The*

---

<sup>617</sup> Voir Annexe ci-dessous : *Master List of Julius Eastman Resources*, University at Buffalo, que nous a communiqué gracieusement par mail, en mars 2017, Mr John Bewley, Librarian-Archivist de la Music Library, University at Buffalo.

<sup>618</sup> Anna Kisselgoff (née en 1938) était depuis 1977 Chief Dance Critic au New York Times. Voir ses archives et ses contributions jusqu'à aujourd'hui sur le site du journal : <https://www.nytimes.com/by/anna-kisselgoff>

*music here by is actually two compositions - (1) an untitled work (or title currently unknown) composition for two pianos, and (2) "One God" a quasi-improvisatory work for voice and piano." Hopefully more pieces by Eastman, in cleaner recordings, will come to light! An excerpt from a review of the performance is included below. Anna Kisselgoff, review of the performance of 'Geologic Moments' by Molissa Fenley and Eastman at the Next Wave Festival, Brooklyn Academy of Music, (New York Times, November 6, 1986) :*

*« [...] And now, in "Geologic Moments," [Fenley] forms an even more theatrical partnership with Julius Eastman, a pianist-composer who played here in tandem with Joyce Solomon or performed as a soloist with both dissonant resonance and a strangely muted evangelical fervor. It is true that the first half of the work uses a tape by Philip Glass -excerpts from another production to be seen in the Next Wave, in a work that Robert Wilson calls "the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Cologne Section)."*

*The Glass score, however, serves merely as aural background, and while Ms. Fenley and her dancers apparently wish to dance against the music, they actually seem to be ignoring it. This is much more difficult to do given Mr. Eastman and Ms. Solomon's presence on stage, their grand pianos standing head to head in the second half. In a succeeding short portion, Mr. Eastman himself half-sings, half-chants, "One God and Nothing but God."*

*[...] Ms. Fenley's program notes suggests that shifting geological strata can be used as a metaphor for changing emotional states, especially those that occur suddenly. This idea is not expressed literally in the work - at best it is a springboard and an outline for certain structures in the choreography. The last sections, especially, use layers of patterns that overlap or succeed one another.*

*[...] When Mr. Eastman and Ms. Solomon, after the intermission, play Mr. Eastman's music, the chords on the piano - sparse and deep - seem to deliberately slow the dancers down. But when the music on the two pianos gains texture, the dancing picks up furiously. It dies down as three of the dancers bow. The fire curtain comes down, the house lights remain off. The curtain rises and one piano is now missing. Mr. Eastman plays and intones several phrases, repeating them later at a higher pitch. The spatial arrangement of the dancing grows bolder, bigger. Gary Mintz's*



*lighting grows darker. The dancers freeze. For some reason, this viewer was reminded of Kandinsky, of the idea that apparent abstraction contains a metaphysical point of view. »*

**Traduction en français :** « Ajouté le 13 février 2017 » [NB : il s'agit de la date de la mise en ligne du document sur Youtube]. « Joué par Eastman (piano, voix) et Joyce Solomon (piano). C'est un enregistrement de basse fidélité [*lo-fi recording*] d'une représentation publique, dans laquelle la musique d'Eastman accompagnait la pièce dansée de Molissa Fenley « *Geologic Moments* ». Dustin Hurt a courtoisement fourni des informations supplémentaires sur la musique jouée, fautiveusement désignée dans plusieurs sources comme étant une version de la pièce de jeunesse d'Eastman « *Thruway* » (1969) : « La musique dont il s'agit ici se présente comme deux compositions – (1) une œuvre sans titre (ou dont le titre est actuellement inconnu), composition pour deux pianos, et (2) « *One God* » [« Un Dieu »] une œuvre quasi improvisée pour voix et piano ». Espérons que réapparaîtront davantage de pièces d'Eastman dans des enregistrements de meilleure qualité !

Un extrait d'une critique de la représentation est inclus ci-dessous. **Anna Kisselgoff, critique de la représentation de « *Geologic Moments* », par Molissa Fenley et Julius Eastman au Next Wave Festival, Brooklyn Academy of Music (New York, 6 novembre 1986) :**

[...] Et maintenant, dans « *Geologic Moments* », [Fenley] forme un partenariat beaucoup plus théâtral avec Julius Eastman, un pianiste-compositeur qui jouait ici en tandem avec Joyce Solomon, ou jouait en solo avec une résonance dissonante et une ferveur évangélique étrangement transposée. Il est vrai que la première partie de la pièce utilise un enregistrement de Philip Glass — extrait d'une autre production présentée au Next Wave [Festival], dans une pièce que Robert Wilson appelle "*the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down (Cologne Section)*". » [« *Les Guerres CIVILES : un arbre se mesure mieux quand il est tombé (Cologne Section)* »]. L'œuvre de Glass, cependant, sert simplement de contexte sonore [*aural background*], et alors que Miss Fenley et ses danseurs désirent apparemment danser contre la musique, ils semblent à ce moment-là

l'ignorer. C'est beaucoup plus difficile à faire dans la seconde partie, étant donné la présence sur scène de Mr. Eastman et de Ms. Solomon, leurs grands pianos à queues installés face à face. Dans la courte partie suivante, Mr. Eastman lui-même demi-chante, demi-récite [*half-sings, half-chants*], « *One God and Nothing but God* » [« Un Dieu et Rien d'autre que Dieu ».] [...] Les notes de programme de Ms. Fenley suggèrent que les déplacements des strates géologiques peuvent servir de métaphore aux changements d'états émotionnels, spécialement à ceux qui surviennent brutalement. Cette idée n'est pas exprimée littéralement dans la pièce – au mieux est-ce un tremplin et un schéma pour certaines structures de la chorégraphie. Les dernières sections, spécialement, utilisent des strates de figures [*layers of patterns*] qui se chevauchent ou se succèdent les unes aux autres. [...] Quand Mr. Eastman et Ms. Solomon, après l'entracte, jouent la musique de Mr. Eastman, les accords du piano — épars et profonds — semblent délibérément ralentir les danseurs. Mais quand la musique des deux pianos gagne en texture, la danse reprend furieusement. Elle s'apaise alors que trois des danseurs forment un arc [*It dies down as three of the dancers bow.*] Le rideau de fer s'abaisse, les lumières de la salle restent éteintes. Le rideau se relève et maintenant il y a un piano en moins. Mr. Eastman joue et entonne plusieurs phrases, les répétant ensuite dans une tessiture plus aiguë. La disposition spatiale de la danse devient plus dense, plus vaste. Les lumières de Garry Mintz deviennent de plus en plus sombres. Les danseurs se figent. Pour une raison ou l'autre, l'auteur de ces lignes s'est souvenu de Kandinsky, de cette idée que l'abstraction apparente contient un point de vue métaphysique. » »

### **Bref repérage à l'écoute de *Geologic Moments***

#### **Première pièce (sans titre connu) durée : 16'**

0' à 16' : première pièce pour deux pianos. Apparemment, la musique a commencé quelques secondes avant le début de l'enregistrement, l'attaque du premier son entendu n'est pas audible.

Comme dans la description que fait ci-dessus Anna Kisselgoff, la pièce se scinde assez nettement en une première partie assez lente, de 0' à 10'41, et une seconde

partie beaucoup plus courte, de 10'45 à 16'. Quelques éléments sont repérables dès les premières écoutes :

Première partie, de 0' à 10'41 : Succession d'accords plutôt épars, mais souvent répétés (v. 0'19-0'25) / Esquisse d'un thème grave avec notes répétées en quintes (0'40), peut-être celui de la Seconde partie / Thème monodique dans le médium-aigu (1'06), exposé et harmonisé par la suite / sectionnement de la musique avec nombreuses suspensions (voir v. 3'50) / v. 8' section finale, transition dans les graves, et traits lents répétés, allant vers un dépouillement de plus en plus grand.

Deuxième partie, 10'45 à 16' : partie beaucoup plus rapide, dense, et dynamique de notes régulières, martelées, répétées sur un rythme en ostinato. / Un processus d'intensification dramatique est très sensible vers 13', et 14'40, avec un « thème » qui évoque certains points culminants de Chostakovitch. / Sorte de climax et de dernière résonance, vers 15'40. (Applaudissements v. 16'13 ; on entend le rideau se baisser, ce qui correspond au récit d'Anna Kisselgoff).

Globalement, le langage musical de cette pièce pour deux pianos est très atonal à l'oreille. Ceci posé, l'harmonie a tendance à se coaguler fortement sur des accords répétés, assez colorés (du type accords parfaits mineurs avec 7<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> ajoutées, et quelques notes étrangères). L'atmosphère est toujours grave, sombre, dramatique. Elle est dense, surtout dans la deuxième partie où elle devient véhémence. L'impression de solennité ne se dément jamais. Les accords soudain plaqués avec de forts contrastes de nuances, les traits étirés, le caractère dramatique, voire tragique de l'ensemble, font songer à une atmosphère expressionniste. Le dépouillement comme la véhémence sont « mis en scène », ils sont ostensibles.

Il est impossible d'imaginer la chorégraphie, si ce n'est à travers l'évocation forcément lacunaire d'Anna Kisselgoff. Ce que l'on ressent cependant à l'écoute est la forte volonté, de la part d'Eastman en tous cas, d'empoigner le spectateur, de l'emmenner sans distraction possible au sein d'une atmosphère profondément empreinte de gravité. Aucune trace ici de ce qu'on pourrait appeler détente, humour, ou légèreté.

**Deuxième pièce : *One God*, de 16'50 à 25'25 (durée : 8'25)**

Chantée et jouée au piano par Eastman. La forme est à détailler. Notons qu'aux paroles notées par Kisselgoff (« *One God and Nothing but God* » [« Un Dieu et Rien d'autre que Dieu » ], s'en ajoutent quelques autres qui restent à décrypter. L'atmosphère dramatique de *One God* prolonge la solennité de la première pièce de *Geologic Moments*, et la renforce encore par l'aspect rituel-religieux du texte et surtout la manière extrêmement impérieuse, puissante et déclamatoire dont use Eastman.

**1984-1986, chronologie affinée**

La chronologie déduite du livre de Packer et Leach doit impérativement tenir compte de ces nouvelles sources écrites et enregistrées, et être révisée ainsi (voir I-1 et V ci-dessus, pour plus de précisions) :

Octobre 1984 : composition de *Buddha*

Peut-être fin 1985 – en tous cas janvier 1986, date portée à la fin de l'œuvre [donc dix mois avant la création publique des œuvres suivantes] : composition de *Piano 2*, trois mouvements pour piano seul.

Automne 1986 : composition (ou semi-improvisation ?) d'une pièce sans titre pour deux pianos, jouée en novembre 1986 par Eastman et la pianiste Joyce Solomon dans la 2<sup>ème</sup> partie du spectacle chorégraphique de Molissa Fenley *Geologic Moments*, au Brooklyn Music Academy, dans le cadre du Next Wave Festival (œuvre perdue jusqu'en février 2017).

Pour la 3<sup>ème</sup> partie du même spectacle : composition ou semi-improvisation<sup>619</sup> de *One God* (œuvre perdue jusqu'en février 2017).

Octobre 1989 : composition de *Our Father* pour deux voix d'hommes.

---

<sup>619</sup> Dans son commentaire cité sur Youtube, et reporté ci-dessus, Dustin Hurt parle de « *a quasi-improvisatory work* » (« une œuvre de nature quasi improvisée ») *for voice and piano* » à propos de *One God*. Nous ignorons ce qui lui permet d'affirmer cela, mais croyons devoir tenir compte de cette remarque à titre hypothétique, et l'appliquer en outre à la pièce de *Geologic Moments* pour deux pianos. C'est peut-être parce qu'il s'agit d'un duo que Hurt n'émet pas ici l'hypothèse d'un rapport à l'improvisation qui, à l'écoute, me semble cependant pouvoir être évoqué.

### **1986, dernière année d'Eastman compositeur ?**

L'année 1986 est donc marquée par une importante production pianistique d'Eastman. Dans l'état actuel de nos connaissances, ce serait en outre sa dernière véritable année de travail compositionnel. Mises bout à bout, la pièce pour deux pianos jouée pendant *Geologic Moments* (16'), *One God* (8'25) et les trois mouvements de *Piano 2* (env. 16') représentent en effet plus de 40 minutes de musique. Une durée considérable en regard de la brièveté de *Our Father* (environ 5 minutes), la dernière pièce connue d'octobre 1989.

Il y aurait donc, après *Piano 2* et les deux œuvres données dans *Geologic Moments*, trois années complètes (novembre 1986-octobre 1989) où Eastman n'aurait rien composé. Rien en tous cas qui nous soit parvenu pour l'instant, même sous la forme d'un titre ou d'une allusion dans un témoignage.

Si l'on peut parler d'un « dernier Eastman », il paraît donc légitime de le situer presque entièrement en 1986. Il ne s'agit pas seulement de purs faits biographiques : des raisons esthétiques majeures permettant de proposer cette périodisation commencent à nous apparaître, en étudiant *Piano 2* et les musiques de *Geologic Moments*. Nous allons tenter de les étayer, sans préjuger de ce que nous apprendra un regard rétrospectif remontant au début de la décennie 80, c'est-à-dire à la période qui suit immédiatement la création définitive de la *Nigger Trilogy* (janvier 1980).

### **1986 : une soudaine rupture esthétique ? [NB : ces notes qui datent de 2017, sont pour moi obsolètes ; je les livre à cause des quelques informations qu'elles contiennent et d'un début de réflexion sur Eastman et l'« atonalisme »]**

Il faut le dire d'emblée : la partition de *Piano 2*, puis l'écoute de la musique de *Geologic Moments*, suscitent un choc esthétique pour qui s'attend à y reconnaître le compositeur du Triptyque. Si Joseph Kubera soulignait ci-dessus la présence de quelques procédés d'écriture familiers à Eastman dans *Piano 2* — il n'en cite en fait qu'un seul, l'ouverture d'éventails harmoniques par adjonction progressive de notes dans un contexte de double-croches obstinées — cela ne

doit pas occulter l'extraordinaire écart esthétique entre ces œuvres de 1986 et celles de 1980. À tel point qu'il serait bien malaisé d'attribuer les mouvements I et II de *Piano 2* à Julius Eastman, si nous ne possédions aucune source certaine sur l'auteur de ces pages.

Du moins est-ce l'état actuel [2017] de ma connaissance du compositeur qui me fait dire cela. Car il est fort possible qu'une connaissance de la production eastmanienne étudiée pas à pas depuis les années 1970, produise une réévaluation stylistique allant en sens inverse. L'idée d'un « style Eastman » attaché au Triptyque est peut-être un effet d'optique trompeur. En réalité la trilogie pourrait être une sorte d'exception, un accomplissement esthétique qui contraste avec les œuvres précédentes autant qu'avec les suivantes.

Ou alors, autre hypothèse, Eastman a-t-il traversé des périodes contrastées de styles et de recherches très diverses ; ou encore a-t-il oscillé entre plusieurs modes d'écriture...S'il existe pourtant un passage du Triptyque avec lequel *Piano 2* puisse entrer en résonance, c'est la dernière partie d'*Evil Nigger* (première pièce du triptyque). Ce passage introduit un choc esthétique où semblent se heurter soudain deux modes d'écriture. Et provoquer une dualité esthétique, un contraste violent dont Eastman tire un parti dramatique, quasi théâtral.

#### **Retour sur la 4<sup>ème</sup> partie d'*Evil Nigger***

Nous faisons ici référence aux 4 minutes et 15 secondes qui terminent *Evil Nigger*, de 16'45 jusqu'à 21'05. Dans notre analyse d'*Evil Nigger*, nous avons subdivisé la fin de la pièce en une 4<sup>ème</sup> partie, dite « Finale » (16'45-17'55) avec Coda (17'55-19'05).<sup>620</sup>

Voici les extraits de cette analyse correspondant à ce passage, et aux réflexions que nous faisons alors sur l'hétérogénéité esthétique dans *Evil Nigger*.

Je souligne ci-dessous ce qui me semble concerner précisément notre interrogation présente :

---

<sup>620</sup> J.-C. Marti, *op. cit.*, Première partie, Chapitre 5 : *Une analyse d'Evil Nigger*, p. 74-80. Voir partition d'*Evil Nigger*, de 16'45 à 21'05. Rappelons qu'Eastman marque les sections successives avec des repères chronométriques.

**« 4<sup>ème</sup> PARTIE (16'45 à 21') : Finale en plusieurs sections, Coda**

à 16'45 : Apparition de 5 rondes tenues dans le grave, réitérées une fois, dont les hauteurs sont toutes tirées du Thème B. Elles forment un motif d'« accord » : D.

Les blanches sont toujours dans le mode de Ré (avec Do# d'alpha, noté decrescendo : deuxième et dernière notation de nuance de toute la pièce)

Dès 17'05, D commence à s'enrichir de notes étrangères à B.

De **17'20 à 18'05** : les durées des séquences diminuent de 1 seconde, et durent chacune de 9 à 5 secondes

17'29 A, seul

17'49 D s'est élargi jusqu'à 10 notes, puis 11 notes (à 18')

**CODA**

17'55 : A, seul

18'05 à 18'35 : Seul D subsiste, varié et réparti dans des registres plus écartés

18'55 : rappel d'alpha

19'35 : Rappel final de A, avec D et alpha.

Fin à 21'05, + résonnance

**5.B – Commentaire analytique**

(...)

**5.B.a - Architecture générale : continuité et évènements**

(...) Tout au long de la pièce, l'écriture semble jouer sur un double registre : d'abord celui d'une forte continuité, au sein de laquelle des changements arrivent insensiblement ; ensuite, l'apparition d'éléments nouveaux qui, sur ce fond de continuité, saillent comme de véritables évènements.

Ces évènements sont parfois clairement perceptibles : ainsi à 16'45, l'apparition des « rondes » tenues (D).

(...) En sorte que la perception de la forme combine ces deux tendances : un changement quasi permanent dont les seuils ne se laissent pas aisément repérer ; une forme articulée, de nature séquentielle.

Pour décrire la structure d'*Evil Nigger*, on ne peut pas user du vocabulaire classique (exposition, développement, réexposition, coda), car on ne saurait corrélérer ces concepts à des paramètres de la composition (parcours tonal, travail thématique).

Mais on ne peut pas pour autant évacuer l'idée d'un déroulement directionnel, d'un équilibre structurel de la pièce, autour d'un point central, à la fois temporel et compositionnel : la séquence de 9'30 à 11', où se forme le total chromatique par les 12 transpositions superposées (...)

### **5.B.c - Structure simplifiée**

En simplifiant le déroulé, on peut donc retenir une forme en deux grands processus, articulés autour de la séquence centrale.

De 0 à 9'30 : premier processus d'exposition et d'altération progressive, des thèmes A et B et du diatonisme.

De 9'30 à 11' : séquence centrale, chromatisme total.

De 11' à 21'30 : second processus : retour progressif au diatonisme, Mode de Ré mais cette fois avec la sensible Do# qui ne cesse de revenir. Puis nouveau processus d'altération des lignes par les blanches répétées, par l'apparition de D (« rondes ») intégrant des notes étrangères au mode de Ré, et la persistance du motif alpha (Do#).



Ce second processus est plus complexe que le premier, en ce qu'il semble intégrer un ralentissement des valeurs (« blanches », « rondes »), une dramaturgie de rappels motiviques (A, alpha), le tout aboutissant au versant final de la pièce.

Si la directionnalité d'ensemble n'a rien d'univoque, elle existe cependant. Elle est de plus en plus perceptible, notamment à partir de 13'25 (apparition des Mi « blanches » *decrecendo*), dans la conjonction progressive d'un certain épuisement du matériau (coagulation de B dans les « rondes » de D), et de sa fonction de rappel ou de redite de moins en moins dynamique.

#### **5.B.d - Parcours harmonique**

La superposition entre diatonisme et chromatisme ne semble pas contredire leur sorte d'opposition tranchée : tels deux essences irréductibles, mais qui se combinent.

On retrouve ici la double nature de la pièce, dont nous parlions ci-dessus à propos de la forme : continuité et discontinuité menées ensemble.

Les intervalles qui vont aboutir au chromatisme intégral fonctionnent d'abord comme des notes étrangères dans un contexte diatonique modal (Ré sans sensible). L'effet de dissonance est donc aussi puissant que l'effet de consonance originel est entier.

Entre les deux pôles — diatonisme et chromatisme — on ne peut parler d'une dialectique, d'une opposition qui se résoudrait par une sorte de fusion. Ni d'une conflictualité à proprement parler. On a plutôt le sentiment que la forme déploie deux spectres sonores, deux natures existant l'une à côté de l'autre, pour former une harmonie parfois complexe (par exemple à 17'49), parfois libre (11' : « *In all key* »).

On peut se demander si la « réduction » du matériau musical à des essences aussi simples, aussi clairement perceptibles l'une en fonction de l'autre, ne définit pas assez précisément une esthétique *minimaliste*. Il nous faudra en tous cas, après

avoir analysé *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*, revenir sur l'horizon esthétique, conceptuel, que Julius Eastman affirme ici. »<sup>621</sup>

### **Quel lien existe-t-il entre la fin d'*Evil Nigger* et l'écriture d'Eastman en 1986 ?**

Dans l'analyse d'*Evil Nigger*, j'insistais sur la coexistence de deux pôles bien définis, représentant chacun un mode d'agencement précis des hauteurs : le diatonisme d'un côté, le chromatisme de l'autre. Je notais que dans *Evil Nigger* leur rapport ne s'articulait ni ne se résolvait à la manière d'un conflit, un processus dialectique opposition-fusion. Mais qu'Eastman jouait sur la coexistence permanente de ces deux essences bien définies.

Je me demande maintenant si la partie finale de *Piano 2* n'introduit pas à une troisième dimension du vocabulaire choisi sciemment par Eastman. Une dimension que nous qualifierons en premier lieu d'atonale.

Ce terme a comme avantage, dans son acception traditionnelle, de permettre de distinguer entre l'usage du chromatisme pour lui-même, aboutissant éventuellement au total chromatique ou au dodécaphonisme, et un autre mode d'écriture ou d'organisation du sonore, atonal, émancipé de la référence explicite aux échelles de douze demi-tons. On peut ainsi cerner une pensée atonale qui se déploie sans référence au total chromatique, ni même au chromatisme post-wagnérien que Schönberg décrit notamment dans son *Traité d'harmonie*<sup>622</sup> et dans *Le Style et l'Idée*.<sup>623</sup> Encore faut-il que l'atonalisme soit tout aussi clairement émancipé de la référence aux tonalités. On sait à cet égard que l'écart entre la perception et l'écriture peut être important : un passage peut sembler à l'écoute tout à fait libéré des pôles tonals, et être néanmoins construit sur des échelles recréant ou reconduisant partiellement les principes de l'organisation tonale.

Si nous avons l'impression que l'écriture d'Eastman relève de l'atonalisme dans les pièces de 1986, il nous faudra donc chercher à définir de *quel* atonalisme il

---

<sup>621</sup> Extraits de J.-C. Marti, *op. cit.*, Première partie, Chapitre 5 : *Une analyse d'Evil Nigger*, p. 74-80.

<sup>622</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal edition, Vienne, 1911. Traduction française : *Traité d'harmonie*, Gérard Gubish (dir.), Paris, Lattès, 1983, rééd. Médiamusique, 2008.

<sup>623</sup> Arnold Schönberg, *Le Style et l'Idée*, trad. Christiane de Lisle, Paris, Buchet-Chastel, 1977, rééd. 2011.

s'agit. Et nous assurer qu'il est volontaire, ou que le terme ne masque pas par commodité un autre type d'organisation que nous n'arrivons pas à déceler.

Dans la 4<sup>ème</sup> partie d'*Evil Nigger* analysée ci-dessus, j'insistais sur l'irruption d'un thème d'accord « D », qui à l'écoute semble apporter un matériau neuf, avec des agrégats puissants et compacts plaqués dans les graves. À l'analyse, nous nous rendions compte que toutes les notes de « D » étaient ni plus ni moins tirées du « Thème B » de l'œuvre, que nous appelions aussi thème de « Ground ». Un thème en mode de Ré mineur :

### EX.3 : Thème « B » d'*Evil Nigger* / Apparition de « D » à 16'45

Puis je notais que « D » s'enrichit très rapidement de notes étrangères, pour former un agrégat de 11 notes à 17'49.

Sur un mode de Ré devenu quasi imperceptible, l'harmonie évoluait vers des agrégats que nous pouvons qualifier d'atonals. Ce processus cumulatif s'arrête avant que l'espace des 12 demi-tons soit entièrement saturé.

Cet exemple nous montre un ancrage modal évoluant vers une forme d'harmonie libre, sans volonté apparente d'aboutir au total dodécaphonique.

Il y a aussi la perception purement sonore de ce passage. C'est ici que l'analogie avec certains passages de *Piano 2* et *Geologic Moments* est la plus frappante. Contrastant avec la répétitivité dense et continue de ce qui précède, la musique éclate en blocs sonores discontinus, épars, avec des durées aléatoires (qu'Eastman note sous forme de rondes), et des résonances qui deviennent de plus en plus longues. Le discours rythmique et la pulsation se rompent pour faire place à une durée distendue, imprévisible, chaotique.

Cette forme de discontinuité qui va jusqu'à donner l'impression d'improvisation totale, a de fortes analogies avec des passages de *Geologic Moments*.

## 1G. Notes sur *OUR FATHER*

### ***Our Father* : la dernière œuvre connue**

*Our Father* est datée par le compositeur du 10 octobre 1989<sup>624</sup>. Trois pages manuscrites. Durée approximative : 4-5 minutes.

Il existe sur le site de Mary Jane Leach une saisie récente (2016) de la pièce par ordinateur, réalisée par Richard Mix.<sup>625</sup>

Destination : pour deux voix d'hommes.

Eastman a écrit de sa main : « *Dos Hombres* » (pourquoi en espagnol ?)

La tessiture est celle de deux barytons, la voix supérieure étant logiquement plus aigüe que la voix inférieure du seul fait que les deux voix chantent en quintes parallèles.

Ambitus de la voix inférieure : Mib1-Sib2

Ambitus de la voix supérieure : Sib1-Fa3

Ces ambitus d'une octave et une quinte juste sont très larges, surtout dans un contexte de chant sacré a priori contenu, sinon austère. Ils reflètent d'évidence les capacités vocales de baryton d'Eastman, que j'ai évoquées plusieurs fois ci-dessus et dans mon mémoire de Master 2<sup>626</sup>, même si l'on ignore si *Our Father* n'a jamais été chanté, et par qui.

Toute la pièce est un « organum » en quintes justes parallèles, les voix demeurant rigoureusement homophoniques et homorythmiques.

### **Le texte d'*Our Father***

Il me paraît fondamental d'étudier d'abord le texte indépendamment de la musique, avant d'analyser la mise en forme qu'Eastman lui a donné à travers ses choix compositionnels. Le texte, en anglais, est écrit par Eastman au-dessus des

---

<sup>624</sup> Soit sept mois avant le décès d'Eastman, le 28 mai 1990.

<sup>625</sup> Voir sur le site de Mary Jane Leach :

[http://www.mjleach.com/Eastman%20Scores/Our\\_Father-\(Mix\).pdf](http://www.mjleach.com/Eastman%20Scores/Our_Father-(Mix).pdf)

<sup>626</sup> Voir Jean-Christophe Marti, Mémoire de M2, *op. cit.*, Chapitre 16 : *Singer (Chanteur)*, p. 172.

notes correspondantes. J'en ignore la source : est-ce une prière traditionnelle, ou un texte écrit par Eastman ? En tous cas, contrairement à ce que le titre laisse croire, il ne s'agit pas du tout du texte du *Notre Père* (*Our Father, Pater Noster*) catholique ou protestant — même si les deux derniers « vers » (v. 16-17, voir ci-dessous) reproduisent exactement les deux premiers versets du *Notre Père* traditionnel :

« Notre Père qui est aux Cieux

Que ton nom soit sanctifié ».

Ce n'est pas techniquement parlant un poème, au sens où l'on y trouverait une régularité prosodique ou une forme de versification perceptible. Ce pourrait être une compilation, par Eastman, de formules présentes dans différentes louanges, invocations liturgiques et prières au Dieu des monothéismes.

Quel Dieu ? Le texte permet d'en cerner la définition.

Un Dieu Créateur, transcendant à la fois les mondes créés et le Temps (v. 9-11) ; paternel, omniscient (« *all-knowing* », v. 4), tout-puissant (« *almighty* », v. 12), unique (« *the One, the Only* », v. 7), immanent à un Esprit-Saint de Vérité (« *Holy Ghost Spirit of Truth Great God* », v. 3) et glorifié dans ses « saints » comme dans sa Création (« *The Lord is glorious in His Saints... in His universe* », v. 8-9).

Aucun autre personnage sacré ne Lui est associé — ni le Christ, ni la Vierge Marie notamment. Nul rappel des Évangiles. Aucune allusion à l'Histoire sainte biblique ou à un contexte de Révélation.

Même si le titre et l'incipit désignant Dieu comme Père (« *Father* », v. 1) donne au texte de la pièce une « tonalité » plutôt chrétienne, aucun autre indice, dans le texte (il en va sans doute autrement de la musique, nous le verrons) n'exclurait *a priori* le judaïsme ou l'islam comme cadre de référence.

Le Dieu dont il s'agit ici est donc abstrait, purement métaphysique, sans autre nom que « *God* », « *Father* » et « *Lord* ». Mais c'est un Dieu que l'on prie à la fois individuellement et collectivement, à qui l'on demande pardon, et sous la protection de qui on se place, tels les « serviteurs » d'un seigneur.

Il y a cependant quelque chose d'impersonnel dans cette dévotion, du côté divin comme du côté humain. Tout contenu personnel, imagé ou anecdotique est laissé au-dehors, toute rhétorique ou dramaturgie sont épurées : il ne reste ici que l'affirmation tautologique de la glorification de Dieu.

Ce texte ne serait donc qu'une forme de *doxologie métaphysique réduite à l'essentiel*, s'il ne se mêlait à la louange *une prière* : une demande de *pardon* adressée au Père.

### **Régimes d'énonciation**

Dans les régimes d'énonciation du texte, on distingue nettement la *doxologie* qui loue Dieu à la troisième personne : « *Il est glorieux par Son univers* » (v. 9), de la *prière* qui est une adresse directe à Dieu par un sujet individuel ou collectif : « *Ô Seigneur pardonne-moi, Ta volonté est toujours faite* » (v.13-14) ; « *... aie pitié : Tes serviteurs sont faibles* » (v. 15).

Les deux derniers vers (v. 16-17) qui reprennent le début du *Pater Noster* traditionnel, représentent une sorte d'intermédiaire entre les deux régimes d'énonciation : « *Notre Père qui es aux cieux, que Ton nom soit sanctifié* (v. 16-17).

Enfin, l'*invocation* liminaire ne relève ni de la doxologie à proprement parler, ni de la prière-demande : « *Ô Dieu mon Dieu Notre Père, Esprit-Saint grand Dieu...* » (v.1-3).

Dans ma retranscription du texte ci-dessous, je saute une ligne pour essayer de distinguer une « forme » éventuellement découpée en strophes. Mon unique critère est de distinguer ce qui me paraît s'assembler en unités de sens. Mais il y a de l'arbitraire dans mon découpage en strophes et en vers (17 en tout), dans la mesure où Eastman a écrit les syllabes du texte au-dessus des notes sans aucune ponctuation, et entièrement en capitales.

## **Retranscription du texte**

O GOD MY GOD OUR FATHER

HOLY SPIRIT GREAT GOD

HOLY GHOST SPIRIT OF THRUTH GREAT GOD

ALL-KNOWING GOD

BEFORE THE WORLDS WERE

THERE WAS ONLY GOD

AFTER THE WORLDS CAME TO BE

THERE IS ONLY GOD

GLORY TO GOD

THE ONE THE ONLY

THE LORD IS GLORIOUS IN HIS SAINTS

HE IS GLORIOUS IN HIS UNIVERSE

HE IS GLORIOUS BEFORE TIME

HE IS GLORIOUS IN TIME

GLORY TO GOD

THE ALMIGHTY GOD

O LORD FORGIVE ME

THY WILL IS ALWAYS DONE

O GOD MY GOD

HAVE MERCY

YOUR SERVANTS ARE WEAK

OUR FATHER WHO ART IN HEAVEN

HALLOWED BE THY NAME

### **Analyse musicale**

#### **Un système d'écriture proche des conventions**

Contrairement à *Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*, contrairement aussi à *Buddha*, la notation de *Our Father* ne pose pas de problèmes fondamentaux de lecture et d'interprétation de sa notation musicale.

J'entends par « problèmes fondamentaux », principalement les lacunes de la notation relevées et analysées dans les œuvres susmentionnées. Elles concernaient de multiples aspects : les figures rythmiques, la temporalité musicale, l'organisation verticale de la musique, le problème des instruments requis... Ces questions engageaient toute la conception des œuvres, et se sont révélées être une clé de la singularité du projet esthétique d'Eastman.

Bien que la partition de *Our Father* soit notée avec une grande sobriété, elle permet de bien faire la différence entre les absences d'indications qu'on y remarque, mais qui ne remettent pas en cause le cadre général de la musique, et les lacunes auxquelles nous avons été confronté chez Eastman jusqu'alors. *Our Father* confirme également qu'Eastman possédait bien tout le bagage classique des conventions de l'écriture compositionnelle.

Relevons ce sur quoi portent les absences d'indications dans *Our Father* :

Pas de tempo / pas de chiffrage rythmique de mesure / pas de nuances / pas de signes de phrasés (liaisons, etc.) / pas d'indications agogiques.

Mais relevons aussi ce que la notation comporte effectivement, par contraste avec les œuvres précédemment étudiées :

- Un système rythmique proportionnel, dont l'unité, ou *tactus*, est la blanche. La valeur la plus longue est la ronde, la valeur la plus courte est la croche. Le monnayage rythmique de la blanche pointée est plusieurs fois employé. Celui des triolets de noires et de blanches également. Il n'y a aucune ambiguïté sur l'écriture des valeurs rythmiques, notées avec hampes ; seules les figures de



noires sont écrites sans hampes (têtes seules), mais sans ambiguïté possible sur leur valeur.

- Pendant presque tout le morceau figurent des barres de mesure, non en tant que découpes temporelles régulières comme le seraient des mesures classiques, mais néanmoins comme des repères, dont j'interrogerai la signification.

Les singularités subsidiaires de la notation d'*Our Father* trouvent leur cohérence dans l'esthétique de l'œuvre elle-même. Elles ne signifient pas, encore une fois, une remise en question touchant aux paramètres fondamentaux de l'organisation musicale : il en est ainsi de l'absence de mesure régulière.

### **L'écriture d'un organum**

Ce choix s'explique par la nature du morceau : la pièce est écrite à la manière d'un organum, à deux voix en quintes justes parallèles. Ici, les lignes mélodiques relèvent d'une liberté totale envers les carrures ou les symétries de la phrase mélodique classique. Les barres de mesures permettent pour une part de marquer la découpe en phrases ; mais parfois, il est malaisé de leur attribuer une fonction.

Par exemple, elles ne signalent pas systématiquement de possibles respirations pour les chanteurs, ni ne scandent ou scindent les membres de phrases du texte. Il y aurait donc un certain arbitraire dans leur répartition. D'ailleurs, dans toute la fin du morceau, à partir du milieu du 3<sup>ème</sup> système de la page 3 (mes. 37), Eastman n'écrit plus aucune barre de mesure

Exemples du manuscrit, des mesures : ex. de séparation. des mots, mes. 3 à 6 : « *HOLY SPIRIT GREAT GOD* » - ex. de non-respiration : mes. 6-7, pas de respiration entre 6 « *HOLY GHOST SPIRIT OF* » et 7 (« *TRUTH* »). Mes. 37 : plus de barres de mes.

Je reviendrai plus longuement sur la référence à la musique médiévale qu'Eastman manie ici. Elle a comme première conséquence des mesures totalement irrégulières en nombres de *tactus*. Mais il est fondamental de noter que cette libération de la mesure régulière ne signifie pas, contrairement aux partitions précédemment étudiées, la disparition des notions de temps fort-temps faible. Ici les appuis-levées existent au sein de chacune des phrases

musicales, en un système qui relève plutôt de la prosodie et de l'articulation arsis-thesis [Exemple mes. 5 : « *AFTER THE WORLDS...* » : suite de trois dactyles + un spondée + une finale longue]

Tout le système rythmique est adossé à cette conception en longues-brèves, qui renvoie aussi au domaine de la prosodie, plutôt qu'à la distribution en temps forts et faibles de la mesure classique.

La remise en cause de la temporalité et des carrures classiques existe donc bien dans *Our Father*, comme dans les autres œuvres d'Eastman. Mais ici, les moyens employés relèvent d'une tradition historique repérable, cohérente avec la dimension religieuse de la pièce.

**Forme. Analyse mélodique et modale** [Voir Partition manuscrite, mesures numérotées]

*Our Father* est une succession de phrases mélodiques. Ces phrases sont délimitables notamment grâce leurs terminaisons, qui s'apparentent à des formules cadentielles.

En prenant ces formules comme repère formel, on dénombre 12 phrases mélodiques.

Quelques phrases plus longues peuvent se subdiviser ou s'articuler en plusieurs membres de phrases.

### **1<sup>ère</sup> Partie**

Phrase 1

mes. 1-2

Du fait de l'écriture en quintes parallèles, une double tonique s'affirme dès le début du morceau :

Tonique de la voix supérieure : Sol. Tonique de la voix inférieure : Do.

Dans l'analyse, je tiens bien sûr compte de la présence de cette double tonique pour désigner les modes.

Voix inférieure : **mode mélodique descendant de Do mineur** (avec la médiane Mib, la sus-dominante La, et la sensible Si)

Voix supérieure : **mode mélodique descendant de Sol mineur** (avec la médiane Sib, la sus-dominante Mi, la sensible Fa#)

**Ex. des deux modes et formule cadentielle : voir mes. 1 à 5**

Cette première phrase se termine par une formule cadentielle : V-VII-I, issue d'une double-broderie mélodique des toniques.

À cause du parallélisme, cette formule cadentielle qui clôt la Phrase 1 évoque la cadence à double-sensible (Si béc. + Fa# se résolvent sur Do-Sol), sans en être une au sens de la définition tirée de la musique de Guillaume de Machault (dans laquelle la sensible est harmonisée en accord V-6 : Ré-Fa#-Si se résolvent sur Do-Sol-Do).

Phrase 2

mes. 3 à mes. 5

Sensibles abaissées : Sib - Fa bécarré

Tout le mouvement mélodique de la phrase 2 est une broderie autour des toniques Do et Sol.

Ceci explique peut-être que l'intervalle Do#-Sol#, qui aurait pu s'orthographier Réb-Lab, soit écrit ici en ½ tons chromatiques : l'orthographe en ½ tons diatoniques aurait suggéré un contexte tonal plus affirmé (6<sup>te</sup> napolitaine).

Phrase 3

mes. 6 à mes. 9

3A : mes. 6-7

Départ sur le 2<sup>ème</sup> degré de l'échelle de Do et Sol (Ré-La) qui laisse croire à une possible modulation. Cependant,

3B : mes. 8-9, retourne à la tonique, avec une fin sur V (Sol-Ré).

## **2<sup>ème</sup> Partie**

Phrase 4

Levée mes. 10 à mes. 12

Mesure 12, double-broderie ornementale des toniques Do-Sol, qui sert de formule de fin de phrase. Du point de vue de l'expression, elle orne le mot « *GOD* », ce type d'ornementation étant en outre un soulignement, une intensification rhétorique.

#### Phrase 5

mes. 13-14

Echelle de Do- Sol toujours, cette fois avec 2<sup>èmes</sup> degrés abaissés : Réb-Lab.

Cadence surprenante et modulante sur Mi bécarré-Si bécarré. Il s'agit de la première modulation de la pièce, par chromatisme des 3<sup>èmes</sup> degrés (Mib devient Mi bécarré, Sib devient Si bécarré).

Intensification dramatique notable avec ce chromatisme vers l'aigu.

#### Phrase 6

mes. 15 à mes. 18.

Cette phrase poursuit brièvement (sur 2 degrés ascendants seulement : degrés 1 = Mi-Si, degrés 2 = Fa#-Do#) l'échelle de Mi-Si ouverte à la fin de la phrase 5.

Poursuite de l'intensification dramatique ouverte par le chromatisme de la fin de la Phrase 5 : par exemple sur le plan rythmique-prosodique, martèlement des triolets de blanches sur les mots « *GLORY TO GOD THE ONE THE ONLY.* »

#### Phrase 7

levée mes. 19 à mes. 21

Retour immédiat sans modulation, par saut de 4<sup>te</sup> augmentée descendante, sur la double-tonique Do-Sol. Fausse relation ou dissonance entre le Do# terminant la phrase 6 à la voix supérieure, et le Do bécarré à la voix inférieure débutant la phrase 7.

Le début de la phrase, avec le contraste Fa#-Do# (fin de la Phrase 6) et Do nat-Sol nat. (début Phrase 7), confirme et amplifie l'effet dramatique de ce qui précède.

La fin de phrase affirme les dominantes Sol-Ré, avec une accentuation rythmique emphatique sur « *UNIVERSE* » (deux croches-blanc pointée).

## Phrase 8

mes. 22 à mes. 30

En mode des dominantes Sol-Ré, modes signifiés par les sensibles Fa#-Do# mes. 26.

Mesures 26 à 30, se succèdent trois broderies différentes : deux des dominantes Sol et Ré, une des toniques Do-Sol.

Double-broderie d'abord, préparée sur les 3<sup>èmes</sup> degrés de Sol et Ré (Sib-Fa). Puis, broderie à la quinte diminuée des dominantes Sol-Ré (Do#-Sol#), qui crée une dissonance chromatique.

La dernière cadence mes. 29-30 est encore une double-broderie, cette fois des toniques Do-Sol en chromatisme retourné (Do#-Ré-Do bécarre / Sol#-La-Sol bécarre).

## **3ème Partie**

### Phrase 9

mes. 31 à mes. 36

Cette phrase commence soudain, sans modulation préalable, sur les 6<sup>èmes</sup> degrés des modes précédents (La et Mi). Un effet d'arrivée en mode de La mineur provient du lien avec la quinte finale Do-Sol de la cadence précédente. L'oreille entend un rapport entre tons relatifs : Do majeur-La mineur.

La réversibilité parfaite I-V-I du quintolement obstiné brouille, par définition, le rapport fonctionnel d'un mode dominant sur un autre, de même que les définitions tonales. Mais le contexte de la Phrase 9, succédant à des broderies ornementales instables, tire la perception vers une définition tonale plus évidente.

9A : mes. 31 à mes. 34

9B : mes. 35-36

Ce deuxième membre de la Phrase 9 phrase ouvre un processus de modulation beaucoup moins prévisible que tout ce qui a précédé. C'est ainsi que la cadence

de 10B (mes. 35-36) est en modes de Fa-Do avec sensibles abaissées Mib-Sib, au lieu de revenir aux toniques La-Mi affirmées dans 10A.

À partir de la mesure 37, Eastman n'écrit plus de barres de mesures. La mesure 37 englobe donc les phrases 10, 11 et 12. Pour les repérer, j'indiquz la première syllabe et la dernière syllabe (ou mot) correspondant à la première note et à la dernière note de chaque phrase.

#### Phrase 10

mes. 37 de « *HAVE MERCY* » jusqu'à « *WEAK* »

Modulation inattendue par chromatisme supérieur : Fa#-Do#.

La phrase se termine par un saut de tierces mineures ascendantes qui créent une couleur surprenante dans le contexte. **Ex. Phrase 10**

#### Phrase 11

mes. 37 de « *OUR* » jusqu'à « *HEAVEN* »

Par un deuxième saut de deux tierces mineures, retour à Do bécarre-Sol.

La Phrase 11 est la transposition intervallique (mais non rythmique) de la phrase 10 : une transposition à la quinte diminuée supérieure, avec, pour terminer la phrase, le double saut de tierces mineures ascendantes qui donne une nouvelle relation de quinte diminuée entre la première quinte et la dernière.

L'enchaînement avec la Phrase 12 se fait à nouveau par saut, cette fois descendant, de quintes diminuées.

#### Phrase 12

mes. 37 de « *HALLOWED* » jusqu'à « *NAME* »

Cadence finale. Retour à la double tonique du début, Do-Sol, avec sensibles abaissées (Sib-Fa naturel). L'avant-dernier intervalle entre les deux voix est l'unique dérogation de toute la pièce aux quintes parallèles : une octave sur Sol. Le Sol étant la dominante de Do (mode de la voix inférieure), l'octave sert ici à renforcer cette ultime cadence à la basse (VI-V-I), alors qu'à la voix supérieure la tonique Sol est liée.

## Forme et rhétorique

Cette pièce brève que je viens d'analyser phrase par phrase n'est cependant pas pensée par le compositeur de manière séquentielle, mais de manière globale. Cela apparaît dans les mouvements dynamiques d'intensification, d'ornementation, de culmination et de retour à la stabilité qui animent cette pièce. Le paradoxe de cette dynamique est qu'elle s'inscrit dans une forme puissante d'unification qui résulte de la suite ininterrompue de quintes justes parallèles, et de l'impression de robustesse, d'affirmation, qui s'en dégage. L'impassibilité du procédé des quintes aurait pu générer une certaine platitude volontaire, une sorte d'équanimité de l'expression. Or, si cette dernière est contenue, elle n'est pourtant pas nivelée, gommée.

Certes, l'expression est presque toujours affirmative, conformément aux régimes d'énonciations du texte : *doxologie* et *invocation* ou *louange*. Mais il y a place aussi pour une inflexion vers la *prière*, régime de discours et d'expression plus subjectif et intériorisé, qui apparaît notamment mes. 31 (début de la Phrase 9), avec la quinte La-Mi que j'ai décrite comme relevant du mode de La mineur, par contraste avec la cadence précédente qui se termine en « majeur » par Do-Sol.

Cet événement n'est pas le seul effet dramatique, ou de soulignement rhétorique, de la pièce. La division en trois parties que je propose, souligne les étapes de ce déroulement rhétorique.

### Première Partie : Phrases 1 à 3, mes. 1 à 9

La stabilité modale et expressive se traduit dans les Phrases 1 et 2 par les mouvements conjoints et le retour à la double-tonique Do-Sol. Les valeurs longues (rondes) dominent.

La Phrase 3 change à la fois d'agogique, avec le dactyle suivi du triolet de noires de la mes. 6, et de pôle d'attraction — les 2èmes degrés Ré-La.

Dans la suite de la Phrase 3, les pôles sont les dominantes Sol et Ré. Les valeurs longues dominent à nouveau.

L'articulation de ces trois premières phrases d'*Our Father* donne à percevoir d'emblée une forme qui n'a rien de statique, malgré son déroulement sur un fond stable. Il s'agit d'inflexions découlant de la parole, sur le plan de la prosodie

comme de la couleur expressive, donc du sens accordé par la musique aux mots du texte.

Le régime d'énonciation qui domine cette Première Partie est celui de l'invocation, de la doxologie. Mais il faut noter l'inflexion marquée dès la formule liminaire : « O GOD, MY GOD, OUR FATHER ». Cette inflexion introduite par les pronoms personnels se matérialise par un saut de tierce mineure dès le « MY » : un double mouvement conjoint (montée sur « MY », retombée sur « GOD ») qui est le premier événement de la pièce. Puis une double-broderie mélodique des toniques pour « OUR FATHER », au mouvement conjoint plus restreint.

J'ai déjà souligné que ce sont les appuis prosodiques qui déterminent la rythmique de la Phrase 3 (mes. 6-7), et le contraste entre le premier membre de la Phrase 3 en valeurs soudain plus brèves, comme le retour à l'échelle des valeurs longues (blanche, rondes et ronde augmentée d'une blanche pointée) pour finir.

La plasticité du phrasé ou mouvement rythmico-mélodique, est donc évidente dès cette Première Partie ; elle s'amplifie ensuite.

### **Deuxième Partie : Phrases 4 à 8, levée de la mes. 10 à mes. 31**

Ce sont les formules qui terminent les Phrases 4 et 5 qui introduisent un type de modulation jusque-là non entendues. La double-broderie chromatique qui orne le mot « GOD » est un effet d'emphase plus poussé que celle de « FATHER » (mes. 2). Quant à la fin de la Phrase 5, elle ouvre, par chromatisme également et aussi sur le mot « GOD », vers un nouveau pôle de quintes Mi-Si qui donne à la phrase 6 une couleur qui tranche avec tout ce qui précède : une intensification de la doxologie vers l'aigu. Du reste les phrases 6,7 et 8 (vers 7 à 12 du texte) sont entièrement consacrées à l'idée de Gloire divine, les mots « GLORY » et « GLORIOUS » se partageant le texte comme suit : deux formules (« GLORY ») encadrent une énumération (« HE [THE LORD] IS GLORIOUS ») :



v.7 *GLORY TO GOD* THE ONE THE ONLY

v.8 *THE LORD IS GLORIOUS* IN HIS SAINTS

v.9 *HE IS GLORIOUS* IN HIS UNIVERSE

v.10 *HE IS GLORIOUS* BEFORE TIME

v.11 *HE IS GLORIOUS* IN TIME

v.12 *GLORY TO GOD* THE ALMIGHTY GOD

Phrase 6, au début de cette intensification de la doxologie, la prosodie se ralentit, le triolet de blanches « *GLORY TO GOD* » suscite un « martèlement » solennel. Le même effet prosodique se reproduit v. 12.

L'énumération des v. 8-10 est plus fluide, avec des noires, mais chaque mot de fin de vers, par contraste, est solennisé par des valeurs longues (v. 8-9) puis par trois formules de broderie étonnantes pour l'oreille (cf. analyse ci-dessus des mes. 26 à 30).

Le maximum d'intensification et de tension vocale est atteint dans cette partie, phrases 7 et 8, avec l'aigu des tessitures, les fausses relations ou dissonances dans la succession des quintes très disjointes, et malgré la retombée des mes. 26 à 30.

C'est donc l'idée de rendre gloire et de déplier en *exempla* cette Gloire divine, qui est l'occasion de ce climax expressif tendu, affirmatif, héroïque presque. L'idée d'ornementation joue aussi un rôle important, presque de figuralisme solennel, notamment — et de manière inattendue sans doute — sur le mot « *TIME* » (v. 11).

### **Troisième Partie : Phrases 9 à 12, mes. 31 à fin du morceau**

Le contraste avec le début de la mes. 31 et suivantes n'en est que plus frappant. Cette mesure introduit une sorte de discontinuité entre l'extériorité de la proclamation de la Gloire divine, et l'intériorité soudaine de la prière avec les

mots significatifs « O LORD FORGIVE ME » (« Ô Dieu pardonne-moi »). L'effet de La mineur presque tonal dont nous avons déjà parlé, assombrit ce passage. Sa stabilité soudaine, son quasi-statismisme et sa descente sur les notes les plus graves des tessitures (Mib-Sib) sont autant d'éléments de ce contraste frappant.

Les Phrases 10 et 11 réalisent quasiment une marche (transposition à la quinte diminuée, voir l'analyse ci-dessus), avec les deux montées de tierces mineures qui leur donnent un mouvement ascendant et qui dramatisent ce passage, comme une remontée par paliers brusques vers l'aigu.

Avant que la Phrase 12 (ou coda) ne conclue dans le mode originel, lequel fait figure de « diapason » médium par rapport aux extrémités des tessitures.

L'examen que je viens de faire, du rapport texte-musique notamment, démontre la plasticité dont je parlais. Dans *Our Father* il est donc question d'un certain discours, d'une certaine élocution avec des moyens rhétoriques mis en œuvre qui sont ceux de l'affirmation, de l'emphase, de la conviction et de la dramatisation par tensions cumulées et contrastes.

### ***Our Father et Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc***

Il serait indispensable de mettre en regard *Our Father* avec la pièce pour voix seule qu'Eastman a enregistré : *Prelude to The Holy Presence of Joan d'Arc*. Non tant à cause de la nature religieuse éventuellement commune aux deux œuvres, mais pour analyser la dimension rhétorique et dramatique du rapport texte-voix-composition chez Eastman.

### **Personnalité et impersonnalité**

La question du « style » d'un compositeur est complexe. En première analyse, on avancera qu'un style se dégage d'un ensemble de traits marquants dans une écriture, dans une mise en œuvre ou dans une mise en forme, qui permettent d'identifier, de définir (plus ou moins et avec plus ou moins de récurrences), la « griffe » personnelle d'un créateur — et de son époque.

Car la dialectique du style suppose deux plans au moins : un individu d'une part, qui se découpe d'autre part sur un fond historique relativement défini. Soit que

l'on puisse distinguer, par le contraste qu'il produit sur ce fond, un individu, soit qu'au contraire on l'y ramène pour confirmer son appartenance à des ensembles stylistiques plus vastes — écoles, périodes de l'histoire des genres et des procédés, etc. La définition critique d'un style suppose la plupart du temps un aller-retour permanent entre ces deux plans.

Si je rappelle ces évidences, c'est que la tâche actuelle est de contribuer à « décrire » un compositeur dont on ne peut découvrir l'œuvre que pas à pas, à tâtons peut-on dire, alors même que le contexte (d'ailleurs pluriel) dans lequel il a créé n'est pas encore bien connu.

*Our Father* que je viens d'analyser, illustre bien cette difficulté.

Jusqu'ici, j'ai pu commencer à inscrire Eastman dans le contexte historique de la musique américaine des années 1960-1980, dont les mots « minimalisme » ou « musique répétitive », s'ils me semblent réducteurs aussitôt qu'appliqués à cette œuvre singulière, pouvaient servir au moins d'entrée en matière pour définir un « style » d'époque, un faisceau de préoccupations musicales et de manières de composer. J'ai toujours souligné que ce n'étaient là que des prémices extrêmement générales, vagues, commodes mais sans doute source de malentendus.<sup>627</sup> Il faut donc se demander devant chaque œuvre nouvelle d'Eastman que l'on peut lire et analyser : quelle est sa place, son sens, son degré d'importance et de signification dans le « paysage » de l'œuvre globale ? Qu'apporte-t-elle comme confirmations ou infirmations, aux données que nous avons déjà accumulées, aux pistes de réflexion qui se sont déjà ouvertes ? Qu'apprend-elle sur le contexte de son apparition, lequel informerait tout autant sur l'œuvre en question ?

*Our Father*, en ce sens, recèle un lot, important semble-t-il, d'énigmes. Nous avons vu que sur dans la biographie d'Eastman elle occupe la place « privilégiée » de « dernière œuvre connue ». Mais est-ce la dernière œuvre composée, menée à bien ? Pourquoi ou pour qui Eastman l'a-t-il écrite ? Nous ne savons pas.

Et comme toute œuvre ultime, on ne lui plaquerait que trop volontiers une valeur ajoutée, de près ou de loin « testamentaire ». Or il est probable qu'*Our*

---

<sup>627</sup> Voir Jean-Christophe Marti, *op. cit.*

*Father* ne soit la dernière page d'Eastman que par un hasard aussi complet que celui qui fit de *Der Hirt auf dem Felsen* la dernière œuvre de Schubert !<sup>628</sup>

Ce qui est plus troublant dans le cas d'Eastman, c'est qu'*Our Father* — contrairement au dernier lied de Schubert — parvient dans le contexte d'une grande raréfaction de sa production connue des sept dernières années de sa vie, assèchement dont j'ai rendu compte ci-dessus.<sup>629</sup> Et que l'on est bien obligé de tenir compte de la place chronologique qu'occupe cette brève pièce d'octobre 1989.

Mais, je le dis clairement : cette pièce est trop brève, trop isolée aussi, pour pouvoir en tirer des enseignements fermes en termes d'« évolution » stylistique. Sa valeur indicielle me paraît trop faible pour en faire le marqueur d'un « tournant » eastmanien. À dire vrai, non seulement l'œuvre d'Eastman se raréfie constamment, mais sa nature musicale devient de plus en plus disparate, au sens où il me paraît très difficile de tirer un trait quelconque entre ses trois dernières pièces connues : *Buddha* (octobre 1984), *Piano 2* (1986), *Our Father* (1989).

Qu'*Our Father* en revanche, comme toute œuvre, dise *quelque chose* de son auteur et, renvoyant au sujet qui l'a produite, reflète une part ou une autre de sa personnalité singulière, est évident. Qu'elle puisse contenir des enseignements rétrospectifs, même mineurs, portant sur l'œuvre antérieure, est aussi certain.

Quand bien même cette pièce ne ressemblerait à aucune autre d'Eastman (ce qui semble impossible, tant une même œuvre recèle de virtualités nombreuses, d'avatars inattendus), elle n'en est pas moins *de lui*.

### **Impersonnalité et musique sacrée**

Là où la question de la subjectivité prend ici un tour particulier, c'est dans le contexte d'un thème sacré comme celui qui concerne *Our Father*. Le sacré peut en effet être l'occasion, pour un compositeur, de vouloir inscrire son travail au cœur de traditions établies, d'user de toute une codification stylistique et expressive jusqu'à gommer ses caractères censément les plus personnels. L'individu se subsumant dans la puissance collective de l'histoire, rejoint la

---

<sup>628</sup> Franz Schubert, *Der Hirt auf dem Felsen* (*Le Pâtre sur le rocher*), lied pour soprano, clarinette et piano, D.965, composé en octobre 1828.

<sup>629</sup> Cf. supra, « La raréfaction progressive de la production d'Eastman entre 1982 et 1989 ».

fascination pour le legs du passé, mieux, pour l'atemporel et l'immémorial situés par-delà tout passé, que les religions transportent avec elle.

Tout se passe alors comme si des périodes de l'histoire devenaient le refuge d'une anté-histoire, d'une origine non assignable, presque transcendante. Nostalgie paradoxale pour un temps antérieur dépassant la notion d'antériorité. L'Antique, le médiéval, ont peut-être eu cette fonction récurrente au cours de l'histoire de la musique. Les « autres civilisations » aussi. L'exotique est alors un « dehors » si lointain, que se mettre en lien avec lui signifie d'abord abolir les liens de déterminations avec tout le reste.

Au 19<sup>ème</sup> siècle, le mouvement du « palestrinisme » a pu signifier, nonobstant la grande diversité des compositeurs qui s'y sont référés, une telle recherche d'abstraction de son propre moi — l'épuration du « trop-personnel » dans l'expression comme dans le style. Cela peut aller jusqu'à la recherche ou au désir de l'anonymat, qui est sans doute l'un des grands fantasmes que suscite l'idée d'art sacré — ou de l'artiste tout court<sup>630</sup>. Le désir d'accomplir une œuvre débarrassée des miasmes psychologiques du Moi s'autorise par exemple d'une fascination envers les bâtisseurs anonymes des cathédrales — en musique, envers les créateurs anonymes et immémoriaux du plain-chant — ou envers un génie collectif, ou populaire, qui primerait sur celui de l'individu.

Sur cette voie, toute une partie de la modernité et de la musique contemporaine a renchéri sur le romantisme plus qu'elle ne l'a congédié. Spécifiquement dans les années 1980, où des formes de traditions issues de la musique médiévale et Renaissance recommencent à s'ériger en références de l'écriture et de l'attitude de l'artiste. Évoquer les noms d'Arvo Pärt, John Tavener ou Henryk Gorecki suffit à rappeler à quel point la décennie 1980-1990 a été marquée par de telles démarches.

### **Contexte esthétique [esquisse]**

La musique sacrée des années 1980. Celle des années 1970, minimalisme : œuvres de La Monte Young ?

---

<sup>630</sup> Un souvenir personnel résonne avec cette idée. En rencontrant puis en interviewant Maurice Ohana, j'avais été frappé par le lien qu'il affirmait souvent entre le sacré, le rôle de l'artiste et l'idée d'anonymat de cet artiste. Ohana avait d'ailleurs exigé d'intituler l'interview : « *Anonyme XXème siècle* ». Voir Avant-Scène Opéra n° 3A : *La Célestine* de Maurice Ohana, 1991.

Arvo Pärt : *De Profundis*, pour voix d'hommes et orgues (mais tessiture de contre-ténor, basses profondes, très slave !)

*Passio*, solistes, ensemble vocal, chœur et ensemble instrumental, 1982

*Te Deum*, pour chœur, orchestre à cordes et bande (1984-85 mais révisé en 1992, sans doute pas joué aux USA). Début plain-chant mais vite harmonisé (mièvre).

Steve Reich : le sacré dans le contexte des années 70-80. *Tehillim* (1981), 4 voix de femme et ensemble instrumental important : beaucoup plus contrapuntique...

Voir d'autres compositeurs plus proches d'Eastman ?

Terry Riley ? *Church of Anthrax* avec John Cale, 1971 (album)

Finalement, me fait penser à Stravinsky... Le côté marmoréen, froid, et cette recherche d'anonymat du geste de composition. Ou à Meredith Monk. À la manipulation-revisitation des styles « traditionnels » engendrant de nouveaux « avatars » compositionnels... Le paradoxe étant que *Our Father* n'est pas un pastiche d'organum de l'École de Paris (*même pas*, pourrait-on dire !)

### **Références historiques : l'organum médiéval**

Perotin : *Alleluia Nativitas*, organum

Culture musicale d'Eastman.

Déjà soupçonnée dans le Triptyque.

Avant l'expression de la Renaissance

Aux sources d'une religion non-occidentale (judaïsme)

### **Dans le mysticisme d'Eastman :**

Dernier jalon, dernier signe... Je suis frappé par le fait que la louange, l'invocation, recèle (ou dissimule en partie) une prière personnelle. On passe ainsi d'un propos général à une subjectivité soudaine. Le « ME » et le « YOURS », passage condensé entre le personnel, soudain, et le retour au subjectif. Ne pas s'étendre sur ce qu'il y a à pardonner, mais le conjurer par l'idée que seule la volonté divine s'accomplit. Ce qui, accolé à la demande de pardon, est ambigu : soit tout ce que j'ai fait est englobé dans la volonté divine (et à ce titre, éminemment pardonnable). Soit, de manière plus traditionnelle, le dévot s'en

remet entièrement à la volonté divine de la possibilité ou non du pardon. Une manière, déjà, de *remettre son esprit* à l'altérité paternelle, protectrice, du Dieu.

## 2. LES SIGNES ET L'INTERPRÈTE

### Notes d'écoutes d'interprétations d'Eastman

L'enjeu de ces notes est d'étudier la confrontation de Julius Eastman interprète à la notation musicale de plusieurs partitions d'autres compositeurs, parmi les nombreuses qu'il a travaillées.

Dans le Chapitre I-1, je suivais pas à pas le travail d'Eastman chanteur. Je montrais comment, en tant que Creative Associates du Center of the Creative and Performing Arts, il se trouvait au cœur de la diffusion des musiques d'avant-garde contemporaines à un niveau international. J'ai souligné aussi la diversité des esthétiques des concerts du CCPA. Ils englobaient les avant-gardes européennes avec les œuvres de compositeurs nés autour de 1925, l'avant-garde new-yorkaise (John Cage, Earle Brown, Christian Wolff...) puis les trentenaires de la génération d'Eastman, américains mais aussi anglais, espagnols, grecs, japonais... Aucune figure tutélaire ne prédominait, malgré l'importance des directeurs musicaux Lukas Foss, Lejaren Hiller et Morton Feldman. Les compositrices et compositeurs parmi les Creative Associates étaient encouragés à créer leurs propres œuvres, acoustiques, électro-acoustiques ou mixtes.

La particularité d'Eastman interprète est son emploi au CCPA à la fois comme pianiste et chanteur. Mais c'est surtout comme chanteur qu'il se révèle personnellement, avec le triomphe public et critique de ses interprétations *d'Eight Songs for a Mad King* de Peter Maxwell Davies. On ne soulignera jamais assez la puissance scénique, dramatique de son talent. Eastman est un acteur-chanteur dont la voix et la présence physique au plateau forment un même phénomène fascinant. Le mot-parapluie<sup>631</sup> de « *performer* » pourrait désigner

---

<sup>631</sup> La notion de mot-parapluie est employée dans les contextes militants où un même mot abrite des réalités diverses afin de donner une force inclusive aux revendications politiques. Par exemple, « *transgender* » est en anglais le mot-parapluie qui subsume les diverses nuances

cette unité dans une pluralité de dons — Eastman est aussi danseur et chorégraphe —, à condition de le replacer dans le contexte eastmanien.

Cependant, l'enjeu ici n'est pas de faire un portrait d'Eastman *performer*. Il s'agit d'éclairer la problématique de la notation musicale à travers les expériences qu'Eastman interprète a menées. Elles ne me semblent pas dissociables de son travail de compositeur, y compris sur le plan de sa notation, de ses pratiques de l'écriture manuscrite. On peut distinguer plusieurs aspects cette concomitance.

### **Aperçu du contexte historique**

Sur le plan historique général, il est évident qu'Eastman est contemporain d'une vague d'expérimentations très variées dans le domaine de la notation musicale. Beaucoup de compositeurs ressentent dans les années 1960-1970 la nécessité de dépasser le cadre de la notation musicale conventionnelle. De nouvelles mises en forme, de nouveaux rapports aux signes écrits, seraient indissociables d'un renouvellement de la pensée musicale.

Très schématiquement, on peut distinguer deux enjeux, qui peuvent d'ailleurs se conjoindre : celui d'inventer de nouveaux signes musicaux ; celui d'intégrer à l'écrit une part de liberté à l'interprète, aux confins de l'improvisation, de l'écrit et du non-écrit.

D'une part les partitions « graphiques », qui ne forment en aucun cas une famille homogène, d'autre part la notion d'« œuvre ouverte », sont les concepts-clés de ces orientations. Il existe dans ces domaines autant d'expériences diverses que de compositeurs, voire d'œuvres.

Je pourrais lister ici des exemples significatifs d'expériences de notations « nouvelles » et inventives, avec des œuvres représentatives de Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna, Luciano Berio, John Cage, etc. Mais je veux éviter les généralités pour me concentrer sur une approche assez simple et concrète, en partant des partitions qu'Eastman a interprétées, par conséquent dont nous sommes sûrs qu'il les a rencontrées et éprouvées personnellement.

---

d'identités et de sexualités où s'engagent des formes très diverses de transformations de la sexuation individuelle définie par l'état-civil.



On ne peut pas nier l'importance du contexte historique, vu avec un recul de plusieurs décennies. En font partie des œuvres qu'Eastman a pu entendre, lire, voire étudier, sans pour autant les jouer. Je pense en particulier à plusieurs œuvres de György Ligeti et de Giacinto Scelsi, deux compositeurs qu'à ma connaissance il n'a jamais joués, mais qui me semblent avoir des liens forts avec sa création. Le peu de témoignages concrets rend ces rapprochements assez spéculatifs, mais ils s'imposent selon moi à l'analyse des productions eastmaniennes.

D'autre part, certains rapprochements pourraient faire l'objet d'une étude à part entière. Je pense notamment au rapport à Morton Feldman, figure centrale de ces années du CCPA de Buffalo, qu'Eastman pianiste a périodiquement joué<sup>632</sup>, ou à John Cage. Puis, vers les années 1973-1980, avec Terry Riley, Steve Reich et le minimalisme new-yorkais. D'autres figures de sa génération, moins connues en Europe telles que Terry Jennings, James Tenney, Frederic Rzewski, Pauline Oliveros ou Maryanne Amacher, inspireront je l'espère des études comparatives avec Eastman.

### **Questions méthodologiques : quel abord de l'interprétation ?**

Mais il est primordial de réfléchir d'abord au rapport qu'Eastman entretient avec les partitions qu'il interprète. Si ses inventions de compositeur n'en découlent pas, elles sont une source relationnelle fondamentale, qui a existé de manière intense au moins le temps d'étudier, de répéter et de jouer ces œuvres. Leurs notations sont tournées vers les interprètes et cherchent à renouveler, parfois à bouleverser, le rapport réciproque entre signes et sons.

Eastman est ici au cœur des processus de lecture et d'interprétation. Que nous apprennent ses enregistrements sur son rapport aux signes ? Peut-on faire résonner les enjeux de ses manières d'incarner une partition dans le présent d'une interprétation et ses actions de scripteur ? Peut-on dégager une méthodologie ou quelques lignes de réflexion de ces mises en rapport ?

---

<sup>632</sup> Selon le témoignage du percussionniste Jan Williams que j'ai recueilli en septembre 2018 à Buffalo, Eastman et Feldman n'ont jamais été proches, pas plus humainement que musicalement. Reste que des photos montrent Eastman en train de répéter avec Feldman, et qu'il ne peut avoir été hermétique à la musique et la pensée du célèbre compositeur, directeur du CCPA et fondateur du Festival « June in Buffalo ». Pour les dates, voir I-1 p. 117-158 ci-dessus.

Les réponses ne vont pas de soi logiquement mais méritent d'être posées, puisque l'interprétation est une forme de « traversée » des signes écrits. Pourrons-nous rapporter certains traits de ces traversées accomplies par Eastman chanteur à celles d'Eastman scripteur ?

Il existe en tous cas deux plans mêlés et complémentaires que je garde à l'esprit : Eastman face aux signes inventés par ses pairs compositeurs, et ce qu'il peut éventuellement en retirer pour son œuvre propre ; Eastman incarnant ces signes à travers des sons : faisant l'expérience concrète et en concert, immédiate, de ce processus d'incarnation.

Je concentre la présente étude, non exhaustive, sur les exemples qui me paraissent les plus significatifs.

### **Quels sont les contours d'une interprétation ?**

Pour chaque œuvre j'étudierai si possible le contexte musical et biographique dans lequel Eastman l'aborde, et j'en décrirai succinctement l'origine et la signification, notamment dans le cas d'œuvres à substrats littéraires, livrets ou poèmes. Il me semble en effet que définir une méthodologie de l'interprétation dans le rapport aux signes musicaux, ne peut consister en une focalisation sur l'enregistrement lui-même à l'exclusion de tous les autres contextes. Je vais tenter de m'expliquer :

Pour étudier une interprétation, on peut certes s'en tenir à une analyse minutieuse du rapport entre un enregistrement et une partition donnée. L'interprétation est alors considérée comme une action de pur présent, entièrement délimitée par l'enregistrement. Mais des questions ne manquent pas de surgir si l'on pense aux processus qui précèdent et entourent ce présent. On peut formuler la question ainsi : quand commence une interprétation ? Au moment du déchiffrage par l'interprète ? Ou bien plus tôt, s'il a par exemple découvert l'œuvre en tant qu'auditeur ? L'histoire de son interprétation

intégrerait alors celle de sa réception de l'œuvre, qui peut s'être étalée sur de nombreuses années<sup>633</sup>.

D'autre part, une œuvre n'est pas un bloc monolithe. Dans le cas d'œuvres avec textes, comme dans le répertoire abordé par Eastman, le feuilletage des éléments croisés recèle un historique et un réseau dense de significations entremêlées. C'est sur ce réseau, qu'on a trop vite fait d'appeler « arrière-plan », tant on est désireux de hiérarchiser des niveaux dont on n'a nul moyen de mesurer l'importance relative, que l'interprétation va se créer, non comme une synthèse intellectuelle mais comme un acte qui comporte maintes alluvions reliées à la stratification de l'œuvre.

Le départ entre un élément unitaire, intègre et un élément fractionné, ne peut pas être défini précisément ici. La nature composite et complexe de l'interprétation s'impose, et me renvoie une fois encore à la réalité de la représentation théâtrale, que j'évoque au sujet de « ce qui se passe » dans les manuscrits. Le présent du jeu théâtral, accusées par certaines pensées théologiques ou morales d'être un simulacre trompeur de réel, comporte des strates comparables à celles de l'interprétation d'une partition. Le texte qui préexiste, et qui lui-même n'est pas un simple bloc matériel que l'on installe sur le plateau mais une trame de significations ouvertes, est mis au présent, en « spectacle vivant », dans le jeu des comédiens. Les répétitions font évidemment partie de l'interprétation, de même que tout ce qui a pu être étudié autour du texte et finalement, cette infinité d'éléments converge dans un instant présent, toujours imparfait (c'est-à-dire à refaire) par rapport à des visées qualitatives ou techniques.

Je propose ci-dessous une approche en deux temps. Le premier temps consiste à diffracter le regard sur Eastman interprète puis sur l'œuvre considérée. Je tenterai de restituer à chaque fois une part de données biographiques et une part

---

<sup>633</sup> Plusieurs de mes amis instrumentistes considèrent que l'interprétation d'une œuvre est le travail d'une vie. Je pense au clarinettiste Romain Guyot, qui travaille le *Concerto pour clarinette* K. 622 de Mozart depuis son enfance, connaît toutes les versions existantes, a fait une recherche sur l'instrument sur lequel jouer en fonction de considérations historiques, etc. Cet exemple n'a rien d'unique. L'interprétation de Romain Guyot de ce concerto est donc toujours une somme, non pas mathématique et quantifiable, mais fruit d'un processus au très long cours et complexe. On peut se contenter de l'apprécier à un instant « t ». Mais l'étudier reviendrait à déplier et interroger une partie au moins de ces processus.

de données sur l'œuvre. Le second temps est un « zoom » resserré exclusivement sur l'objet-interprétation, avec la mise en regard de la production d'Eastman et de la partition écrite, en proposant une analyse des rapports entre les deux.

J'essaierai enfin de produire une synthèse qui confirmera, je l'espère, l'intérêt méthodologique de cette approche.

## **2A. PETER MAXWELL DAVIES**

### ***EIGHT SONGS FOR A MAD KING***

**Situation biographique : Eastman et les *Eight Songs*. Ambiguïtés d'un triomphe.**

Cette œuvre revêt une importance primordiale dans la carrière d'Eastman. En la chantant pour sa création américaine, il y remporte un véritable triomphe public et critique<sup>634</sup>. Il y a un avant et un après les *Eight Songs* et sans ce triomphe, de juillet à décembre 1970, couronné d'un disque enregistré à Londres dans la foulée<sup>635</sup>, le nom d'Eastman nous serait sans doute parvenu bien plus difficilement. Dès les années 1970 sa performance d'interprète rejaillit, en termes d'intérêt public, sur son œuvre de compositeur, alors même que les liens sont quasiment impossibles à faire entre le style musical de Davies et celui d'Eastman.

Il y a donc dans cette gloire l'occasion d'un malentendu, ou d'un excès, qu'Eastman lui-même cherche activement à dissiper. Ne serait-ce qu'en affichant, dès avant son départ de Buffalo, sa lassitude croissante pour cet « emploi » qui, tel un rôle sempiternel de « jeune premier » ou de « fou dangereux » pour un comédien, lui colle à la peau.

Car les *Eight Songs* n'est pas une œuvre isolée. Elle est emblématique d'un répertoire dramatique d'opéras contemporains pour un unique personnage, appelés monodrames, qui refléurit de la fin des années 1960 jusqu'à celle des

---

<sup>634</sup> Voir ci-dessus, I-1, p. 120-133.

<sup>635</sup> Peter Maxwell Davies : *Eight Songs for a Mad King*, ensemble Fires of London sous la direction du compositeur. Unicorn 9052, Londres, 1970. Réédition, 1987.

années 1970<sup>636</sup>. Au CCPA, Eastman sera sollicité chaque saison pour interpréter des pièces de ce genre de plusieurs compositeurs, où son style « *Eight Songs* » est censé faire — et fait — merveille.

Les *Eight Songs* sont donc une œuvre qui à la fois ressort d'un genre, d'un type d'écriture dramatique et d'un style vocal bien définis. En ce sens elle est « datée », représentant l'esthétique d'une époque qui peut paraître démodée au XXI<sup>ème</sup> siècle. Mais la mode produisant par définition un étalon mouvant, cette œuvre, parfois rejouée aujourd'hui, garde-t-elle une certaine force et fait-elle toujours partie, quelque peu confidentiellement, du répertoire musical. Eastman y a contribué, lui qui demeure à mon avis son plus grand interprète.

Eastman l'aimait-elle ? Il ne peut qu'avoir eu envers elle un rapport ambivalent. Elle lui offre une visibilité qu'il n'a jamais eue — et qu'hélas il ne retrouvera jamais. Mais elle fait pâlir en proportion ses autres facettes, et surtout sa création de compositeur. Face à ce succès de chanteur-acteur on voit Eastman, de bonne guerre, tenter de manœuvrer pour imposer sa personnalité complète. Cela se révèle dans une lettre assez extraordinaire, document aussi bref que significatif sur la position d'Eastman au CCPA et sur ses ambitions réelles. L'histoire montrera que cette missive lapidaire contient les prémices d'un désaccord, voire d'un conflit, qui expliquent en partie son départ du CCPA cinq saisons plus tard.

### **Une lettre de compositeur et de dramaturge**

La lettre manuscrite de Julius Eastman est adressée à Lejaren Hiller et Lukas Foss, les deux directeurs du CCPA. Elle fait partie du fonds d'archives de University at Buffalo et m'a été communiquée par John Bewley :

---

<sup>636</sup> Au XX<sup>ème</sup> siècle, le terme monodrame s'applique à *Erwartung* (1909) et à *Die glückliche Hand* (composé en 1910-1913, créé en 1924, qui comporte cependant un chœur et deux rôles muets) d'Arnold Schönberg, ou encore à *La Voix humaine* (1959) de Francis Poulenc.

Dr. Lejaren Hiller

Mr. Lukas Foss

S.U.N.Y. At Buffalo

Buffalo, N.Y.

Dear Sirs :

I have just performed the Maxwell Davis Eight Songs with great success at Aspen. Thus before we start them in the fall I would like to offer some suggestions concerning the work.

- (1) The work must be performed on an adequate stage. This means that Carnegie Hall, Albright auditorium, are both too small. The sculptor court has a good atmosphere but the sound is too muddy.
- (2) The conductor of the work must have a large range of emotions. Mr. Foss would be good, but I would not like to start working with him and at the last minute have to change conductors.
- (3) Within the ensemble of instrumentalists there should be two women. One who represents the phantom Queen the other Queen esther.

I would like a work of mine on the series and I also need on adequate stage. The most pragmate thing to do would be to schedule both on the same program, also the combination would be interesting.

Sincerely yours,

Julius Eastman

*NB sur la présentation typographique de cette transcription. Les points 1 à 3 sont notés ainsi avec les chiffres entre parenthèses, mais les mots sont juste après, sans cet espace dû à la mise en page de l'ordinateur. Pour le reste j'ai respecté les alinéas (soigneux) et la disposition en paragraphes. Aucune rature. La lettre est écrite recto-verso, au feutre noir apparemment, d'une écriture large.*

### **Voir la reproduction de cette lettre manuscrite dans I-1**

Cette lettre a été écrite entre la fin juillet 1970, soit la création aux U.S.A. par Eastman des *Eight Songs* au Aspen Music Festival dans le Colorado, et le début des répétitions à Buffalo situables en octobre. Donc, entre fin juillet (« *I have just performed...* ») et septembre 1970.

Cette lettre remarquable formule des exigences, adressées sans préambule et de manière plus impérieuse que diplomatique aux deux directeurs du CCPA. Julius est fort du succès rencontré lors de la création. Ses exigences portent sur trois points : le lieu de la création, le chef d'orchestre et la distribution instrumentale-théâtrale. Puis arrive un dernier point, rajouté sans être indexé par un chiffre 4, mais qui à mon avis est le plus important : la demande de faire jouer une œuvre de lui en même temps que les *Eight Songs*, comme complément de programme.

En résumé, Eastman demande à la fois une considération exceptionnelle pour sa conception des *Eight Songs* et pour son double talent de chanteur *et* de compositeur.

Selon Julius, les salles des concerts ordinaires du CCPA (l'auditorium de l'Albright-Knox Gallery à Buffalo et la moyenne salle du Carnegie Hall de New York) ne sauraient convenir. Elles sont selon lui trop petites, et certes l'on se souvient de l'étroitesse du plateau de l'auditorium de l'Albright-Knox Gallery. Eastman précise même que la cour de l'AKG, ornée de sculptures contemporaines et souvent utilisée pour des concerts ou représentations théâtrales, a une acoustique trop distordue (« *muddy* »). Cependant il ne suggère pas d'idée alternative, soit qu'il n'en ait pas, soit qu'il imagine que la déduction se fera d'elle-même chez ses lecteurs (la grande salle du Carnegie ?)

Quant au chef d'orchestre, il est clairement demandé à Lukas Foss, de façon à peine diplomatique et après que soient laconiquement reconnues ses qualités,

qu'il daigne aller jusqu'au bout des représentations sans se faire remplacer au dernier moment — y aurait-il eu des précédents ?

La distribution instrumentale, quant à elle, doit tenir compte des rôles théâtraux, intégrant deux femmes pour incarner deux personnages avec lesquels Eastman se propose d'interagir sur scène.

Enfin, le compositeur Eastman désire être joué le même soir.

Autrement dit, Eastman veut faire de cette création son affaire, un événement qui lui soit consacré et dont il maîtriserait, au lieu de s'y subordonner, le choix du lieu, du chef, d'une partie de la distribution théâtrale-musicale, et du programme !

La confrontation de ces exigences avec la réalité a quelque chose de cruel — et d'éloquent.

En effet, en écoutant le concert du 1<sup>er</sup> novembre 1970 (voir ci-dessous), je constate que la représentation a bien lieu à l'Albright-Knox Gallery habituelle, et la reprise immédiate, coutumière pour les ENM Series, au Carnegie Recital Hall. Dans la distribution instrumentale, je constate qu'il n'y a aucune femme. Sur ces deux points, je ne vois pas que les demandes d'Eastman soient le moins du monde satisfaites. Cependant Lukas Foss dirige.<sup>637</sup> Mais je vois surtout que ce soir-là (et certainement comme la veille à Albany puis au Carnegie) les *Eight Songs* sont précédées des œuvres suivantes :

Ben Zion Orgad, *Trio for Strings* (1961, 14') / Salvatore Martirano, *Cocktail Music for piano* (1962, 4'30) / Alcides Lanza, *Penetration V* (1970, 13'40) dirigé par Jan Williams. Le tout avec les mêmes instrumentistes.

Le moins que l'on puisse dire est que la lettre de Julius est restée sans écho concret. A-t-elle donné lieu à une réponse ou à des pourparlers où Julius en a rabattu, avec de bons ou mauvais arguments ? J'imagine que Foss a pu lui dire qu'il valait mieux, en première partie des *Eight Songs*, des œuvres moins fortes, des faire-valoir apéritifs en quelque sorte.

---

<sup>637</sup> Pour la représentation de la veille 30 octobre à SUNY/Albany, la salle était-elle plus grande, pour tenir compte des « suggestions » eastmaniennes ? Rien n'est moins sûr.



Mais l'affaire donne une idée du pouvoir réel d'Eastman au CCPA, censé être un lieu de décisions collégiales : celui d'un subordonné, qui peut bien remporter un grand succès sans qu'on lui laisse pour autant avoir barre sur l'organisation d'une soirée où il voudrait se poser en dramaturge et valoriser son double talent d'interprète-compositeur. Dans les soirées de concert du CCPA (les ENM Series) je ne vois du reste pas de création de lui avant *Macle*, le 13 février... 1972. Entre temps, dans les mêmes ENM Series, il aura donné *El Cimmarón* de Hans Werner Henze (voir ci-dessous) pour la première fois à Pittsburgh, fait quelques concerts avec le S.E.M. Ensemble, chanté des mélodies de Charles Ives avec Lukas Foss...

Les critiques remarquent d'ailleurs, non sans logique, que la performance des *Eight Songs* écrase les œuvres précédentes. Serait-ce arrivé aux œuvres d'Eastman lui-même ? On ne peut le savoir. Ainsi le célèbre critique Harold C. Schonberg écrit le 11 décembre 1970 dans le New York Times : « Il y avait d'autres pièces dans ce programme, comme *Penetration V* d'Alcide Lanza (pour musiciens en direct et bande) (...) Toutes [ces pièces] sont des produits typiques du Nouvel Académisme, ayant une espérance de vie d'une demi-douzaine de performances. Au plus<sup>638</sup> ».

Éditions Boosey and Hawkes.

*Full Score reproduced from the composer's autograph MS.*

(Conducteur reproduit d'après le manuscrit autographe du compositeur.)

**Ecoute du fonds UB, avec partition.**

**Concert 1<sup>er</sup> novembre 1970 à AK-Gallery. ENM068.**

**Parmi les instrumentistes dirigés par Lukas Foss, Petr Kotik à la flûte et Jan Williams aux percussions.**

---

<sup>638</sup> « There were other things in the program, such as Alcide Lanza's *Penetration V* (live musicians and tape) (...) All of these were typical products of the New Academicism, with a life span of a half-dozen performances. Maybe. » Harold C. Schonberg, New York Times, 11 décembre 1970.

## LE LIVRET

Livret de Randolph Stow (1935-2010), écrivain australien, d'après George III (1738-1820), devenu fou à la fin d'un long règne, 1760-1820. Apprenait des mélodies aux oiseaux.

### Notes sur la musique – Peter Maxwell Davies

#### Sur la fonction théâtrale des instruments :

PMD accorde en effet aux instruments, le rôle de représenter « les bouvreuils auxquels le Roi s'efforçait d'apprendre à chanter. » « Le percussionniste joue le rôle du « gardien » du Roi. »

Voir la lettre de Julius Eastman à Foss et Hiller : il n'est pas question ici, pour PMD, des *femmes* Ester et fantôme de Queen entourant le Roi...

#### Sur la voix :

« Les sons produits par des êtres humains soumis à une extrême contrainte, qu'elle soit physique ou mentale, seront familiers à l'auditeur au moins en partie. Disposant de l'étendue vocale exceptionnelle de Roy Hart et de sa capacité de produire des accords avec sa voix (comme la clarinette et la flûte dans cette œuvre) ces poèmes offraient une occasion unique d'exploitation systématique de ces techniques dans le but *d'explorer certaines zones extrêmes de l'expérience humaine* (...) [les italiques sont de PMD]

#### Sur l'éclectisme, les citations de musique baroque déformée et la manière dont le « récitant » doit s'en saisir :

« D'un certain point de vue, je considère l'œuvre comme une collection d'objets musicaux empruntés à diverses sources, ayant des fonctions de « tuteurs scéniques » musicaux, et autour desquels le récitant tisse sa trame, les éclairent sous des angles extraordinaires et leur faisant (sic) projeter des ombres grotesques et déformées. »

#### Sur la graphie :

« La forme graphique de la musique du No. 3 devient en fait un *objet* : elle forme une cage, dont les barreaux verticaux correspondent à la ligne chantée par le Roi,

la partie de flûte (le bouvreuil) se mouvant entre et à l'intérieur de ces parties verticales. »

#### **Note sur le texte de Randolph Stow :**

« Les poèmes formant le texte de cette œuvre furent suggérés par un orgue mécanique miniature jouant huit mélodies, et qui fut la propriété du roi Georges III. Un bout de papier vendu avec l'instrument explique « Cet Orgue fut à Georges III pour faire chanter les Oiseaux. » Le propriétaire le lui montre en 1966 : « Il [l'orgue] me laissa une impression particulière et très troublante. » Il imagine le Roi « essayant de chanter avec eux [les oiseaux] de cette voix ravagée, rendue presque inhumaine par d'interminables soliloques, cette voix qui un jour assassina Hændel pour divertir Fanny Burney. »

(NB la célèbre romancière Frances ou Fanny Burney, 1752-1840

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Frances\\_Burney](https://fr.wikipedia.org/wiki/Frances_Burney))

#### **UNE LIGNÉE VOCALE (Alfred Wolfsohn, Roy Hart)**

**Roy Hart est le créateur du rôle. Il a été élève d'Alfred Wolfsohn, professeur intéressant de cette lignée vocale.**

**William Pearson (1935-1995) l'a chantée aussi.**

6 instruments : Fl(+Picc), Clar, P (Clav et orgue), V, Vclle, et 1 percu avec bcp d'accessoires.

Avant-Propos de Davies : sur Roy Hart, intéressant !

Et Stowe aussi, allusion au conte du Rossignol et de l'Empereur, mais là, fou. À l'orgue de G.III qu'il a vu en 66...

#### **ÉCOUTE AVEC PARTITION (septembre 2018, UB)**

Je trouve une certaine sobriété à Eastman par rapport à ce qui est écrit.

On sent sans arrêt les temps de théâtre (réactions du public etc.) C'est bien une œuvre théâtrale.

Remarques par rapport à la technique vocale suggérée dans l'écriture : les multiphoniques notamment, évoqués par PMD dans son avant-propos. Eastman ne les fait pas vraiment, les remplace par des sons autres, grinçants, étranglés.

À comparer avec d'autres interprétations.

Exemples vocaux et musicaux à prélever sur l'enregistrement UB du 01/11/70 et sur la partition :

**EX 1 : P2, A5** (= 5eme mesure de Lettre A) entrée voix à 2'14.

« Good day to your honesty ; GOD guard who guards the gate.

Commence sur une multiphonique de Fa / puis un saut de triple 8ve vibrato / sur les syllabes « to your » Do-Sol PMD note les 1ères harmoniques, les 8ves supérieures. « Honesty » soit être fait à bout de souffle (indication « breath only » ensuite)

« Vocalises » d'harmoniques sur « guards » de la fondamentale Do, aboutissant au Contre-Ut en clé de Sol.

**EX 2 : P3, Lettre B, S1** : les notes en Clé de Sol sont censées être des harmoniques sans fondamentales : Si (« Here ») / « of » : Réb-Dob / « king do-m (mm.....) »

EX 3, idem, S2 : les multiphoniques de la Voix et de la Clarinette sont les mêmes (Sol#-Ré-La-Mi), la Clarinette en a une de plus, notée non tempérée.

Il est frappant de voir les traits horizontaux qui relient, dès le premier Fa aigu de la Voix, les instruments à celle-ci : les instruments « partent » de la voix, sont rattachés à elle, qui est l'origine des gestes instrumentaux. Voir aussi B S2 : Piccolo, Clarinette et Percussion sont reliés à la voix. La voix est bien le centre de la musique.

Que fait JE concrètement de toutes ces indications de multisons ?

### **I. The Sentry (King Prussu's Minuet) [La Sentinelle]**

**EX1** : je crois d'abord qu'il respire après le Fa aigu, donc avant « to », puis entre « to et « your ». Il monte au Sol (au lieu de descendre), ce qui interprète l'harmonique du Sol.

Mais d'abord, il transforme le timbre de « Good », ouvrant très rapidement la voyelle de « o » ouvert à « a ». Et capte bien le Fa aigu se confondant idéalement avec le « cri » de la Clarinette.

« Honesty » est une graduation vers le parlé-crié dans le grave (noté comme des sortes de clusters de triples losanges...)

Pour « guards », il transforme l'adjonction des harmoniques en une *vocalise* qui passe d'un son à l'autre, tout en en faisant une sorte de glissé-miaulé effrayant, dont le Contre-Ut est un point culminant, comme amplifié par un micro soudain, presque un effet surnaturel de « réserve » dans le son.

« the gate » : les deux syllabes sont relevées come écrit.

Dans cette 1<sup>ère</sup> ligne, il y a autant d'effets vocaux, de timbres, que de syllabes. C'est hyper-détaillé.

Théâtralement, le mélange de cri, de plainte, donc de fragilité, et de timbre effrayant, fou. Quelque chose qui échappe à toute catégorisation, si ce n'est peut-être les timbres de la « science-fiction ». Le fantastique, le surnaturel. Cette voix n'est pas « dans » la vie...

**EX. 2 : B S1** est plus doux, plus « sopraniste », avec le style néo-baroque de la phrase au clavecin en Ré majeur.

Noter le « of » très PP lointain, comme venant encore d'un autre endroit.

C'est cela : la voix est dé-située, son émission, son lieu, se démultiplie. L'idée de la schizophrénie dont parle PMD est ici concrète.

Il y a au moins six timbres différents sur S1 de B, et même « the » se différencie de « is » ! le « Here » étant dans le rpesque beau d'un Contre-Ténor...

Il passe à la syllabe « dom » sur le Mi (au lieu du Fa# noté).

S2 est presque parlé, mais toujours aussi forgé, « fellow » est très accentué à l'anglaise, comme parodié. On ne sait pas où est *l'intention* psychologique. Ce côté impérieux et imprévisible dépasse la psychologie des « sentiments » ou des « affects » : c'est cela la réussite de cette musique.

**EX 3, P3-4**, le morphing de « a, a... » en 9 transformations 'du 1<sup>er</sup> a à -bbage. Passe effectivement en voix grave à Clé de Fa.

UN-DO THE DOOR ! indication : *shrieking* (hurlant), dans le medium « chaud »

Voir la graphie des lettres : majuscules, et le point d'exclamation en triangle noir, renforcé !

D : « M-make room ! » soudain maladif, faible, désespéré et désemparé. Ce sont bien des états irrépessibles.

Les instrumentistes sont en avance sur coup de Tamtam à D (JE les rattrape).

Le « Pity me » D S2, P7, est un retour à une gravité « normale », opératique. Le dernier me redécole, la voix « like a child » est plutôt étrange que vraiment enfantine.

Les Cordes qui commencent **2. The Country Walk** : cohérence avec la voix. Glissandi sans appuis, sans fondements. Sons *piteux*. Comme la voix à G, les instruments oscillent entre des lambeaux de normalité expressive, presque belle, (Violoncelle à F S2, P8) et des distorsions continues, fon de la phrase du même Violoncelle, auquel se tuile la Voix à G.

Le Contre-Ut PPP (« land ») est particulièrement réussi : sans être pur, il est stable.

Les Contre-graves (Ré-Fa) sont parodiés assez légèrement, le « elms » très ravalé.

P10, la Voix sur 2 portées pour détailler les nuances, la richesse et la densité interne des événements sonores dans chaque syllabe ; JE est à la fois précis dans le son poussé (P au F) et libre dans l'interprétation du graphique, ne perd pas le fil.

**EX 4 : « God guard trees. », P10 S3.** L'interprétation en voix brisée des croix suivies de glissandi, de traits tremblés. En son étranglés, qui ne « sortent » plus. Répète le God ? ce sont des échos étranglés sans fondamentale.

Le Clavecin lui donne le Lab ! qu'il perd un peu, puis tient. (Indication : *P but knifelike*).

La P11 est chantée quasi normalement au niveau timbre, c'est le côté découpé sans naturel qui est bizarre...

S2 P11, voix de tête exprès mal maîtrisée. « King » : essaie les multiphoniques aléatoires en effet, crissants.

**3. The Lady in-waiting (Miss Musgraves fancy). Graphie de cage.** Flûte horizontale come l'anneau de la cage ! qui commence toujours par le fa

Le plus « oiseau » des morceaux. Des appeaux s'ajoutent petit à petit.

À partir de **Transition** : plus néo-baroque » avec des références à musique du passé en collages. Musique populaire-baroque de cours...

Que fait Eastman ? il danse ? joue avec des instruments ?

**EX 5** : sur la ligne **Lettre N**, les timbres étranglés trouent de manière encore plus spectaculaires les timbres « normaux » de la voix grave (« ah ! »...) puis le multi-sons en effet perceptible « I ». Sur « peo-ple », le côté puénil est assez saisissant.

Lettre O : côté neurasthénique, puis rentré murmurant dans sa barbe. « Or New South Wales » presque comique, qqchose de jouissif dans cette démission-parodie perpétuelle du pouvoir.

Roi shakespearien de parodie ! « I am weary of this feint. I am alone... »

Gliss. multiples 1 avant Q : en tremblés, sons étranglés comme **P10 S3**

**EX. 6** : fin P11 sur « King », analyser le multiphonique. Et fin P27, « my people ».

**EX. 7** : P12, graphie, analyser 2de ligne, sur « harm », multi-sons dégagé petit à petit.

**IDÉE de JE dans sa lettre à Foss et Hiller**: matérialisation des femmes « Madame », Phantom of Queen, Esther... c'est vrai que ce serait une bonne idée ? En même temps c'est une absence... Donc, discutable.

**14'59 5. The Phantom Queen.** Voir la **graphie du compositeur** pour les titres : vieilles lettres manuscrites, ornées, comme dans les recueils d'airs compilés à la main au 19<sup>e</sup> siècle ! (Comparer aux capitales normales des titres 2 et 3).

Oublie « scorn you » ! Et peut-être à cause de ça, ne hulule pas « like a dog » sur « howls » ! ...

Les « Esther » sont bien aussi !! **EX 8 : P21 « like a star less night », clusters tremblés.**

Ambivalence haine / demande enfantine... insituable psychologiquement.

La pièce bascule petit à petit dans le **burlesque**, au fur et à mesure des musiques classiques déformées, et des références aux musiques de cour du 18<sup>ème</sup> siècle, qui commencent dès la Transition P13, musique un peu Renaissance-Tudor se finit en carivari des percus. Puis dans le N°5, **The Phantom Queen (Hei's ay a Kissing me)** (sic, vieil anglais) : Arietta flûte et clavecin, Allemande, Courante / Puis Pianoforte Rondino.

Le scherzo « I'm nervous » est drôle, agitato entrecoupé.

**Recitative and Air dans le N° 6, The Counterfeit / Le (sic) Contrefaite.**

Le compositeur note en-dessous de la ligne vocale l'indication : (*attitude !*)

Les instruments de plus en plus clownesques : But I love you both very well, fragment de récitatif baroque.

Le burlesque culmine avec les citations de Hændel, P26 (« I love Doctor Heberden best, for he has not told me a lie... »)

Et le : **Comfort ye** du Messie, P27, N° 7 **Country Dance (Scotch Bonnet)**. On devine un jeu de danse d'Eastman (rires de la salle).

La parodie de musique populaire de foire, P28 (« With singing and with dancing, with milk and with apple... ») Là, JE acteur-bonimenteur s'en donne à cœur joie, à la fois engageant et cruel, intonations très drôles.



Puis (P30-31) arrive la fameuse séquence où le récitant prend le violon (« takes violin from violonist, dernière mes. du S1, « plays violin with fingers exaggerated pizzicato » sur mots « black vice, (becoming hysterical, didascalie soulignée et prolongée par pointillés sous les mots suivants) intolerable vileness in lanes, by ricks, at courts. »

Il le casse P31 S2, indication : « vln breaks apart ».

PMD dans sa **Note sur la musique** signalait :

« Le sommet de l'œuvre est à la fin du No. 7, lorsque le Roi saisit le violon à travers les barreaux de la cage de l'exécutant, et le brise. Ceci n'est pas seulement le meurtre d'un bouvreuil, c'est un gage crucial donné à la folie, un meurtre rituel par lequel le Roi tue une partie de lui-même, après quoi, au début du No 8, il peut annoncer sa propre mort. »

**EX 9 : 22'17, P 31** : Le contre-climax « It is night » est joué à fond par E, mais sobrement. Il bégaie un peu le « It » (3x). Il va assez vite. Plus lent pour « I shall rule... » (erreur, part sur Sol# au lieu du Fa#) et le dernier *Comfort ye* dans les suraigus.

**EX 10 : P33** : Ligne de la flûte, principe d'interpolation-variation-déformation, et mélanges de celles du Clavecin, flèches plus symboliques du désordre, du nonsense même, que précises ?

## **2B. HANS WERNER HENZE**

### ***EL CIMARRON***

<https://www.lemonde.fr/archives/article/1970/07/24/avignon-el-cimarron-de-henze-2650582-1819218.html>

Lors de la saison 1973-1974, *Stay on It* devient la pièce emblématique d'Eastman. Elle est jouée plus d'une douzaine de fois lors de la grande tournée

européenne du CCPA. De plus, la ligne esthétique de *Stay On It* se confirme dans les pièces composées en 1974, dont *Joy Boy* et *Feminine* qui nous sont parvenues.

Durant cette saison, les premiers échos d'une réelle tension entre Eastman et le CCPA naissent autour de la pièce *El Cimarrón* d'Hans Werner Henze, dont on lui demande de chanter le rôle unique.

Le livret raconte la fuite d'un esclave dans une plantation cubaine. Aux dires de plusieurs témoins, Eastman rechigne à apprendre ce texte, en exprimant possiblement (cela reste flou dans les témoignages) un désaccord de principe avec cette parole littéraire prêtée à un esclave caribéen. Cette narration, de fait, touche à sa propre histoire familiale et ancestrale, à son identité personnelle... On peut donc faire de cette tension un moment symbolique important, le signe avant-coureur de la rupture qui éclatera un an et demi plus tard, en juin 1975.

Est-ce l'effet de ce texte seulement, ou bien la lassitude de se voir encore une fois valorisé et distribué au CCPA comme chanteur dans le même genre d'emploi, l'ombre portée des *Eight Songs for a Mad King* ?

*El Cimarron. Biography of the Runaway Slave Esteban Montejo. Recital for four Musicians.* Editions B. Schott's Söhne, Mainz, 1972. De Hans Werner Henze, composé en 1969-1970.

Texte adapté du livre de Miguel Barnet (écrivain cubain né en 1940) paru en 1966, d'après les mémoires orales d'Esteban Montejo, ancien esclave cubain de 104 ans, recueillies par Barnet.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_Barnet](https://fr.wikipedia.org/wiki/Miguel_Barnet), *Biografía de un cimarron* en 1966.

Le livre de Barnet a été traduit en allemand et adapté pour en faire un livret musical par Hans Magnus Ezensberger (né en 1929, très connu comme intellectuel de gauche,

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Magnus\\_Ezensberger](https://fr.wikipedia.org/wiki/Hans_Magnus_Ezensberger)).

La version anglaise chantée par Eastman est de Christopher Keene (1946-1995), brillant chef d'orchestre américain, proche de Menotti et du Spoleto Festival, mort du sida. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Keene](https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Keene))

Création mondiale de l'œuvre en Angleterre au Aldeburgh Festival le 22 Juin 1970 [le festival créé et dirigé par Benjamin Britten !] avec **William Pearson (1934-1995)**, baryton noir-américain « alter ego » aîné d'Eastman, pour qui Ligeti a écrit... Pearson a enregistré l'œuvre chez DG avec les interprètes de la création. [https://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Pearson\\_\(baritone\)](https://en.wikipedia.org/wiki/William_Pearson_(baritone))

Problèmes d'Eastman lors des répétitions : le guitariste, trop jeune, ne joue pas correctement cette partition (témoignage du percussionniste Jan Williams), et surtout Eastman a du mal à mémoriser le texte qu'il n'aime pas.

Cimarron = Nègres marrons :

[https://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A8gres\\_marrons\\_de\\_Jama%C3%AFque](https://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A8gres_marrons_de_Jama%C3%AFque)

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Marronnage>

Le **marronnage** était le nom donné à la fuite d'un [esclave](#) hors de la propriété de son maître en [Amérique](#), aux [Antilles](#) ou dans les [Mascareignes](#) à l'époque coloniale. Le fuyard lui-même était appelé **marron** ou **nègre marron**, **negmarron**, voire **cimarron** (d'après le terme [espagnol](#) d'origine).

**NOTES D'ÉCOUTE** (UB, 11 et 14/09/2018, avec la partition)

***El Cimarron. Biography of the Runaway Slave Esteban Montejo. Recital for four Musicians. B. Schott's Söhne, Mainz, 1972***

Hans Werner Henze (1969-1970)

**NB : J'utilise dans les exemples ci-dessous les titres et les mots de la version anglaise, celle que chante Eastman.**

## Examen partition

Gros pool de percussions, par ex. : « Afro-Cuban marimbula (African harp) or Gypsy cymbal » (tout un programme !) – Le chanteur doit avoir un micro et une chaîne (*requires a hand microphone and a chain*, pages d'explications *Orchestra*)

Une page d'explications de symboles, essentiellement pour le chanteur, dont je retiens :

-les traits irréguliers ascendants, « *improvised passages suggested by the curves* » et les *hand clapping*, où sont distingués six parties de la main différentes.

-La voix : cinq registres chantés en hauteurs notées approximatives, et donc de hauteurs libres (par rapport aux notes) sont différenciés (triangles sur un seul trait horizontal médian) : « *middle register / higher / lower / extremely high / extremely low.* »

-Explication de Henze : « *Sung. Choice of pitch left to the singer. Intervallic leaps [les sauts d'intervalles] should be wider and more chromatic than the fully notated vocal passages.* »

Donc l'intonation chantée est définie en registres différenciés par la notation, figurée par elle, quand elle est sans notes précises. Mais dès page la 1<sup>ère</sup> phrase du chanteur, on s'aperçoit que Henze écrit des hauteurs graduées entre ces repères, exigeant une graduation plus subtile que ces repères annoncés !

**Ex1, P14** (1<sup>ère</sup> page de musique), S2, la phrase « often I stood loo-king in-to the sky », la phrase *englobe* le signe prévu pour *lower* (commence plus bas) et va jusqu'à *higher*. D'autre part ensuite (-to the sky) une double note triangle blanc est écrit trois fois (au lieu du symbole prévu une seule note en triangle). 6 *different higher notes* précise H, indication ambiguë d'ailleurs.

**Ex. 2, P 21, S3** : « They car-ried me back with handcuffs put on and sent me again to the fields ». Les 6 1<sup>ères</sup> syllabes, intonation descendante, sont chacune sur une intonation légèrement différente. « Hand » est plus aigu, puis les 6 suivantes, accentuées, sur la même hauteur, puis les 5 dernières de nouveau légèrement descendantes.

Que fait JE de ces passages ?

L'idée de **durée** vient aussi se superposer à celle de hauteur, **EX 3, P21 S2** : « even now I still can feel it », les triangles sont en blanc (sauf it) suggérant une durée de « blanche » en plus de l'intonation.

**Autres symboles** : \* « *spoken at an indefinite speech* »

La cartouche contenant des points (ressemble aux notations JE) : *fast improvised paraphrasing of a group of notes*

Des notes barrées : *notes on a definite pitch, half spoken, half sung* **EX4, P.22**

Un symbole pour *flutter tongue*

4 graduations du vibrato, de *without vibrato* à *wide vibrato, including the neighboring ¼ tones*.

Autre trait avec petits pics réguliers pour : *improvising (free or with the previous group of notes indicated by (*

Partition longue, deux grandes parties.

Youtube : écoute début d'une version de 2013 en live, Psapha ensemble.

**Écoute de la version Eastman, concert du 17 novembre 1973, AK Gallery (ENM104). Durée 46' attention, ce n'est qu'un extrait qui démarre à IX, *The Machines*, P62 !! Et lecture de la partition en même temps**

(Joué aussi le 29 déc 1973, Brooklyn Philharmonia, Brooklyn Academy of Music)

La ligne vocale est doublée : en allemand et en anglais.

Dès P14 (1<sup>ère</sup> page de la musique), toute la musique est surmontée d'une ligne en pointillés où sont indiquées **des durées en secondes**. Des barres de « mesures » en pointillés découpent ces fractions de temps. **EX 5, P14 (I/I, The World)**

Mais il y a aussi des passages **non mesurés sans indications de sec**, **EX 6, solo de guitare P19**.

Des passages de **superposition** entre rythmes à la noire aux instruments et non-mesuré à la voix, **EX 7, P22, S3**

Des passages **écrits à la noire**, mais sans barres de mesures. **EX 8, P23, S1 et S2**

Des passages écrits mesurés **EX 9, P70 (II/X-The Priests)**, 2/4 noire=96, puis 5/8, 2/4 etc. dans un passage soudainement très scandé, voir EX 10, **P71**

La première chose qui saute aux yeux quand on suit la partition, ce sont les imprécisions et les écarts de JE par rapport à ce qui est écrit. Je me demande donc s'il fait du par cœur ?

Par ex, la 1<sup>ère</sup> phrase de X The Priests (6'34) – au lieu de « The faithful should best be left untroubled », Eastman dit : « Don't try to argue about religion » qui est une phrase de la P72S2, sur d'autres hauteurs ! Le petit mélisme de la fin est respecté (ré-mi-mi) mais l'intonation recto tono de la phrase se fait sur mi (au lieu de Do marqué), le nombre de syllabes est le même, 10.

La phrase 2 est similaire à la partition.

Mais le dessin mélodique de la phrase 3 (S2) détone (Fa# et Sol# au lieu de naturel, sans doute influencé par l'accord de LaM à la guitare !) alors qu'on est dans un passage d'intonations fixées, qui « mime » du chant d'église plat et calme, genre grégorien parodié. Le mélisme de « self » devient un mélisme sur Chris-(tian).

La justesse se rétablit sur le Fa nat de « even the biggest gangsters ».

Du point de vue dramatique, drôle ce très calme (comme demandé), il en tire un bon parti.

Passage de notes exactes aux notes barrées (*notes on a definite pitch, half spoken, half sung*), S3 : pas mal, le Sol du début est assez juste (Sib à la Flûte) mais chante ensuite un Sib, influencé par la Flûte sur le « sa » de « in Ariosa »

P68S1 JE se dispense du Do aigu point d'orgue sur « mor-(ning) ».

P68S1, le passage d'une intonation de notes à du parlé intonné avec le système des triangles, est sensible.

S2, phrase 3, il intervertit les mots, la phrase est donc changée (commence par « the sacristy »)

S3, il modifie aussi (et simplifie) la phrase sur les filles allant au lit avec les prêtres.

P69, JE remodifie la phrase qui reprend la phrase 1 du mvt.

La phrase 2S2 est par contre très exacte. Il accélère bcp et colore la phrase 3 en figurant la lubricité des prêtres.

S3, inverse une fois encore un membre de phrases, *God children / their nephews*.

Comme les instrumentistes se repèrent sur les phrases, cela ne pose aucun problème visible d'enchaînement.

P70S2, « *very powered* » au lieu de *were most powerful*= le sens y est, et les mots tombent dans la mesure prévue, mais les mots sont modifiés.

On peut multiplier les exemples (P71S1 1<sup>ère</sup> phrase (JE chante *the workers in the fields* au lieu de « the men in the sugar mill », P72S1 1<sup>e</sup> phrase, vocalise sur le mot *religion*, il chante : *Ev'ryone has a religion of his own*=11 syllabes, au lieu de « *In fact, ev'ry one has a magic quite of his own.* »=13 syllabes. JE **paraphrase** !

P72, Flûte fait une grande respiration avant d'attaquer le Ré de la Flûte, précédé d'un rall. poco depuis fin P71 : décision d'interprétation collective.

## **12'10 : II/XI - The Rebellion**

Intéressant et fluide, ce qu'il fait dans la petite phrase solo, P73 du début, et l'étranglement de la gorge sur « *talk* ».

Je trouve que dans ce passage on voit à la fois la précision de JE, sa diversité vocale, et la difficulté de l'expression dans cette musique archi-découpée, où le sens des mots et la vie de la phrase sont, sous prétexte de liberté, archi-codifiés, soulignés, sursignifiés.

JE remplace toujours des mots pour d'autres (*their lives* pour « their necks » fin S4), mais je trouve qu'il arrive à unifier le disparate, ce qui est quand même le grand enjeu théâtral et musical de ce style de musique vocale, opératique.

Un remplacement significatif : ***the Blacks*** au lieu de ***the Negroes***, P75 début

La phrase : « The Negroes, they dont waste too much time asking why the revolution came. » à **15'06 / mais à 27'12, le mot « Nigger, Nigger » est** employé par les Yankee arrivant à Cuba, là l'injure est chantée par JE. « That is what they called the Blacks. Le mot est de nouveau prononcé pendant le grand solo de fin de XIII.

Change les intonations « The war had to be », par unités de mots : The war / had plus héroïsé / to plus neutre / *be* coloré « mauvais », il le refera dans « It had to *be* » dasn XI, P.82

S3 étrangement, pas de nuances indiquées, JE prend le parti d'un FF pour « That' why we all fought for our independance ». Ce n'est pas si évident, le P au S2 pourrait s'appliquer à ce passage en contre-emploi dramatique, pourquoi pas ?

Voir aussi comment il colore : He died of loneliness (dernière phrase du mvt), les PP de died et PPP de lone- auraient pu se passer de ce son étranglé... typique de lui. Le PPPP de la fin est formidable/

### **16'54 II/XII - The Battle of Mal Tiempo**

Ces commentaires figurés du texte, ex. P76 dernier S, le trot » à 2/4 noire=80 Guitare-flûte, après l'évocation des chevaux. Enervant, surtout après els mots « galloped away... » à la fois illustratif et en retrait par rapport à l'image et la situation. Le commentaire de « machetes » aussi au Marimba, P77S2, écho de la voix, et renchérissement un peu naïf...

Passage de l'attaque contre les Espagnols, avec rires amplifiés et tout le tralala, JE finalement fait ce qui est marqué, pas plus ! Il y a du présent de narration dans la voix, et JE simplifie les rires étagés de la P79 plus qu'il n'en rajoute. Les supprime même P80.bataille figurée musicalement P80-82

### **23'46 II/XIII - The Bad Victory -**

Musique hautement parodique de chanson militaire populaire parodique !

JE paraphrase carrément des phrases entières !

Passage du texte spécialement anti-Yankee !

Variation sur O Susanna, à l'harmonica à bouche (harmonetta) joué par la flûte.



Solo de fin accablé, très beau.

Écoute de XIV, la flûte joue du Ryuteki (fl jap) et XV fin, réussi théâtralement, calme et sobriété un peu surjouée, mais à peine (fin à 40'15).

## **2C.a. CORNELIUS CARDEW**

### **SCHOOLTIME COMPOSITIONS**

#### **EXAMEN DE LA PARTITION**

**Cornelius Cardew, *Schooltime compositions* - « 2d printing », mais pas de nom d'éditeur.**

John Bewley me dit que peut-être, cette pièce de Cardew a été joué simultanément à un Cage ! Que cela se faisait parfois... Il va numériser la cassette. En effet : voir dossier Concert Cardew-Cage.

Je me trouve devant un tout petit carnet, qui contient des graphiques et des explications mystérieuses !

#### **Avant propos**

This « Opera Book » was commissioned by Michael Sargent of Focus Opera Group (...)

Création à International Students House, London, 11 et 12 mars 1968.

The individual compositions were interpreted simultaneously by the composer, etc. (9 autres interprètes, dont Christian Wolff) et un chœur assemblé par Michael Graubart. « Making A » was not interpreted (!)

P1 (pages non numérotées), trois figures géométriques complexes, faites de triangles de tailles différentes.

P2 touches d'un clavier reproduit en largeur, avec 6 mots sur des touches respectives : de bas en haut : remote, soft, unknown, fertile, spectral, arid.

Si on joue ces touches, cela fait : Mi-Fa-Sol-Lab-Si-Do#

P3 accord de 10 sons (qu'on ne peut plaquer qu'en 2 fois au piano vu les écarts), associés à des lettres, en deux colonnes. Comme un rébus : que voudraient dire ces lettres, des mots ?

P4 poème *Song of Pleasure*

« I am rowing a boat on a lake. The sounds — the regular breathing, the small creaking and thudding sounds of the oars in the rowlocks, the water lapping and suscking at the bely of the boat, the occasional passing bird — all combine to make a song of pleasure. »

P5 Dessin d'une cloche, en plongée et de profil, comme un dessin technique

P6 dessin de deux mains accolées, de 6 et 7 doigts !

P7 Vocals / partition à la limite plus précise : une note par ligne (5 lignes), avec des phonèmes et un mot par ligne : *a tree you me mother* et des transformations phonétiques sur chaque ligne. (JE a dû chanter ça !)

P8 Melody. Suite de notes du suraigu au surgrave. Comment chanter cela ? (JE a dû le faire !)

P9 *Making A*. Semble un poème surréaliste imperturbable ; Joli

P10 Dessin de spirales sur une grande portée, et la sentence : Every noise has a note

P11 *Desire*

*Want to do something ; Do it*

*Do something without wanting to*

*Do something wanting not to*

*Be done to*

*Be done*

note1 : Perform all or none of the instructions

note 2 : Instructions are to be followed only by qualified person

P12\_13 : une portée s'envolant et de défaisant, et des petites « fleurs » dessus.

Titre : *Little flower of the North*

Appendix

Deux pages d'une monodie jouable au piano, sur la 2de page la mention : play each phrase to make the preceding phrase seem as though it has been played by a child.

deux pages suivantes : Triad. Guidelines for systematic interpretations of the triangles. Plusieurs pages de mode d'emploi, ça a l'air subtil !

Tout cela est post-cagien, déroutant, et tendre dans le rapport à l'enfance, l'ironie, l'énigmatique.

## **2C.b. CORNELIUS CARDEW, *SCHOOLTIME COMPOSITIONS***

### **JOHN CAGE, *FOR EVER AND SUNSMELL***

Ecoute du concert Cornelius CARDEW (+ Cage, selon John Bewley, deux œuvres sont sans doute « jouées en même temps »)

Concert des Creative Associates : CA262B (≠ ENM)

Date ? / J'entends un Trombone tard (v 24'), mais aussi violon, Ctrb, flûte, piano, percus / je ne vois aucun rapport avec la partition de Cardew *Schooltime Composition*

Je suis très déçu par cette écoute, vis-à-vis de la partitin de Cardew lue ci-dessus

**En effet, c'est John Cage : *Forever and Sunsmell* (édité 1960 Peters, NY USA)**

La soprano chante la ligne écrite.

Words from a Poem by E.E. Cummings, Poème 26 de *50 Poems* (1940)

Incipit : *Wherelings whemlins* (lings=bruyère ? mots contractés adverbes-signifiant ?)

« The music was written for the dance by Jean Erdman. »

Ils jouent la partition assez précisément.

Vers 3'30, le Cardew aux autres instruments rentre (les « triangles » seraient les instruments PPP superposés à la P 5 de Cage ?)

Le Bach joué par Eastman au piano et chanté, serait la *Song of Pleasure* de Cardew ?

Le mélange avec sons de clochette me paraît plus beau, poétique aujourd'hui !

Mais je ne vois pas vraiment de rapport avec score de Cardew ensuite ?? Par ex. avec la page Vocals, où Cardew indique 5 ligne de transformations phonétiques sur : « a / tree/ you / me / mother »

Solo de soprano (**Gwendolin Sims**) quasi-recto tono, forte, proclamatoire, texte en anglais

Bruits par-dessus

1'25, 2 (ou 3 ?) percussion toms et cymbales sauvages, impro volontairement sauvage roulement= percussionniste mais toms moins évident

Alternance soprano et « commentaires » de percussion

2' 55 elle passe bouche fermée, et sons tenus aux cordes et flûte + sons parasites ?

vers 3'40 plus scandé rythmique régulier (comme des pas)

7' pause, puis bruits de scène, de pas, de ballon qui rebondit ?

7'30 rires dans la salle, assez fournis (7'55)

Un **choral de Bach** (lequel ?) joué au piano à 8' (**par Julius ?**), on entend la voix de Julius v 8'40 qui chante le thème du choral en valeurs longues. Apparemment, ça « déconne » autour, beaucoup de rires et fous-rires du public v 9'15

10' 10 bruit de harpe infantine, puis de clochette

Julius continue à chanter (tout en jouant à 2 mains ?) son choral, assez beau, sans ironie apparemment, jusqu'à 13'.

Bruits de bouche ou de ronflements v 11'45 les rires sont plus discrets, il se passe visiblement plein de choses sur scène...

Bruits variés, organiques ou mécaniques à partir de 13' ?

Soprano 1 phrase v 13'40 nouveaux rires v 13'45

Rires de nouveau à partir de 15'20

Le son en soi n'est pas très intéressant. On a l'impression que quelque chose est traîné sur le sol, bruits de chasse d'eau (v 14'30...), d'eau...

C'est une **performance scénique** (gags potaches comme v 17'29, les réactions du public le laissent deviner ?) d'où la musique est quasi absente, sauf mentions ci-dessus.

Tout se calme v 16'15... mais on sent d'autres mvts (feuilles, déplacements ?), Rires ponctuels... Ce qui apparaît à l'écoute c'est que sur scène, c'est pince-sans-rire.

18'55 bruits plus forts de « course », rires du public à nouveau

19'19 violon ? Clowneries très actives ? bruits de tapés et de violon très mal joué vers 19'40. Contrebasse

Le piano entame un thème d'opéra italien romantique parodié avec soprano à 20'55, le public applaudit, parodie de bel canto dramatique (Bellini ?), fausses notes intentionnelles du piano ouvertement parodique (21'54) *Pace mio Dio...* fausses notes à 22'40... mais l'air est chanté tant bien que mal !

Rires v. 23' 30 et de plus en plus de déviations dans l'accompagnement au piano, 23'56, impro de Julius ? Avec flûte, rires maxi, dramatisation. Cluster piano à 24' 37 Trombone et flûte.

Piano improvise des grands traits d'araignée, pseudo-virtuose mais très chargés, voir v 25', rires des gens à 26'

Duo langoureux Julius-soprano à 26'40, parodie en faux (?) allemand, sur un thème archi-connu, avec la flûte... 28'38 fausses notes outrageuses, n'importe quoi... beaucoup de rires.

Miaulements ou pleurs de bébé- sirène v 29' Gags maxi vers 30', le public écroulé de rire... Sons scatos et organiques au trombone et voix, v 30'50

(À 31'48 le son s'interrompt soudain : on n'a pas la fin de cette inoubliable prestation !

À la première écoute, j'ai jugé que ce concert ressemblait plutôt à une pochade potache du S.E.M. Ensemble... Mais (voir ci-dessus) révision (partielle) de ma première impression à la seconde écoute !

## **2D. DAVID DEL TREDICI**

### ***NIGHT CONJURE-VERSE***

(13/09/18)

#### **Écoute de David Del Tredici : *Night conjure-verse* (1965)**

A Cycle of Songs for Soprano, Counter-tenor (or mezzo-soprano), String Quartet and Wind Septet (Picc-Fl, clar, Bass Clar, Ob, Fgt, Frcnc H)

Poème en 3 quatrains de James Joyce

Copie d'UB, non édité depuis ? fac simile du manuscrit original.

**Concert du 3 décembre 1972 à AKG, (repris au Carnegie recital Hall, NYC le 13).**

David Del Tredici, né en 1937, compositeur connu, assez « officiel » aux U.S.A., professeur de John Adams, a beaucoup écrit sur *Alice* de Lewis Carroll / Je vois aussi *Gay Life* dans les années 1990 et en effet sur son site, un cycle de *Gay Works*.

Cette œuvre a été créée à Frisco en 1966. Le contre-ténor peut-être une mezzo. Sur un texte de Joyce, (extrait de ?) *Pome Penyach*. 2 parties : *Simples* / *A Memory of the Players in a Mirror at Midnight*

[https://fr.wikipedia.org/wiki/David\\_Del\\_Tredici](https://fr.wikipedia.org/wiki/David_Del_Tredici)

4uor à cordes, 2 Fl, htbs, clar et B clar, Fg, Cor,

Avec soprano (Sylvia Dimiziani) et JE contre-ténor

Julius est en contre-ténor en permanence

Parfum un peu exotique de la musique.

Néo-classique, ou moderniste atonal, mais assez doux.

Très bon exemple de technicité professionnelle atteinte par Eastman (grandes difficultés solfégiques, exigences de musique de chambre...)

1<sup>er</sup> mvt

2d mvt à 9'05, commence par Julius un peu + exacerbé, musique plus dense et agitée (prise de son, voix en retrait?) *Sprechgesang* très partagé-figuré aux instruments...

**Écoute du concert avec partition du fond UB.** Manuscrit de facture et d'écriture très classiques, soigneux et beau.

**Part I - SIMPLES** (poème : 3 quatrains de Joyce), enfant vue, nocturne dans jardin, érotisme enfantin assez précieux...

Intro instrumentale, Adagio delicato.

JE chante seul la première mélodie (1'30 environ), technique et timbre de Contre-ténor « classique ». La tessiture monte au Fa# du haut en Clé de Sol. Voix assez douce, monte apparemment sans effort. Gère bien les retours dans les medium graves.

Le timbre vocal du Cor s'apparente et se marie au C-Ténor.

Délicatesse de la suite (2de song ?) p 17 m38, PP sur *still* (« In the still garden ») m 47, un peu couvert par instruments, mais quelle belle conduite des nuances et du phrasé ! **EX1** : Cette phrase, mes. 36 à 46, suffisent à donner un bon ex. de sa conduite et maîtrise musicale ! P, Cresc. molto et sf sur Si grave mes 37, PP subito m 38...

À 2'56, Soprano, en duo avec C-T. (m61)

(Il y a quelque chose d'assez crispant et agaçant dans cette musique, dans son fouillis et ses timbres !)

5'20 p. 68-69 (m124 et suivantes)

À 6'40, **EX2** : m55 et suivantes, (p. 89) : phrase intéressante, dans les médiums, combinant vx de poitrine (Fa-Mib sous clé de sol m 157) et vx de tête, phrases disjointes, Réb aigu m 61), grde difficulté technique, timbres divers.

**PART II A MEMORY...** Poème de Joyce sur l'enfance, le langage et le bébé ?

À 8'56 commence. Touffu au possible ! Agaçant, la prise de son désavantage les voix en plus !

V 12'10, Cadenza a cappella, molto ritmico et senza espressione, pour le duo vocal

V 16'30 spectaculaire ! Voir **EX 3, unisson S/C-T sur Fa aigu**

## **2E. FREDERIC RZEWSKI**

### **COMING TOGETHER**

**Coming Together** De Frederic Rzewski (publié par Zen-on Music Company LTD, Tokyo). Daté de janvier 1972 sur la partition

Fonds UB / From the Estate of Yvar Mikhashoff \*

- grand pianiste de musique contemporaine, mort du Sida à Buffalo en 1993, créateur de nombreuses œuvres dont 127 tangos commandés à des compos différents ! Lié à Cage, Feldman, Scelsi... Il était professeur à UB et à SUNYAB depuis 73.

Il a donc certainement connu Eastman interprétant cette partition, même s'il n'est pas le pianiste du **concert du 31 mars 1974** à Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, puis jouée au Carnegie Hall de NYC un an après le 1<sup>er</sup> mars 1975, enregistré et « **video taped** » (c'est Rzewski lui-même au piano).

Il y a deux parties, la seconde partie se nomme « *Attica* », voir les consignes ci-dessous pour l'utilisation du même matériau !

La partition est notée pour : **Principal (Bass) + Voice**. Ce qui s'éclaire à la lecture des explications du compositeur, qui conçoit la ligne principale comme devant être jouée par une guitare basse / ou et un piano, les autres instruments greffant leur partie sur cette ligne monodique — ce qui est un **dispositif écriture-son intéressant**.



(« **Reciter** », « **Speaker** » comme appelé sur la partition [lecture-interprétation du texte parlé] par Eastman mars 1974, voir livre Packer-Leach, p. 133-134 et chapitre biographie pour dates.

L'œuvre, basée sur une lettre de **Samuel Melville** (1935-1971), un détenu, est entièrement liée à la mutinerie des prisonniers noirs d'Attica, prison à 30 kms env. de Buffalo, en septembre 1971. La révolte est indissociable du contexte raciste des gardiens, de la lutte des droits civiques, et de l'assassinat d'un leader des Black Panthers, -George Jackson, en Californie. L'assaut de la prison mutinée, ordonné par le gouverneur de l'Etat de NY, a fait 39 morts.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Mutinerie\\_de\\_la\\_prison\\_d%27Attica](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mutinerie_de_la_prison_d%27Attica))

Avant-propos typographié, daté « F.R., May 19, 1976 (donc postérieur au concert de 1974 ! Est-ce une mise au propre en vue de l'édition, ou cette partition était bien celle qu'Eastman a eu en mains ?) =

« CT can be performed by any number of instrumentalists, plus narrator, although it is usually done with a group of 8-10 players. At least one of the players, usually an electric bass or bass guitar, plays the entire bass line as written. This may be reinforced by using also piano or electric piano. For the remainder [*le reste*] of the ensemble, there is a single basic playing technique which appears in a somewhat different form in each of the eight sections (indicated by the letters A through H). In this technique, each player follows the written bass line without playing all the notes, but only some of them, sometimes at random, sometimes in accordance with a given schem, sometimes sustaining them and other not. Wether a note is short or long, it must always be played together with the bas sine, either at unison or some octave doubling, depending on the instrument. »

Puis sont détaillées des consignes pour chaque section, A à H. Ci-dessus, il est bien précisé que la technique de base apparaît *dans différentes formes* selon les sections.

Par ex. :

Section A: All instruments attack the first low G together FF, sustaining it (diminuendo to PP) for 2-3 mesures, after which only the bass line is heard. Gradually, after a few measures of silence the instruments begin to enter in staggered fashion, very softly, with long sustained sounds PP. Each note should last at least a measure, and should be followed by a few measures of silence.

This last depends on the number of instruments playing, but the general effect should be that of individual isolated sounds of different instruments fading in and out of each other.

Section B: Divide the ensemble into two groups, such as: high and low instruments of each family. The higher instruments play only the notes with accents on them, the low instruments only the low G's, somewhat sustained.

Section C: Somewhat similar in character to Section A, but with somewhat more activity on the part of each instrument. (...)

### **Le dernier paragraphe concerne la partie vocale :**

Vocal Part : In *Coming Together, Part One*, the first fragment of text- « I think » should be spoken as an upbeat [*une levée*] to the beginning. Thereafter every fragment of text is spoken at the beginning of each mesure. The performer should try to give a different expressive character to each fragment of text with each repetition. In Part Two (*Attica*) he may **sing or speak the words as he chooses** [*je surligne*].

La partition est manuscrite, chaque page de 12 portées, très claire et obsessionnelle (cellules répétitives avec variantes continues, je me demande comment c'est organisé mathématiquement avec des probas j'imagine).

Je vois que le Sib à la clé, la clé de Fa, la mesure à 4/4, ne sont écrits qu'une seule fois au début, sur la 1<sup>ère</sup> portée.

Tempo, apparemment pour toute la pièce : noire=80-84

Le texte est écrit en capitales au-dessus de la musique.

Il s'égrène au début de chaque mesure contenant toujours 4 temps (doubles-croches continues, donc 16 doubles par mesure, chaque groupe de doubles est par 4).

Il y a donc scansion absolument régulière du texte. Si ce n'est que les portions de ce dernier sont un peu irrégulières, pouvant aller d'un mot à un membre de phrases de 5-6 mots environ.

Ex. du début, de la 1<sup>ère</sup> phrase du texte. Chaque slash ci-dessous (/) signifie une barre de mesure :

*I think / the combination / of age / and a greater coming together / is responsible / for the speed / of the passing time.*

Les phrases sont répétées plusieurs fois. Celle-ci tout de suite après, les sept mes. suivantes donc, puis deux autres fois dans la Section A. Cet effet de reprise de phrases du texte, en spirales, est saisissant je pense.

Les sections semblent être à peu près de même durée, certaines de 48 mesures chacune (24 mesures par page), d'autres (A) un peu plus longues, 49...

L'écriture des doubles croches enjambe souvent deux lignes au milieu d'un groupe.

Il y a des ratures, par ex. tout le texte de la Section G a été raturé et réécrit au-dessus, j'imagine qu'il est réparti autrement que dans une 1<sup>ère</sup> intention.

Des consignes manuscrites en tête de chaque Section, résumant ou ajoutent une consigne de phrasé, d'interprétation, aux consignes de l'avant-propos écrit.

Ex. En tête de la Section A, on trouve la mention manuscrite :

LONG, SINGLE SUSTAINED NOTES WITH LONG SPACES BETWEEN THEM : PP

En tête de la Section B, on trouve la mention :

Group I=G's (—)

Group 2 = > staccato

En tête de la Section C, on trouve la mention :

(...) Let solos + duets emerge ; klangfarbenmelodien

En tête de la Section G, on trouve la mention : Short melodies made by picking notes at random.

Ce qui est intéressant, ce sont toutes **ces consignes évolutives**, à partir d'un même texte, d'une monodie écrite, matériau brut qui, dépourvu d'indications, serait une simple succession de cellules en doubles (assez décourageantes je dois dire !) Ces consignes exigent une évolution-variation quasi continue, et finalement précise, de l'utilisation du matériau par les interprètes. Leurs modes de jeux, phrasés, nuances et choix sont sans cesse requis, ils sont sur le qui-vive.

Le plus tranquille, sur le plan musical et de la lecture, étant le Speaker, qui doit « juste » scander le texte avec précision (Voir les consignes pour Vocal Part ci-dessus)/

Je ne vois pas sur le score le nom de la source (auteur de la lettre, Melville) et la moindre explication du contexte historique !

Voici les consignes pour la Partie 2, apparemment **une autre interprétation du même matériau** !

### **Coming Together, Part 2 (Attica)**

The instrumentation is the same as for Part One. Some instruments should sustain a drone on B-flat, or a B-flat major chord, throughout. The others follow the written melody, playing or resting ad lib, reading either at the written pitch or playing a parallel melody a sixth below or a third above (always in the key of B-flat). Some instruments may improvise freely within the melody. The piece begins softly, builds to forte, then drops to piano again on page 3, line 5, then builds to forte again and ends very loud.

La 2de partie emploie donc le même matériau avec bcp plus de liberté, voir aussi les consignes à la Voix. Intéressant. Est-ce connecté au texte, symbolique d'une libération de la prison (?)

## Écoute du concert du 31 mars 1974 à l'Albright-Knox Art Gallery

Ils sont **six** instruments !! (P, Fl, Saxo, Tromb, 2 percus – mais j'entends aussi une guitare basse par moments...)

*I think* est en effet en levée.

La difficulté de la pièce me frappe, les staccatos en contre-accent par ex. qui doivent être joués par certains instruments sur l'ostinato implacable...

Il me semble qu'il y a des sections plus difficiles que d'autres ; celles du début notamment semblent plus dures.

J'imagine les interprètes mettant sur leur matériel des bâtons et des contre-rythmes leur permettant de caler leurs contre-temps sur la pulsation...

Ils ne jouent pas si justes (flûte un peu haute etc.) et pas tjrs impeccablement, mais dans l'ensemble ça se tient et a beaucoup de force !

À la réécoute, la section B les accents des instruments plus aigus sont souvent un peu décalés...

JE est sans doute un peu trop grandiloquent à mon goût, dramatisant la puissance virile, héroïque de certains passages (v 16' surtout) ? Mais la voix si claire, si implacable au début, est impliquée / C : piano subito, adoucissement de la voix, presque piano.

Formes des cellules : régularités de patterns métriques pris dans une notation « neutre » de doubles croches à 4/4.

Sur Youtube j'écoute d'autres œuvres de Rzewski en pointillés, ***The People United Will Nerver Be Defeated***

1h03, 1975, série de 36 (!) variations pianistiques sur le thème politique.

Suivent le *pattern* des variations classique-romantiques.

Tonal-moderne, répétitif, certaines var, v 30', sont dans le vocab minimaliste. Ce qui me frappe et me dérange, c'est justement d'être dans un rapport assez conventionnel à un thème et à ses connotations émotives, déployées musicalement, de manière virtuose, comme avec Beethoven et Schumann, mais

en post-. C'est inconfortable, comme une sorte de mauvais goût. Virtuosité assez impressionnante, même dans l'écriture harmonique. Justement, la virtuosité de reproduction se mêle à celle de l'imagination, mais les deux, imagination et convention, s'équilibrent trop bien (pour moi).

**Winnsboro Cotton Mill Blues**, pour 2 pianos (existe pour 1 piano apparemment). Dans la percussion-piano, proche d'Eastman. Plus obscur-grave répétitif martelé. Le blues et joué au milieu.

### ***Les moutons de Panurge (1968)***

<https://www.youtube.com/watch?v=3kQZ3YwEwRY> / **Tac ensemble (2014)**

Archi-minimaliste. Cellule en train de se modifier puis contrepoint. Mais il y a un processus de « libération », qui n'est pas sans faire penser à *Stay on It...* La musique finit par être reprise pas le public...

<https://www.youtube.com/watch?v=NJ-ZVkvVgri> / Afarcry, Boston, en janvier 2015. On voit la liberté d'agencement de la cellule, puisque ce n'est pas le même pattern

Ceci dit, je trouve que le processus encouragé est beaucoup plus **potache** que dans les œuvres d'Eastman. Je suis même très gêné par cette performance à Boston, quelque peu affligeante dans sa dissonance entre le cadre, les costumes, et cette foule vaguement délirante.

<https://www.youtube.com/watch?v=QeiY4nKE2-U> / Album de **1973** réunissant *Coming Together*, *Attica*, et *Les Moutons*, plus intéressant : sorte de percu-gamelan, bcp plus oriental-tenu surtout que les performances actuelles ! Le scintillement Glock / Vibra / Cloches / Marimba(s) est bien plus beau musicalement. L'éloignement-enfantin de la cellule du début prend un tout autre sens...

**Articles : Harold C. Schonberg, NY Times, 12 avril 1974**

**Critique du concert à NY du programme avec Christian Wolff's *Burdocks* et *Coming Together* de Rzewski.**

Sur le Wolff : « ... when Julius Eastman, sitting on the stage in profile like a catatonic, gravely started his narration with « My mother told me always to brush my teeth early in the morning... » the audience started chuckling and kept chuckling throughout the next 15 minutes. » Critique méchante du Rzewski, la durée etc. On sent une grande condescendance. « A few minutes of this, all right. But 20 minutes, and it ends up music to sleep by. » Voir la critique bcp plus bienveillante de Putnam dans **Buffalo Courier Express du 1er avril 1974**, dit aussi bcp de bien de David Gibson pour percussion (Denis Kahle), **182 Norwood**, et d'une sonate de Grosskopf. Et voir l'enthousiasme de **John Dwyer dans le Buffalo Evening News : *Inmate's Letter : Powerful Musical Drama*** : « Narrator Eastman is a musician-actor of unusual quality and theatrical instinct... »

## **2F. MORTON FELDMAN**

### ***VOICES AND INSTRUMENTS II***

**Morton Feldman** – écoute de la création (*Première performance*) de ***Voices and Instruments II*** (1972)

Jesse Levine dirige, avec 1 Fl (Kotik), 2 cellos, 1 Ctb, 3 voix, 2 voix de femmes et JE. **Concert du 14 février 1973 à Carnegie Hall Recital Hall, NYC.**

Morceau très doux et sans aspérités, sons linéaires / progression sonore modeste, et retour au sombre v 12'40... / désespéré, ou tendu, ou autre ? J'ai un peu de mal à suivre cette pièce...

Piz.z à 12'56... Très sombre au fond. Mais l'ambiance ascétique, très retenue, est un peu surjouée ?

## 2G. JOHN CAGE

### SONG BOOKS

#### PERFORMANCE D'EASTMAN « A NEW SYSTEM OF LOVE »

Écoute de *Song Books* de Cage, la Deuxième partie du fameux concert du 4 juin 1975

Voix de Julius, dans le « mood » 8 *songs* de Davies.

Effet sonore répétitif, dans un tube, timbre bien intéressant.

Bruits plus scatologiques ensuite, de la voix.

À 5'56, rupture du son ? Bruits de pas... ce serait le début de la performance de Julius ? Voix de femme.

Julius ( ? ) chante une ligne monodique, qui évoque du chant grégorien

Rires assez forts, vers 7'

Voix de femme, la performeuse : *that's enough...*

8'20 rires aussi, des gens du public rigolent franchement.

9'25 émission de voix gutturales, sons brefs, *applaudissements, quelques quolibets*

Les gens rient fortment, sons aigus, de sifflets, appeaux, intéressants (Kotik et Williams ?) séquence répétitive timbrique à la Eastman.

V 12', nouveaux rires (féminins), moins de rires au fur et à mesure ; qqchse d'obsédant.

Gestes (invisibles) ! [ J'ai lu qu'il s'agissait d'une sorte de strip-tease accompli par Eastman )

Son fixe v 14'50 (fréquenceur oui, synthesizer)

15'30, nouveaux rires, la femme chante, fredonne doucement (beau)

Sons étranges (comme un objet lourd traîné) v 16'15 et 16'50

Les rires du public font partie de cette performance...



À 17'30, rires et applaud !!

V 19, passage bcp plus concentré, les gens retiennent leur souffle, rires étouffés, bruits assez nonchalants de bottes (de Julius) ...

A 22' 27, applaud un peu mitigés et agités : réaction de Cage, coupée, on entend le début d'une prise de parole à 23' ?

### **Écoute Part One (première partie du concert)**

Grincements, chant à 0'42 femme joli doux très cagien. À 1'13 sons grinçant de flûte, puis plus moche voix de femme envol plus décousu

1'52 : voix d'homme, Julius ?? Voix dans un tube, pas mal du tout Mais tout ça bref, décousu, ponctuel halètements v 3' voix d'homme parlée (drink, eat...) 4 08 de nouveau vx de femme chantant sons un peu saturants crissant (flute ?)

vers 7' rires, début percu machine à écrire

## **2H. RELEVÉ DE QUELQUES AUTRES RÉFÉRENCES D'INTERPÉTATION DANS**

### **LE FONDS UB**

(Pour plus de détails, voir ci-dessus, Bibliographie-nétographie Eastman)

### **BARBARA KOLB**

#### **THREE PLACES SETTING**

Barbara Kolb est née en 1939. *Three Place Settings* (1968) : for narrator, violin, percussion, clarinet, and double bass by Barbara Kolb  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Barbara ...](http://en.wikipedia.org/wiki/Barbara...) Performed by : Narrator : Julius Eastman Violin : Charles Haupt Percussion : Jan Williams Clarinet : Ed Yadzinsky Bass : Makoto Michii Conductor : Barbara Kolb

<https://www.youtube.com/watch?v=6Pqzy9h37Tw>

**Durée : 7 mns 35**

## **PAULINE OLIVEROS (1932-2016) - CROW**

*Crow* de Pauline Oliveros, exemple de mélange mime-danse-musique. Un spectacle « conçu comme une méditation », dit RLP. « Ils s'approchaient l'un de l'autre depuis les points opposés de la scène, chacun reflétant la gestuelle de l'autre, jusqu'à finalement danser autour l'un de l'autre et disparaître dans la direction opposée (...) Cependant, les pulsations et les intermittences de la musique, jouée par des musiciens dispersés dans l'espace, fournissait une musique de fond. » RLP, p. 140.

## **JANI CHRISTOU - ANAPARASTASIS III**

Jan (ou Jani) Christou, 1926-70.

### **Anaparastasis III**

Cette œuvre-performance-théâtrale est intéressante. Elle donne une idée de ce qu'Eastman interprète aussi en dehors des pièces plus vocales... et illustre la diversité de son répertoire de création d'avant-gardes.

Article totalement ironique, *New Music Becomes New Theatre*, 4 avril 73, auteur non connu, d'**Anaparastasis III** (1969) de Jan Christou (1926-1970) [https://en.wikipedia.org/wiki/Jani\\_Christou](https://en.wikipedia.org/wiki/Jani_Christou)

où Eastman (31 mars 73, concert « grec sous la dir de Theodor Antoniou) fait une performance de danseur-vocaliste pianiste (« actor/pianoforte ») apparition très lente, puis arrive au piano, le son augmente... Un truc « insupportable » apparemment !

**Buffalo Evening News, Mad Cellist David Gibson Flips His Wigs ans Steals the Show, John Dwyer, 1 avril 1973**

Sur l'œuvre de Christou : « Mr. Eastman moving slowly and agonizedly to the keyboard for adagio convulsions at and under the piano. This, too, might have been saved for another time. » (Dwyer pense visiblement que les performances au Violoncelle de Gibson étaient déjà un plat de résistance assez consistant pour un soir, avec *Casta David* de Ben Johnson. Le compare à Bert Lahr ! ...)

(George Ritscher, présent sur scène avec Gibson, était l'électronicien dont parle JE dans 440 ?)

Je l'écoute sur Youtube ; c'est avec bande... La partition est dessinée apparemment, œuvre très intéressante, même si peut-être « naïve » sur le sentiment d'angoisse absolue... Le sous-titre serait *The Pianist*, je vois qu'il y a d'autres *Anaparastasis I*, *The Barytone*

<https://www.youtube.com/watch?v=OW0r6OKpLcl>

Est-ce comique ou tragique ??

<https://www.youtube.com/watch?v=kBHHeS2K0dY>

Autre performance absurde du concert et sons en partie aléatoires (pas mal, parfois Xenakis, Scelsi...) : ***Strychnine lady***

<https://www.youtube.com/watch?v=zVSTUR6uBSI>

## **RUDOLF KOMORIOUS**

Performances de S.E.M., rapports à l'improvisation, à la performance, aux lieux

**Voir aussi œuvres de : BERNARD RANDS / TAKAHASHI : JUDITH LYNN MARTIN, *Touch***

## **Conclusion (esquisse) : QUESTIONS, ENJEUX : INTERPRÈTE ET NOTATION**

Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'Eastman interprète est confronté à plusieurs familles de notations contemporaines :

**-Traditionnelles, complexes, pointillistes néo-sérielles** : David del Tredici, Barbara Kolb

**-Graphiques** : Cornelius Cardew, Rudolf Kornelius, Lukas Foss (*Ni Bruit ni Vitesse*)

**-Mixtes, ludiques** : Morton Feldman, John Cage, Peter Maxwell Davies

-**Simplifiées** : Frederic Rzewsky

-**Destinées à l'improvisation**

**Les notations musicales sont en réalité autant d'expériences.**

**Une œuvre qu'Eastman n'a pas interprétée :**

**LUKAS FOSS – NI BRUIT NI VITESSE**

**Lukas Foss (1922-2009). *Ni Bruit ni vitesse*, 1971 (durée 13'30)**

Publié en 1972 par Editions Salabert, Paris. / travaillé aussi sur le fac simile du manuscrit d'UB, de **Jan Williams collection of Annotated Scores, 1950-1999.**

2 pianos + bande.

UB : partitions publiées et manuscrite / annotée (coll Jan Williams)

Sections indiquées en secondes, en effet.

**Écoute sur Youtube, interprété par Luks Foss et Jan Williams**

Belle œuvre. *Ni Bruit ni Vitesse* de Lukas Foss : notation. Le programme de présentation comporte un avertissement : « Cette pièce est une étape supplémentaire dans la direction que le compositeur a empruntée ces quelques dernières années : une notation qui nécessite [pour les interprètes] de faire des choix à chaque instant, sans pour autant autoriser des improvisations. »

Ce qui me semble intéressant ici, et qui me semble très eastmanien, est ce point exactement défini, en apparence paradoxal, où Foss place l'interprète à travers sa notation : il est requis de faire de libres choix, mais cela n'a rien d'une œuvre ouverte à l'improvisation. Il existe donc ici une parenté avec les conceptions de Boulez dans *Éclat - Multiple* (1966-70). À l'inverse, les pièces de musique aléatoire de Cage sont éloignées de ce parti-pris.

### 3. NOTES D'ÉCOUTE D'ŒUVRES D'EASTMAN ENREGISTRÉES

**Fonds UB : œuvres dont les manuscrits ne sont pas connus à ce jour  
(janvier 2021)**

**NB :** Ces notes d'écoutes n'ont aucune prétention à donner une analyse des œuvres, ni à livrer un propos cohérent sur elles. Je les ai jointes dans ces Appendices, pour donner une idée, même vague, du contenu d'œuvres qui sont pour l'instant (en janvier 2021) inaccessibles autrement.

#### 3A. COMP 1

**Comp 1 pour flûte seule / avec danse,** on entend sur l'enregistrement, les sons impressionnants d'un ballet. Pièce d'esthétique minimaliste.

Relevé d'écoutes :

0'12

Arpège de 3 notes + 2 notes graves, dernière tenue longtemps : cellule A

Cellule identique, retravaillée à diverses vitesses (une note tenue + longtemps, puis une autre...)

Ces cellules sont répétées très longtemps

Bruits de chorégraphie, de pas, bonds, dès 1'55

Les deux notes deviennent répétitives quelques secondes, puis cela recommence de la même manière...

Le contraste entre les pas très actifs que l'on entend et la flûte, imperturbable, est saisissant...

Passage de notes tenues le plus longtemps possible... Claps de mains aussi

Flûte de plus en plus long, pas violents

3'28 : deux notes en plus répétées, puis retour à la cellule qui répète 2 notes, retour à A

4' : grande montée par tierces.

Note répétée, un peu à la Stravinsky ! (motif b)

Retour à A (bien avant 5'), note répétée apparentée à b, tout en continuant A, plus léger (pas toujours très rapides). Le danseur improvise-t-il ?

6'20 : variante de A

Vers 7'48 : brutale rupture : B avec « cris » suraigus, scandés FFF. Motif descendant en tierces et arpège trompétant, soudain très aigu. Répétitif. Ce motif, dans son énergie, me fait penser à *Stay on it...*

Vers 9'40 : soudain, motif cité, fragment d'air populaire ou de variété ? Motif C, populaire, avec une couleur lointainement asiatique ? Les pas de danse font penser au début : vifs, sans rapport avec la musique

11'30 : retour de B, puis note tenue medium-grave, interrompue de « cris » tirés de B.

Note basse ; aiguë / grave, et ce qui précède.

Tierce d'un accord parfait chanté vers la fin ?

De nouveau note tenue aiguë

Cite un autre thème classique : D. Qu'est-ce ? me fait penser à air folklorique

Collage avec un autre thème en guise de coda.

Fin arbitraire ?

*Applaus 14'29*

Pièce moins intéressante, m'a-t-il semblé, que *Wood in Time* ou *Trumpet* !

Deux textes dont liés à cette création : une critique (qui nous apprend que l'œuvre est pour **trois danseurs** et flûte solo) et un « conte » d'Eastman, intitulé *Azuleli* : voir ci-dessous, Appendices 5, p. 963, Textes d'Eastman.

**Article du Buffalo Evening News du 19 Oct 1972, de Jeff Simon : *Monistic Music Is Decorative Puts Audience in Bondage***

« The first piece on the program was the Eastman's *Comp I* which Eastman's program notes describes as a bringing together of two chants the composer heard from a « *very strange tribe* » in East Africa with accompanying choreography by Eastman.

« *I have composed this work with this particular combination of chants in order to give courage to those Gay brothers and sisters who may need power to become one's selfness.* » The capable dancing of Karl Singletary, Marnie Lipke and Jaime Nesbitt was clearly Gay Lib at the piece's close when Miss Lipke and Mr. Nesbitt each performed the same amatory motions with Mr. Singletary.

The music was folkish and decorative but little more than that. »

Suit, dans le même concert, une pièce de Petr Kotik, solos extraits de *There is Singularly Nothing*, deux John Cage (*Atlas Eclipticalis* et *Fontana Mix*), et deux LaMonte Young, *Composition 1960 #9* et *#2*.

Un autre programme d'un autre concert, ou tract jaune, signale trois danseurs dont Karl Singletary, voir l'article de Jeff Simon ci-dessus, les deux autres n'auraient fait qu'une soirée ? (*Comp I* est datée ici de 1971 !)

### **3B. MUMBAPHILIA**

**Mumbaphilia (1972).** Créé le 12 mai 1972, for three dancers and instrumentalist ? (sic) (deux violons amplifiés au moins , un joué par Eastman, un autre par une enfant, voir articles ci-dessous ! Julius performe donc avec le violon ?)

#### **Faculty Composition Concerts 75**

Interview d'Eastman, cf. Packer-Leach *Gay Guerrilla*, p. 154, l'article de Matthew Mendez, « *That Piece Does Not Exist without Julius* » : the performers are « *not performers, but realizers. There are given movements, music, and rules ; they take thier materials and make thier own dance, their own music.* » Source : Journal Tonawanda News, 9 mai 1972.

Je me demande si on peut se rendre compte, après écoute, de ce manifeste pro-interprètes ?!... Je ne trouve pas, en absence de visuels. ET quel est précisément le protocole de liberté d'apports de chacun ? Je ne sais pas ni ne l'entend. J'entends Eastman, le violon amplifié, des pas...

**Notes d'écoute, enregistrement du fond UB :**

Corde d'un violon de « violonneux » et distorsion (électronique ?), accords tordus, voix en gliss. de Julius en-dessous.

Le violon continue à grincer-s'accorder...

Et la voix à glisser et grincer comme dans la manière des *Eight Songs* de Davies...

Le violon grince vers 1'35, produisant des bruits parasites

Sons de bois frappés, vers 1'40

Tempo rapide, archet rebondissant anarchiquement

Puis grincement lent vers 2'30 (pas de danse audible)

Son falsetto, cri P vers 2'40

Rires hystériques vers 3'40

Cresc. et decresc.

Vers 3'30 : grincement plus régulier

Eastman nasalise des sons longs vers 4', jusqu'à produire un son plus ou moins bestial... très nasal-déformé... Le violon accompagne toujours ceci, avec cellule insistante, répétitive vers 5'...

Le goût et le style vocal se rapprochent (un peu trop pour moi) des *Eight Songs* de Davies et de *Macle* ». Y a-t-il deux voix, ou une bande-son avec la voix en *live* ?

V 5' 30, la combinaison des timbres est intéressante...

V 6'15, toujours cette folie vocale déclinée (selon moi) des *Eight Songs*...

6'38 : plus dépouillé, et sons de pas...

Longues mélodies déformées

8'38 : grande déformation-amplification électronique de ses propres déformations vocales !



Parfois répétitions, vers la fin, plus nasalisées.

Fin : son de clochette, il s'éloigne visiblement (faux départ d'applaudissements), les gens du public ont l'air d'avoir apprécié.

Quels peuvent-être le texte, le propos, la danse de cette œuvre ? Plus de questions que de réponses ...

Question : cette déclamation modulée, mélopée exagérée, de *quoi* relève-t-elle ? Je ne peux m'empêcher de faire l'association avec les *Eight Songs*...

Article de **Thomas Putnam, Buffalo Courier Express du 11 mai 1972 : *Composers Offer Music***

*« His [à JE] new work Mumbaphilia is a mechanical ballet for three dancers, automatons, mechanical dolls, toys which move their limbs in herky-jerky fashion. There is humanity, too, in the small embraces, although arms encircle without touching.*

*Machine gesture suddenly gives way when Carl (sic) Singletary lifts Kimberly Dye in ballet style, but this is further comment on mechanical human activity. Sanson Candelaria was the third dancer, all of whom were very good. Eastman performed his own music on amplified violin, and he sang some ritual incantation ; he is many talents, but his fiddling is unique. »*

Selon un autre article (**Herman Trotter, Buffalo Evening News du 11 mai 1972**), il y aurait un décor sur scène, un décor de cimetière, renvoyant à l'œuvre de « Hiller » (Lejaren Hiller) *A Cenotaph For Two Pianos* :

*« Dancers KS, SC and KD were evidently set in motion in Julius Eastman's Mumbaphilia by the sound of **two violins**, one scratched by the composer and the other seesawed by Daren Watson, who must be all of **five years old**. It was one of those do-your-own thing pieces, and the dancers did just beautifully, highly stylised, mannered and measured movements with many comic overtones, in patterns far more circumscribed and mechanical than music suggests. Even when he is making awful sounds, and these were, Mr. Eastman is just too full of music for a few pleasing effects not to appear, and they did. »*

Le programme indique en plus des interprètes mentionnés, danseurs etc. : Score  
Realization : Jeannine Dent.

### **3C. WOOD IN TIME**

**Wood In Time (15' env). Écoute (10/09/18), enregistrement dans le fonds d'archives sonores de UB :**

Percussion en bois mécanique, de plus en plus régulière. Répétitive. Évoque Ligeti – Riley - Reich. Sonorités belles, alignements sonores et déphasages qui me font penser aux becs de cigognes... en continu.

2'25 : changement de pattern (un peu plus lent et scandé). Même principe de déphasages - 2'44 : pattern plus lent, scandé - 3'16 : un seul coup - 3'35 ajouts plus sauvages, *mumblings* vocaux ? Plus lent de nouveau, recherche de diction (aigus-moins aigus...)

Deux pulsations superposées : continuum / solo de plus en plus rapide, implacable. Grande économie de timbre. Réactions du tutti (feulements ?)

Changements de patterns assez fréquents (vitesse de pulsation de base)

Vers 6' : forme de violence implacable, accélération obsédante, recalage, re-fuite.

6'26 : redépart, ou soliste-réponse

Ce son de feulement est-il produit par des râpes ? (voir vers 7'42)

Dans cette pièce aussi, transformations de timbres obstinés... Étude sonore d'un quasi **monotimbre. Expérience du timbre prédomine.**

Vers 7'55 ; nouveaux plans : une pulsation rapide à l'arrière-plan.

Grand silence à 8'19

Re-départs / silence / etc. (des pas marchés dans le silence ?)

9'20 : re-départ mécanique, calé – décalé... N'apporte pas grand chose par rapport au début (on pourrait croire à une réexposition).

11'50 : rupture nouveau pattern et timbres un peu différents, entrées successives

12'50 : nouveau pattern, timbre plus grave contradictoire / plus grande richesse d'un contrepoint moins mécanique à 14'

**Questions : comment cette pièce est-elle écrite, notée ? Qui dirige pour qu'il y ait effectivement passage d'une section à l'autre ? Cela ne semble pas du tout improvisé. Il semble y avoir un mouvement sur scène parfois.**

14' : coda solo très « anonyme » / bruits de râpes ou de voix sauvages

14'47 : arrêt soudain

Coda avec danse, bruit des pas, v 15'10

*Applaus 15'22*

**Article de Thomas Putnam, Buffalo Courier Express du 02/08/1973. Création ou reprise 1 (voir mars 1973, I-1) de *Wood In Time : Foster Trio Adds Movement to Soul*, Putnam parle de pièces chorégraphiques de Singletary, dont l'une parlant des souffrances de l'esclavage, *Strange Fruit*, avec une musique de Nina Simone.**

« The remainder of the progr was dce, including Julius Eastman's *Wood In Time* which he composed for **metronomes and choreographed for the Buffalo Inner City Ballet Company. Jan Williams manned the metronomes**, which tocked fuzzily ; **the two dancers were Dinna Farkas and Karl Singletary**, the company director.

*Wood In Time* is not originally a « pas de deux », even in reduced form the dancing has an effective counterpoint. The dancers are automatons — or are they ? »

Autre article : ***Inner City Ballet Shows Rare Talent In Varied Style*, 02 08 73, Buffalo Evening News, Herman Trotter : « An absorbing section of black music**

*and dance was Wednesday evening's fare in the continuing Baird Hall series entitled Music of the Americas, featuring the Inner City Ballet Company. »*

Trotter parle en très bien de la pièce *Strange Fruit*. Il y avait un « Pas de Deux » classique avant *Wood In Time*, d'où l'allusion de Putnam ci-dessus. La pièce s'appelait, du compositeur noir William Fisher, *A Quiet Movement*. Puis :

*« Later the same duo [Singletary-Farkas] danced to Julius Eastman's Wood In Time, a counterpoint of amplified, cross-timed metronomes interpreted by mechanical body movement with graceful edges, gradually becoming more abandoned and freely expressive. »*

NB : le *Poème pour 100 métronomes* de Ligeti a été donné au CCPA de Buffalo mais en 1965. Julius devait le connaître ? Jan Williams était du concert en tous cas !

Programme de Salle. Titres etc.

#### **U.S.A. : Black Music and Dance**

Directed by Karl Singletary and Julius Eastman

Wednesday August 1, 1973 Baird recital Hall 8 pm

William Fisher est « *one of the most impressive of younger black composers.* » dirige Atlantic records à NYC, *A Quiet Movement* est de 66.

WIT Choreography JE, Jan Williams at the Metronomes

#### **Article de Putnam antérieur au concert, Buffalo Courier Express du 22 07**

#### **73: Inner City Ballet Making Leap to Own Home**

Sur le développt de l'activité de Singletary, son nouveau studio sur 728 Main Street (avant, il travaillait au Allentown Community Center d'Elmwood avenue), entre 13 et 20 jeunes hommes travailleront 20h/ semaine. Soutien du maire, Stanley M. Makowski. J'apprends aussi qu'Anthony Nelle, 78 ans au moment de l'article, est l'ancien professeur de Singletary et vit à Gowanda, et re-chorégraphie une polka de Strauss : Makowski's Polka !

Un précédent *Quiet Movement* sur une musique de Arthur Cunningham, « *which he [KS] says was thought to be controversial when it was presented on the Buff Philh. Orches youth concerts.* » Miss Farkas est élève de Ginger Burke à la Royal Academy of Ballet. Les jeunes danseurs sont issus de la Clinton Junior High School.

Je vois dans d'autres articles que UB cet été 1973 avait invité la série : **UB to Host Music of Americas Series**, Buffalo Evening News du 30 mai 1973 qui annonce la chose : « *a most unusual UB Concert Series opening in mi-June in Baird Hall.* » Il y a des concerts de musique indienne : The Seneca Nation (12 juin), Alleghenny Singing Society dir par Richard Johnny Jon, mais aussi du Country des Appalaches, « Appalachia the McLain Family Band of Kentucky, qui ont joué à Spoleto Festival.

**Aug. 1 : « Black Music and Dance », co-directors Karl Singletary and Juliu Eastman, avec un Ragtime of Scott Joplin, works of William Fisher, William Grant Still and Eatsman. (Association de noms bizarre ! est-ce un pré-projet ?)**

Le 8, Williams dirige un concert de musique latino-américaine avec le UB Percussion Ensemble : de Ginastera, *Cantata para America Magica* pour 53 percussionnistes !

6 juillet : « Musical Americana » de Lejaren Hiller avec des ballades des Appalaches ! *Ballad of Jesse James, Spoon River Illinois...* Ce qui confirme ce que me disait John Bewley de l'éclectisme de Lejaren Hiller.

**Buffalo Evening News** du 6 mars 1973, John Dwyer : *UB Choir Gives New Lilt To Idea of « Choral Program »*

(Parle de *Rothko Chapel* dirigé par Jesse Levine, mari de Renée Levine Packer) et à propos de *Wood In Time* : « *the dance was **Griek-frieze and Euclid in motion**, and while it seemed rather rudimentary as ballet and theater, it has a fairly persuasive sense of pattern and resolution of its own quandary.* »

**Buffalo Courier Express, 6 mars 73, Thomas Putnam UB Choir Attuned To  
« Rothko Chapel »**

*« The choreography is attractive, more mechanical than fluid, but this was the idea. (...) One wandered about the appropriateness of sound and dance together, for sometimes the dancers looked to be humming some other music to themselves (...) Yet in the final mechanized scene an intensity of robot-like activity by the dancers, who were alertly nervous, made the ticking tick. »*

**Reprise de *Wood In Time*, Buffalo Evening News de Herman Trotter, 16 avril 1973 :** Concert du SEM Ensemble très critiqué malgré un beau Feldman, quatre Cage joués ensemble...

***Music by SEM Ensemble : An « Exercise in Futility ».***

*« Mr. Eastman Wood In Time explores the rhythmic interplay of **eight highly amplified metronomes** [je souligne] going in and out of synchronization and phase with each other with occasional interjections grainy groans and other of non-beating sounds. There were a few humorous hitches and halts of rhythm, but it grew tiresome. »*

**3D. LINES AND SPACES (article)**

**6 février 1973, Buffalo Evening News, *SEM Is Something Else, With a Lively Future Ahead*, John Dwyer** parle d'abord de SEM avec ironie et humour, comme la pire chose et la meilleure de Buffalo! **Parle d'une pièce inconnue et expérimentale de JE, *Lines and Spaces***

*« Eastman's *Lines and Spaces* should have been further explained to the audience. Some of the sound-system mixtures were by two performers out of sight, Mr. Williams rubbing a wired gong and Mr. Kotik on an amplified fiddle.*

*The work involved a scrambled recorded talk session on life and times in fragmented takes, the whole thing probably to be responded to as a tonal mosaic. Not to be analyzed too closely, that is, or you'd be dealing with just chips and pieces. »* Ce soir-là est aussi donnée ***Second structure*** de Rzewski, décidément

bien présent à Buffalo ! *Lines and Spaces* sur le Programme de salle est daté 1972/73.

### 3E. 440

07/09/2018

#### 440 (23'27 en tout) écoute du *Concert Live*

0' : Explication parlée de JE. je n'arrive pas à tout entendre : prise de note à la volée, souvent lacunaire : « C'est une pièce qui est écrite pour cordes et « hawful » (??) voix, aussi écrite pour *frequency counter*. Il n'y en a qu'un ici, je veux dire le seul qui ait cette sorte de précision. Le « compteur de fréquences » est une machine qui compte les [le nombre de] vibrations par secondes. Ainsi le 440 est le La. Ainsi donc, quand vous allez vers l'aigu ou le grave, même d'un cent, le compteur de fréquence l'enregistrera, c'est noté ici, 440, 448, etc. J'ai écrit la pièce seulement pour, de 392 à 494, ce qui est approximativement de Sol à Si. Et, j'ai, en un sens la pièce, est classique mais utilise toujours des échelles. Je n'ai que vingt notes, je n'utilise que vingt notes de Sol à La et c'est évidemment les 1-2-3-4-5 qui sont comptés ici. La raison est que nous n'avons pas plus de compteurs de fréquence, on devrait en avoir un pour chaque instrument, mais le problème est que ce... c'est le mystère de ce particulier qui use de cet instrument, c'est pourquoi c'est si précieux. Et... pas trouvé de Buffaliens sûrs de ce que les overtones are comme ils sont. Donc quand j'ai fait la partition 440 le son *amental* sur les instruments est 440 mais ça pourrait être *overtones* dans le registre des instruments, donc parfois les instruments sont enregistrés 440, parfois la première harmonique, parfois l'octave. Donc c'est complètement ? (rires) C'est pourquoi vous ne voyez pas 3-4 autres fréquenciers. Les autres personnes le font à l'oreille, ce qui très vieux-jeu (rires). Mais aussitôt, vous savez, nous travaillons avec une bonne volonté systématique. C'est Mr Jones ici, qui fait l'électronique. Donc nous allons jouer... (?) 2'43

(George Ritscher, présent sur scène avec Gibson en 1973, serait-ce l'électronicien dont parle Julius Eastman dans 440 ? Jones ou George, réécouter !)

(S'accordent)

### **4'31 : début Musique**

Début sur une seule note, son de corde et de voix dans un ampli (falsetto), unisson la voix réattaque tjrs au dessus (1 presque ton) « Ouou » couleur de voyelle comme un cri enfantin « peau-rouge » ! Le violon fait de nombreuses attaques et trémolos

5'33

½ ton en plus dissonne, devient plus ondulant et lisse (le violon cesse attaques et trémolos)

6'48 : revient à une hauteur plus attaquée mais toujours lisse

7'04 : re-FF sur une autre hauteur, comme 1 ton plus haut, toujours unisson, plus strié / respiration 1 sec/

Impression de « primitivisme » sonore

7'32 : p doux, tout à fait lisse

8'06 : une fréquence 1 t plus grave

8'23 : une tierce mineure survient, ascendante par rapport à la fréquence. Son de hautbois ? Son du fréquenceur ?

9'09 : son se complexifie, à la Ligeti, mais toujours cette voix falsetto qui donne une couleur étrange, la fréquence remonte. On perçoit ¼ de tons vers l'aigu

Redescend à note plus grave, remonte par quasi gliss., redescend, oscillation lisse

11'45 : oscille sur fréquences plus graves.

Impression d'un glissando permanent sur de petites fréquences (sirènes), mais habité par cette voix

V 12'23 : impression timbrique étrange, de production d'autres timbre, dhyptonisant, désorientant

12'44 respiration rupture (bref silence)

pizz. du violon, voix discontinue (ouou) p decresc.

13'07 : retour au lisse / pizz voix répond, forcément expressif



13'30 : FF de nouveau, comme au début / P et dissonant, fait penser au début / F  
/ P « sirène » / F

v 15'10 : bref silence

Pizz. et voix, de nouveau interjective

Rapport à *Trilogy* : timbre, contrastes par séquences, v 13 notamment, mais aussi structure, voire expression.

**Articles : Création de 440 : Buffalo Courier Express du 22 avril 1974, Hudson Strays From Beaten Path de Thomas Putnam (voir Programme de salle, c'est le 20 avril 1974).**

Récital du violoniste Benjamin Hudson : « ... *for a small audience in the Buffalo and Erie County Public Library Auditorium.* » Hudson joue avec Yvar Mikhashoff la *Sonata for Violin and Piano* (1943) de Copland, les 3<sup>e</sup> *Sonates* d'Ysaye et d'Enesco.

« *Eastman introduced his work, « 440 » explores a limited scale mentary (sic) about an electronic device called « frequency counter », which, if we understand it, is somehow plugged into the voice (Eastman's) to reinforce the vibrations. The title refers to the number of vibrations per second which are produced by the concert pitch A.*

« *440 » was performed by Eastman (voice), Hudson (violin), Maureen Gallagher (viola) and James van Demark (double bass), all of whom stray from the concert pitch in microtonal steps, so that the unison sonority gradually disintegrates. The resulting frequency sag and slip gives the effect of a power brownout. The hooing and scratching is that of an electronic A train ; this pitch is a slider. The music goes on much too long, and would be twice as effective if there were half as much.*

« *440 » explores a limited scale and discovers infinite space, but after the experience one feels tired from going nowhere. »*

## 4. SEPT TEXTES DE JULIUS EASTMAN

**NB :** j'ai réalisé les traductions en français de ces sept textes. Hormi le « récit » oral de *Macle* (3A) que j'ai pris en dictée, tous ont été publiés dans des programmes de concert, donc écrits par Eastman en lien avec des œuvres et des performances. Leur statut est celui de textes poétiques, intimement liés à la musique. Ainsi le poème *Stay On It*, le récit « *Azuleli* » ou encore « *One day I was in a forest...* » font quasiment partie, je crois, des œuvres musicales. La notice pour *The Kitchen* fait peut-être exception. J'insiste sur la valeur de ces textes d'un compositeur à la parole rare mais choisie. J'attire aussi l'attention sur les textes d'Eastman qui sont écrits, parlés ou « mis en musique » dans la plupart de ses œuvres avec voix.

### 4A. LE RÉCIT DE LA CASE 80 DE MACLE

*« Euh, when I, I took a trip in the country with my lover and euh we got tired and euh we sat down a fire-tree and euh I wondered off into the distance and there I saw a man he was sitting here and euh he all the sudden ask me said « why are you doing what you're doing ? » I said « well, I don't know I mean, I, well I mean, one must have a job ! », and he said « You know, those very wise men always know what they're doing when they're doing it, you see, and those who do not, you know, waste time. And, the sign (thing ?) of it is that on the death bed you a van, what can I say, know the true meaning of time », and, euh, as he spoked these words I became more disturbed, more, more destructive, oh what can I say I, I left myself and I seem to faint [rires], and, as I fainted, oh because it's a very strange thing, I, I began to sink into the ground. But as I sank into the ground [voix adoucie] I made a very strange note... »*

Traduction révisée, où je supprime les répétitions de pronoms et les « euh », avec une ponctuation et des tournures plus écrites (pour la traduction de la transcription littérale, voir ci-dessous Partie IV, note 34 ci-dessous) :

« Un jour, je partis en voyage sur les routes avec mon amoureux. Nous nous sentîmes fatigués et nous assîmes sous un flamboyant. Je regardai tout autour de moi et là, je vis un homme assis. Soudain il me pose cette question : « Pourquoi fais-tu ce que tu fais ? » Je réponds « Eh bien, j'avoue que je n'en sais rien, quoi, je veux dire, on... doit bien avoir un travail ! » Alors il dit : « Tu sais, les hommes très sages savent toujours ce qu'ils font lorsqu'ils le font, et ceux qui ne le savent pas, vois-tu, ils perdent leur temps. Et le signe en est donné sur le lit de mort, quand alors se révèle à toi la vraie signification du Temps ». Et comme il disait ces mots je me sentis de plus en plus mal à l'aise, de plus en plus anéanti, oh, comment dire, je me suis senti partir et j'eus l'impression de m'évanouir [*rires dans le public*], et tout en m'évanouissant — oh c'est quelque chose vraiment de très curieux!— j'ai commencé à m'enfoncer dans le sol. Mais, alors que je m'enfonçai dans le sol, j'émis une note très étrange... »

#### **4B. « ONE DAY I WAS IN THE FOREST... »**

L'article de Thomas Putnam, « **Black Music** » *Played For Children*, du 12/03/72, et la chronique de l'événement du 27/03/72, Buffalo Courier Express, indique le contexte de ce texte inséré dans le programme, d'une œuvre dont nous n'avons ni partition ni enregistrement :

« Eastman's music has no beginning ; it has already started when the first realize that we are listening to it. Strauss introduced the composer, and the music started in the strings as he came out to begin conducting.

There is no name for Eastman music for string orchestra, although it might be called something like « Civilization and Its Dissonance ». The composer stated the program, poetic and quite appropriate to the music, which most likely was composed first. »

*« One day I was in the forest collecting sassafras », Eastman began. « I rested and fell asleep... I had a rehearsal... I awoke, it was dark, my ear was by the roadside, I could not see. I had to listen to my way back... distant radios, cars that go by. I began to hear harmonies that you hear now... I finally found my way back to my car, to civilization, and the musical harmonies began to disappear. »*

« Un jour, j'étais dans une forêt en train de cueillir des sassafras. Je me reposai et m'endormis... J'avais une répétition... Je me levai, il faisait nuit, mon ouïe guettait les bruits de la route, je ne voyais rien. Je devais écouter pour retrouver mon chemin... radios lointaines, voitures qui roulaient. Je commençai à entendre les harmonies que vous entendez maintenant... Je trouvai finalement le chemin du retour jusqu'à ma voiture, jusqu'à la civilisation, et les harmonies musicales commencèrent à disparaître. »

#### **4C. « AZULELI » (Programme de COMP1)**

##### Azuleli

*While traveling in East Africa, my guide and I came upon a very strange tribe. I was attracted to this tribe because of the drumming which we heard from a distance. Strange, because to me it was very atypical of what I considered to be African drumming.*

*When we neared the village, we were suddenly surrounded by a hostile people. And we found ourselves being interrogated. When I explained to them that I was a musician from the west (sic), they were very awed, and suddenly welcomed us as we were relatives. We were finally brought to the chief, who was the witch doctor and the keeper of the magical chants. We were to stay in his tent for the night, but I ended up staying there for six months. While I was at the village, I wrote down the various rythms and melodies, unbeknownst to the natives. If they had found this out, I am sure that I would have been in deep trouble.*

*And this brings us to the work that you are going to hear tonight. It is made up of two chants. The main one is called the One's Selfness Chant (literal translation). The doctor said that man lets himself to be drawn into events and patterns of life which are not true to one's self. Therefore the natives teach this most important chant to their children at a very young age. This instills strength in them to become ones own very self. The second chant is a love chant that impressed me very much for it's natural beauty, and therefore I have composed this work with this particular combination of chants in order to give courage to those Gay brothers and sisters who may need power to become one's selfness. Although in order to gain real power from the chants, one must repeat these chants over and over again, to gain power from their essence. »*

Julius Eastman

#### *Azuleli*

Au cours d'un voyage en Afrique de l'Est, mon guide et moi rencontrâmes une tribu très étrange. Cette tribu m'avait attiré à cause des percussions que j'avais entendues de loin. Étrange, car cela ne ressemblait à rien de ce que je croyais être la percussion africaine.

Arrivés près du village, nous fûmes soudain encerclés par un peuple hostile. Et nous fûmes dans la situation d'être interrogés. Quand je leur expliquai que j'étais un musicien venu d'Occident, ils furent émerveillés, et nous accueillirent soudain comme si nous étions de leur famille. Nous fûmes amenés devant le chef, qui était aussi le sorcier et le gardien des chants magiques. Nous devions rester dans sa tente pour la nuit, mais finalement je séjournai là pendant six mois. Dans le village, je notai, en cachette des indigènes, les divers rythmes et mélodies. S'ils s'en étaient aperçus, je suis sûr que j'aurais eu de graves ennuis.

Et cela nous amène à l'œuvre que vous allez entendre ce soir. Elle est construite à partir de deux chants. Le chant principal est nommé le Propre Chant de Soi-Même (traduction littérale). Le sorcier disait que les hommes se laissent entraîner dans les évènements et les formes de la vie, qui ne sont pas la vérité du

propre soi-même. Alors les indigènes apprennent ce chant de la plus grande importance à leurs enfants dès leur très jeune âge. Cela leur donne de la force pour devenir de véritables eux-mêmes. Le second chant est un chant d'amour qui m'a beaucoup marqué pour sa beauté naturelle, et ainsi j'ai composé cette œuvre avec cet alliage particulier dans le but de donner du courage à ces frères et à ces sœurs Gays qui ont besoin de force pour devenir eux-mêmes et elles-mêmes. Et pour acquérir le vrai pouvoir des chants, on doit les répéter encore et encore, pour s'approprier ainsi le pouvoir émanant de leur essence. »

Julius Eastman

**4D. POÈME DE *STAY ON IT*<sup>639</sup> relevé dans le programme de concert de la prison d'Attica (« For inmates of the Attica Correctional Facility », Program Notes, 25 mai 1974. J'essaie de respecter la typographie du tapuscrit (majuscules et minuscules espaces, soulignements) :**

*STAY ON IT*

(Strophe 1)

- (1) Com'on now baby, stay on it.
- (2) Change this thread on which we move
- (3) from invisible to hardly tangible.

(Strophe 2)

- (4) With you movin and groovin on it,
- (5) making me feel fine as wine,
- (6) I don't have to find the MEANING,
- (7) because you will have filled in his most invisible and

---

<sup>639</sup> Je remercie le poète Alexander Dickow pour ses précieux conseils de traduction de ce poème en français.

(8) intangible Majesty's place ;  
(9) But only if you stay on it. You Dig  
(10) Although his majesty does stay with it,  
(11) he can't stay on it. (Does that move you ?)

(Strophe 3)

(12) Ties that move and break,  
(13) disappear, and return again, are not ties that stay on it.  
(14) They are sometime bonds. These bonds cause  
(15) screens like the Edge of the Night, with  
(16) Ivory snow liquid to appear.

(Strophe 4)

(17) This is why baby cakes, I'm ringing you up  
(18) in order to relay this song message  
(19) so that you can get the feelin  
(20) O sweet boy  
(21) Because without the movin and the groovin,  
(22) The carin and the sharin,  
(23) The reelin and the feelin,  
(24) I mean really.

*Viens maintenant chéri, reste là, dessus.*

*Ce fil sur lequel nous avançons, d'invisible, fais-le devenir*

*À peine tangible.*

*Avec toi bougeant et chaloupant là, dessus,*

*M'emplissant de bonheur comme ferait le vin,*

*Je n'ai pas besoin de trouver le SENS,*

*Car tu auras occupé de la Majesté l'espace le plus invisible et intangible ;  
Mais seulement si tu restes là, dessus. Tu comprends bien  
Si sa majesté reste avec lui,  
Ne peut pas rester là, dessus. (Est-ce que cela t'ébranle ?)*

*Des liens qui changent et cassent,  
Disparaissent et reviennent, ne sont pas des liens qui restent là, dessus,  
Ce sont liens occasionnels. Ces liens forment  
Des écrans ainsi qu'aux Rivages de la Nuit,  
Apparaît l'ivoire liquide de la neige.*

*C'est pour ça, mon chéri d'amour, que je t'appelle, debout  
Pour que tu reprennes ce couplet de chanson  
Afin que tu puisses ressentir cela*

*Ô doux garçon*

*Car sans le mouvoir et le chaloupé,  
La bienveillance et le partage,  
Le vertige et le sentiment,*

*Sérieusement, je veux dire.*

*J.E.*

#### **4<sup>E</sup>. Texte du programme de la création de *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?* :**

*« I think that we the people, have been given little or no basic information concerning the purpose and direction of this present existence.*

*We do not know what we were before we took on a physical being or if in fact we were. And we have no choice whether to end or not to end our physical being*



*(except in the case of suicide), nor do we know the state of our existence after the demise of our physical body. What we do know is that cold and hunger cause pain.*

*Having been brought into existence on a planet where humans hardly communicate with one another and where there is such a gross lack of meaningful information, I feel that I need not in anyway imitate human or universal models in my music. The one thing that I feel that I must do is to respect those with whom I am dealing, and that is all. »*

« Je pense que nous autres, gens ordinaires, n'avons reçu que peu ou pas du tout d'informations essentielles sur le but et le sens de notre existence présente.

Nous ne savons pas ce que nous étions avant de devenir un être physique, ni même si nous existions. Et nous n'avons pas le choix de faire finir ou de faire perdurer notre être physique (excepté dans le cas du suicide), pas plus que nous ne connaissons la forme de notre existence une fois démis de notre corps physique. Tout ce que nous savons est cette froide, énorme cause de souffrance.

Ayant été jetés dans l'existence sur une planète où les humains communiquent difficilement les uns avec les autres, et où demeurent des lacunes aussi fondamentales sur les données significatives, je ressens que j'ai besoin de n'imiter d'aucune manière des modèles humains ou universels dans ma musique. La seule chose que je ressens comme un devoir, est de respecter ceux avec lesquels j'ai à faire, et voilà tout. »

#### **4F. Notice biographique pour The Kitchen, performance du 30 janvier 1981**

**« *Humanity and Not Spiritual Beings* » :**

*« The first is a vocal solo, in which words and music are of equal importance. These words express my experience and thought as a human being. The melody colors, guides, and amplifies these words which do not diminish in importance without the music, just as the music is beautiful indeed without words. I will sing about the concept of God and his conceptual substitutes.*

*The second work on the program is a written work for Pianos and Instruments, based on nothing else than Harmony and Melody. Harmonies and Melodies that build step by step, conclude, and then begin again.*

*I have sung, played and written music for a very long time, and the end is not in sight. I sang as a boy soprano and I still sing as a boy soprano 30 years later. I have played the old masters on the pianoforte and have appreciated their help and guidance. But now music is only one of my attributes. I could be a Dancer, Choreographer, Painter or any other kind of artist if I so wished ; but right thought, speech and action are now my main concerns. No other thing is as important or as useful. Right thought, Right Speech, Right action, Right music. »*

« (...) J'ai chanté, joué et écrit de la musique depuis très longtemps, et cela ne semble pas près de finir.

Petit garçon j'ai chanté comme soprano et trente ans plus tard je chante toujours comme soprano garçon. J'ai joué les maîtres anciens au clavier, et apprécié leur aide et leurs enseignements.

Mais maintenant, la musique n'est qu'un de mes moyens d'expression. Je pourrais être danseur, chorégraphe, peintre, ou n'importe quel genre d'artiste si j'en avais envie ; mais la juste pensée, parole, action, est désormais ma préoccupation principale.

Rien d'autre n'est aussi important, aussi utile.

Juste pensée, Juste Parole, juste action, juste musique. »

**4G. Lettre-dédicace à Joan d’Arc<sup>640</sup>. Publié dans le programme de *The Holy Presence of Joan d’Arc*, pour dix violoncelles, pour le ballet *Gravy* d’Andy DeGroat à The Kitchen, en avril 1981.**

Chère Jeanne,

Voici une œuvre d’art accomplie en votre nom auréolé d’honneur, d’intégrité, et de courage infini. Cette œuvre d’art, comme toutes celles dédiées à votre nom, ne peuvent et ne pourront jamais se mesurer à votre passion hautement inspirée. Ce sont autant de cailloux insignifiants déposés à vos précieux pieds. Mais je vous l’offre néanmoins. Je l’offre comme un rappel destiné à ceux qui croient pouvoir détruire les libérateurs par des actes de tricherie, de ruse et de meurtre. Ils oublient que l’esprit a de la mémoire. Ils oublient que la Bonne Intention est le fondement de tous les actes. Ils pensent que personne ne voit la corruption de leurs actions, et comme toutes les organisations (à commencer par les gouvernements et les organisations religieuses), ils oppriment dans le but de se perpétuer eux-mêmes. Leurs méthodes d’oppression sont légion, mais quand les méthodes plus subtiles échouent, ils recourent au meurtre. Même aujourd’hui dans mon propre pays, mon propre peuple, ma propre époque, l’oppression massive et le meurtre se poursuivent sans trêve. C’est pourquoi j’invoque votre nom et médite sur lui, cependant pas autant que je le devrais.

Chère Jeanne, méditant sur votre nom, force et dévouement me sont accordés. Chère Jeanne, je me suis moi-même consacré à la libération de ma propre personne, premièrement. Je m’émanciperai moi-même des rêves matérialistes de mes parents ; je m’émanciperai moi-même des entraves du passé et du présent ; je m’émanciperai moi-même de moi-même.

---

<sup>640</sup> Pour le texte original en anglais, voir Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, p. 185.

Chère Jeanne, il n'y a rien d'autre à ajouter, sinon Merci. Et je vous prie d'accepter cette œuvre d'art comme un acte sincère d'amour et de dévotion.

À vous avec amour,

Julius Eastman,

Un consacré à l'Émancipation.

#### **4H. AUTRES TEXTES OU PRISES DE PAROLE :**

-Je signale l'unique article, à ma connaissance, publié par Julius Eastman comme auteur : ***The Composer as Weakling*, EAR Magazine 5, n°1, avril-mai 1979, page 9 (non numérotée)**. Je n'ai pas accédé à sa version originale. Mary Jane Leach en cite d'assez larges extraits. Voir Renée Levine Packer et Mary Jane Leach (dir.), *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, pages 182 et 187-188.

-Je rappelle aussi la fameuse introduction parlée au concert d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger* du 16 janvier 1980 à Northwestern University, dont je traduis un large extrait ci-dessus p. 513, III-2.E. : « *Organic Music* », un idéal eastamnienn. Pour l'intégralité, voir « *Spoken introduction...* », enregistré dans le CD *Unjust Malaise*, New World records CD 80638, 2005. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=E2XtFZMpwm0>

- Eastman s'adresse également au public de Glasgow avant un concert de *Stay On It*, le 16 février 1974, qui a été filmé et enregistré en vidéo.

- Je rappelle la lettre de l'été 1970 adressée à Lukas Foss et Lejaren Hiller sur la reprise à Buffalo de *Eight Songs for a Mad King* de PM Davies, dans laquelle Eastman, fort du succès de sa prise de rôle du Roi George III, exprime instamment diverses demandes dont presque aucune n'a été suivie d'effet. Cette lettre est reproduite ci-dessus (2A.) et dans I-1 (p. 127), avec un facsimilé.

- Des correspondances privées referont certainement surface dans l'avenir. Ce qui est souhaitable, car les chercheurs disposent de très peu de documents de première main et de la main d'Eastman pour les confronter aux récits,

témoignages, etc. La plupart des aspects biographiques et les informations sur les positionnements esthétiques, etc. d'Eastman attendent donc encore d'être travaillés. D'importants fonds privés de documents (lettres, photos, documents musicaux) sont détenus notamment par le poète R. Nemo Hill, le compositeur Rocci Di Pietro et par Gerry Eastman.

John Bewley, par ailleurs, m'a signalé que plusieurs institutions universitaires, à Buffalo, Albany et Ithaca par exemple, doivent avoir encore des fonds d'archives musicales, administratives, etc. Au fur et à mesure que la renommée d'Eastman s'étend, les institutions culturelles où il a travaillé comme The Kitchen à New York, le Walker Art Center à Minneapolis, collectent un fonds spécial. De même, les fonds photographiques ont émergé dans les années 2010 au cours des diverses expositions, festivals et colloques.

## **5. INTERVIEWS D'EASTMAN (sélection)**

Ces reproductions ci-dessous n'ont rien d'exhaustif quant aux interviews et articles sur Eastman. Ce sont des sources auxquelles j'ai eu accès à Buffalo (UB) et New York (NY Public Library), parfois citées, qui dessinent un portrait-autoportrait en filigrane qui reste largement à compléter.

### **5A. 17 juillet 1976 : *Julius Eastman, Will The Real One Stand Up ?***

**par Renate Strauss (Buffalo Evening News)**

Article souvent cité dans *Gay Guerrilla* (Packer-Leach), celui du tournant du départ du CCPA de Buffalo et des débuts en free-lance à New York. Eastman est abrégé en E.

« (...) All that momentum came to a crashing diminuendo a while ago, as though E has suddenly turned his back on success.

« It was very simple », said E, who is dividing his time now between his jazz ensemble and filling out forms for grants so that he can continue writing and playing his us.

« I did not think the Creative Associates were very creative any more. I had no power to plan programs and none of the stuff that I suggested was taken up.

So the only thing I really did was to come up with these hit shows one in a while — the « Mad King », the de Pablo piece, so on and so forth — I was a kind of talented freak who occasionally injected some kind of vitality into the programming », he said laughing.

« It just didn't work anymore. I am not blaming anybody », concluded the slender, tallish E.

Dissatisfied with his teaching as well — « The stuff I was doing at the university was not very creative » — E felt his time was up.

« When you see that your time is up, then your time is up. If you go on just for the money, and I mean I liked the money, you know that can't work. »

*[La journaliste pointe sa sincérité, sa non-complaisance.]*

« What I am trying to achieve is to be what I am to the fullest — Black to the fullest, a musician to the fullest, a homosexual to the fullest. It is important that I learn how to be, by that I mean accept everything about me. »

Homosexuals, he feels, have caused all their own problems because they are afraid to admit what they are.

« What amazes me is how few artists of all people are willing to admit their homosexuality », he said and added : « I have discovered that most artists are upright on that subject, afraid to reveal themselves, and afraid to admit the world who they are.

People fear punishment », he continued. « There is always somebody who is trying to crush you. I refuse to think about that, I refuse to be afraid of my comrades, of being castigated, thrown out or thought of badly. »

*[dans les commentaires de la journaliste, ci-dessous je nettoie des expressions en plus telles qu'« il ajoute », etc.]*

« Our whole Western thought is a kind of futuristic thinking. When I look back, that was the thought I was into. I was writing symphonies, sonatas — I was working for the future.

I am not writing for some kind of futuristic thing anymore, for life-after-death. I don't give a hoot about the future posterity or anything else along those lines. You know, I think that is a step in the right direction — hopefully backwards (escalades of laughter).

His intense involvement in jazz at the moment is a revelation to E.

« I really enjoy playing with my group. What happens now, instead of getting up every morning composing, I get up and practice the piano, improvise — it's jazz, that's the difference.

I have always tried to incorporate all these syncopations, but not until now I have come to the essence of that music. Jazz is so exciting, because it allows for instant expressions of feelings ; it has immediacy and it also has style.

When I am playing this music, I feel as if I am trying to see myself – it's like diving into the earth, that's what it feels like. »

*[Beethoven, Schubert, Bach sont cités par la journaliste...]*

« The principal thing is to come close to these composers thoughts — thoughts and essences that have already been accepted and well established.

I just want to break through all this to arrive at pure thought. So I came to jazz because I feel it comes closer than classical music to being pure, instantaneous thought. »

His group — the Space Perspective — had performed at the A-K Gallery, on WFBO radio and at clubs around town.

Basically, however, E is living on hope (...) He admits its life in transition, and that he often feels like a wandering soul.

« The arts are so vital to me, playing the piano, singing or composing helps me to get closer to myself. It's through art that I can search for the self and keep in touch with my resources and the real me. »

*Belle photo démultipliée en 5 dégradés, pull et chemise, air un peu triste.*

5B. 11 février 1979 :

*Kitchen Composer « King » Eastman Dreams Up « Burger Piece Style » Piece*

par Thomas Putnam (Buffalo Courier Express)

Trois photos posées du visage rapproché de JE, légende : *a face as expressive as his music.*

**Interview préalable à la création à Buffalo de *If You're So Smart, Why Aren't You Rich ?***

(...) It's impossible to report an interview with Eastman that catches the intonations and pitches of his words, which rarely read the way they sound. When he says « *Listen* », for ex, he places an accent on both syllables, making it sound like a word full of s's. (...) Nearly every serious comment is a prelude to his enjoyment of the absurdity of seriousness. Nor does he merely smile, but laughs out loud. A reporter, to preserve the integrity of his remarks about his own music, hesitates to comment while E recall the genesis of *If You're...*

E said that « *If* » was composed « hamburger style », and he went on to explain that the music had to be composed rather the way fast food is prepared. (...)

« It's really a brass piece, with Violin and chimes », E said. « It was written in such a mood ... The piece doesn't come from a certain tradition (improvisatory, for example, or Western.) « It was just written in such a way – it's very difficult to explain without being pretentious. » NB : *ci-dessous je ne rapporte que les mots d'Eastman :*

« Well, if you don't believe in anything then what do you write ? That's what is it. None of us has any real information. Where we came from, what purpose there might be. We do know if we don't eat we get hungry, and if we get too cold we freeze to death. It's a piece written at the table. »

The music will have to be played in only two rehearsals, the notes had to be clear. E's method of composing was the old one of putting notes on paper : « You sit down and you start writing at the table. »

The table was in the kitchen of his grandmother's apartment in the Bronx. « She listens to WMCA all the time. That call-in station. »



« It's one of the best pieces I've done, one of the most profound ». E was not even smiling. « There's no experimentation in it. It doesn't strive to be modern in any way. I must say, at this point I know the meaning of notes » (...) « In Art you strive for tradition, or to copy nature in a certain way — go from the one to the many, the many to the one. This is no attempt to copy nature. »

Putnam dit que depuis, E a composé des pièces expérimentales, « pieces that may have numerical systems as the basis of the composing method that he does not prefer to discuss, merely saying of them « Blah-blah-blah ».

« B-B-B » articulated slowly, nearly solemnly, is a way of showing pretension the door. Experimental mus doesn't try to be good mus, E said. « You do experiments, you don't expect them to be satisfying. An experiment is just an experiment. It shouldn't have a goal. »

« I would like to know if it has an American flavor », E said.

« It is a little on the empty side », he slowly said, « you know what I mean ? I wonder how this piece comes off. I didn't begin with a real motive in mind. It's a piece that players could perform immediately, with minimum amount of fuss. The language has to be precise. »

« It's not back to harmony. It's not back to exhaltation — to something that will thrill the listener. »

*NB les guillemets sont disposés vraiment comme ça sur cet étrange article.*

« It's not holding up the Western tradition. »

He mentioned one of his pieces, *Feminine (sic)*, that he composed with a motive in mind, or rather, with the audience in mind, wanting to please it. « It is totally harmonic, and certainly includes any unpleasantness — unless you consider it boring », said E. « The piece at the end sounds like the angels opening up Heaven ». The composer was about to smile. « Should we say euphoria ? »

## 5C. JUIN 1980 : NEW MUSIC AMERICA FESTIVAL

### (Walker Art center, Minneapolis), interview par Marie Cieri

Creative Black Music at the Walker, 1960s, 1980s: Selections from the Archives : **Julius Eastman interviewed by Marie Cieri, June 1980.**

**Transcript of an interview between Julius Eastman and Marie Cieri, in conjunction with the artist's engagement at the Walker Art Center for the New Music America Festival, 1980.**

Julius Eastman : This music that I'm doing now isn't something that I'm doing that was different than before, so that it's ... When I was playing Mozart and Beethoven, which I still am, this is just a continuum. So the classical music that I used to play when I was a kid, or that I used to compose as a kid, is the same. It's ... this is not new to me. It's, in fact, just a continuum. So the pieces that you heard last night are pieces which, without my teacher's training, would be slightly different, so they really refer back to him. And the thing that he taught me was to hear. That means that you actually hear the music internally, and then you just write it down, such that those pieces were written at a desk, even though they have harmonic ... have harmonic implications. I would just sit down at a desk and I would hear the first note, then I would hear the second note, and therefore everything is heard. But I just didn't do it with the piano.

At one point, I only composed with the piano. And then I remember being on a trip with a boyfriend of mine, and he was in the navy. And I went with him while he did some kind of a training, and there was no piano. And that was the first time that I was actually without a piano for compositional purposes. And so from then on ... and of course, I always did my exercises that my teacher gave me without the piano; the counterpoint. But from then on, when I had that trip with my friend, I was able to compose without the piano, and that's ... so therefore, this music is just a ... has a continuity to it. It isn't the kind of music that I composed when I was with my teacher, but it comes out of that stream. And every year, I go back and visit him, pay my respects to him. And it's just continuous, nothing is broken. This isn't anything new.

Marie Cieri: Do you feel a part of what we're calling the "New Music Movement" or the New Music Festival itself?

Julius Eastman : Well, I bet if you asked any composer, they would say that, no matter what they were doing, that it was, or maybe there are some composers who feel ... I don't see where any composer who was living would say that they felt that they were not composing new music. Everyone feels that, even if another person doesn't feel so, they say "Well, this isn't really the hip stuff." Do you know what I mean? How would they feel that they weren't making new music? They would. So I couldn't, it would be far for me, I wouldn't say that either. Of course, there might be some who might feel isolated or so, but everyone feels that they're writing new music. So when I become 60 or 70, then you might ask me that question and it might have an answer that might be revealing. But as it is now, of course, it's within the confines of other musics that you are hearing. But everything is, every era is within its ... There is no music during Beethoven's time that could not be seen as fitting, you see what I mean? There are a few examples like [inaudible] with sort of totally out of the picture. You know, he is a great revolutionary. But you call those revolutionaries or heretics. Like Mohammed was just a heretic. Although you saw certainly a stream of thought, even he, during his time, is not even unusual. So everything fits within its own time. I think the thing to do is to always think "what is the most natural thing?" You know, Milarepa, he used to go around with his prick showing, because he had his little ... he was, you know, a Tibet an saint, you know, and he had ... his clothes were just torn so he ... he only wore one thing. So it was torn and people would say, "Oh my God, you poor thing, why don't you dress up?" And he said, you know, there is nothing wrong with my prick. It's just some [inaudible]. [He] said people are ashamed of things that they oughtn't be ashamed of. So in that way, he was really outside the norm. But in reality, he was just being natural.

So there is nothing, there is no real efficacy in being advanced as such. It's just being normal, I think. Or what I should say, not normal, because that's not the right word. What is the right word is natural. So I think that's what ... And if

you're a natural, then if you're outside of the people that are around you, you just have to bear the brunt of criticism such that, if you can't bear that, you're really ... not what I call a working human being. And most of us change within a mass, so the mass will change. A whole mass of people will change. So that the '60s, there was a mass of people that were changing faster than the other mass. So as we look back on the era, those people who are changing fast just are what we consider the bulk and the essence of the '60s. See what I mean? People who are talking about love and natural foods and no war, we see that as the best, not so much what was traditionally American. So therefore, what will become traditionally American will now be that which was not traditionally American when it was happening. See what I mean? So what is the best will become tradition.

Marie Cieri: How about the audiences at this point? Do you feel that they are keeping up with the composers? Or have you noticed any change in the receptivity to the new music of today?

Julius Eastman: Well, from a stylistic point of view, the one change that you see is that you see the incorporation of American popular music being taken seriously as an art form. Rock and roll being taken seriously as an American art form. And the precedent for that is that, during Bach and Handel's time, they made these little pieces, these little dance pieces a gigue, which is really a jig, and a courante, and a little later than that was the minuet and the waltz. So these were actually popular forms. So actually, during our day, rock and roll is the popular form. Rhythm and blues, rock and roll. So you do see, that is, I think, the newest thing now is that you do see that these popular forms are now being incorporated into new music. Now the point is, is that we must analyze it and see if the artists are picking up on a popular form just to be popular or whether they are really bringing with them the intellectual rigor from the classical music and trying to incorporate it. Or just that they are trying to be popular and therefore they are infusing, they are taking on a music that has a popular appeal and hoping to mix it because ... So, if you have to in that case examine the individual artist to see if that is truly the case, or whether it is truly just a case of economics.

And of course the ... So we can't deal with economics, we don't have enough time here to deal with that. Whether, how much of economics is, influence different styles. See, that's too much right at this TV thing. That's a very deep, deep subject. Very deep subject. So I think that's an interesting note.

Marie Cieri: Do you think it is more the composers, then, that are following the audience at times? Or do you feel that there has been more receptivity within the audience toward trying new things?

Julius Eastman: Well, this audience is not a big audience here, you realize. It's not a mammoth audience. What was it, 300 people in that auditorium?

Marie Cieri: 350.

Julius Eastman: 350. So, it's not a big audience but it certainly is an enthusiastic one. And they are coming every night and whatever is presented before them, they are willing to hear and want to hear. And I think that the programs are representative, I think. I think they give a fair sampling of what's happening, and I think the audiences are receptive.

3

There is that problem. There is an aesthetic problem that we are not going to deal with here, because it is going to take too much time, whether ... how much the composer should attune his music to the audience and how much the audience influences his music, and that kind of thing. That's too deep for us now. But certainly the audience is enthusiastic, and they are appreciative, and they are generally excited, and the composers are happy about that. You see, there are not many people who can work totally without some kind of incoming psychological gratification. Only the person who is, I don't want to use this word, but only a person who is dharma but I don't, that's not really a good word either, because it gets to be too religious. But only a person whose advancement —let's put it that way, let's leave it at that —is very great can sort of work amidst total rejection, and still be very at home. But that is the ultimate teaching, to be just working whether you get gratified or not. Of course, I got a teaching yesterday, the person told me that ... I told him about ... I said the same thing that a person must be able

to work amidst rejection or amidst pain or amidst cold or heat or hot, and he said, "Well, you know, but one must respect weather." And I said, "Oh, that is a teaching." Because one should respect it. That doesn't mean that you have to be totally ... some people are, some certain saints are oblivious to weather, heat or cold. But it is ... he said that ... we were talking about New Yorkers and how they are not respectful, they throw things everywhere, they're very rude, they're very aggressive, and they're just not respectful of just normal things around them. So he was saying that, you know, one should be respectful. And that is a good teaching that it doesn't mean that you have to be, you can be oblivious of that respect or acceptance or rejection, but you should be respectful. So therefore, if it's cold outside, you probably should put a coat on.

#### **5D. 30 septembre 1971 : Journal du Campus de UB**

*« Eastman : I Always Thought I Was Great,*

*But Why Does Making It Big Take So Long ? »*

Interview par **Suzanne Metzger** dans le journal du campus de UB, « **Reporter** » du 30 Septembre 1971 « J'ai toujours pensé que j'étais génial, mais pourquoi cela prend-il autant de temps ? » Eastman parle de son idéal de ne vivre que de son métier de compositeur, qu'il pense inaccessible pour l'instant.

**Titre :** Les manuscrits de Julius Eastman : Notations musicales, temps et singularité

**Mots clés :** Notation musicale, Ecriture musicale manuscrite, Partitions graphiques, Musique américaine du XXème siècle [à New York City, Buffalo, Ithaca], Performance vocale, Compositeur queer africain-américain

**Résumé :** Julius EASTMAN (1940-1990), compositeur Africain-américain, a laissé une œuvre marquante dont la redécouverte actuelle laisse parfois dans l'ombre des aspects passionnants, notamment son usage de notations musicales manuscrites extrêmement inventives. La présente thèse étudie seize des dix-huit manuscrits musicaux laissés par Eastman. Il s'agit d'une étude de première main, réalisée en partie lors d'un séjour d'études à University at Buffalo où les archives du compositeur sont regroupées. Il y a trois plans d'étude. Un plan méthodologique d'abord, qui cherche à instituer un cadre adéquat à l'étude critique de l'objet-manuscrit. Il s'agit de dépasser la lecture pragmatique (celui de la partition mode-d'emploi) pour étudier les actes d'écriture en tant qu'ils sont des actes esthétiques à part entière. Ensuite un abord original de chacun des manuscrits, en soulignant les

évolutions fondamentales, notamment dans la notation du temps musical et de la voix, qui se dégagent comme des enjeux majeurs. Enfin, une réflexion théorique sur ce que cette étude d'Eastman apporte à la compréhension de ce qu'est la notation musicale en général, confrontée à de grandes théories de l'écriture des signes, du rapport à l'image, aux graphies, etc. La thèse s'appuie sur un solide travail mené sur la biographie musicale d'Eastman. Elle intègre des comparaisons entre des notations eastmaniennes et d'autres sources du XXe siècle (Schwitters, Ligeti, Berio, Berberian, Cage). La radicalité et la singularité d'Eastman sont resituées dans sa construction progressive. Son apport dans la notation et la conception du temps, qui concerne au premier chef les interprètes et les compositeurs d'aujourd'hui, est décrite comme une part fondamentale de son legs.

VULG

Julius EASTMAN (1940-1990) est un compositeur Africain-américain qui a laissé une œuvre passionnante sous forme de manuscrits. Sa manière de noter la musique est très particulière et inventive, s'écartant des conventions par bien des points. Chercher à la comprendre, c'est entrer dans son univers esthétique de plain-pied. Il s'agit notamment de comprendre la manière dont il note le temps musical. Cette thèse aborde seize des dix-huit manuscrits connus d'Eastman. Elle resitue son apport fondamental, sa radicalité et sa singularité dans la musique du XXe siècle.

**Title :** The Manuscripts of Julius Eastman : Musical Notations, Time and Singularity

**Keywords :** Musical notation, Handwritten musical writing, Graphic scores, 20th Century American music [in New York City, Buffalo, Ithaca], Vocal performer, African-American queer composer

**Abstract :** Julius EASTMAN (1940-1990) was an African-American composer who left a remarkable work, of which the current revival underestimates some fascinating aspects, including its very creative handwritten musical notation. This doctoral thesis is a study of sixteen musical manuscripts, on a total of about eighteen, left by Eastman. It is a first-hand study, carried out in part at University at Buffalo, where these musical archives are gathered. This study is mainly in three parts. At first, a methodological approach, aimed to build the adequate framework to consider the "objectmanuscript". The purpose here is to go beyond pragmatic readings (that of the "user-manual score"), to study the acts of writing as aesthetics acts to the fullest. Then, an original approach of each manuscripts scores, underlining the main evolutions, especially in the field of the notation of time and of the vocal parts, which seems to be two major issues.

At last, a theoretical réflexion about what this study on Eastman brings to the understanding of what is, in general, the musical notation, faced with some important theories about writing of signs, images, spellings, etc. This study is sustained by a solid work about Eastman's musical biography; it contains a lot of comparisons between eastmanians ways of writing music and those of, among others in the XXth century, Schwitters, Ligeti, Berio, Berberian and Cage. Eastman's radicality and singularity are described in its progressive construction. The Eastman's original contribution in the notation and conception of time, which deeply concerns performers and actual composers, is described as a fundamental contribution in his legacy.

VULG

Julius EASTMAN (1940-1990) was an African-American composer who left a remarkable work, of which the current revival underestimates some fascinating aspects, including its very creative handwritten musical notation. His way of noting music is very particular and inventive, deviating from conventions in many ways. Seeking to understand it, is to enter its aesthetic universe at full level. These include understanding how he notes musical time. This thesis covers sixteen of Eastman's eighteen known manuscripts. It resituates its fundamental contribution, its radicality and singularity in the music of the twentieth century.

Maison du doctorat de l'Université Paris-Saclay

2<sup>ème</sup> étage aile ouest, Ecole normale supérieure Paris-Saclay

4 avenue des Sciences,

91190 Gif sur Yvette, France