

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 335-342, which should be cited to refer to this work.

---

PIERRE-STÉPHANE MEUGÉ / BASTIEN GALLET  
février-mars 2016

## L'interprète face à la partition

BASTIEN GALLET Commençons par une question très simple. Peux-tu décrire le premier regard que tu portes sur une partition? Que voit-on d'abord et avant toute chose?

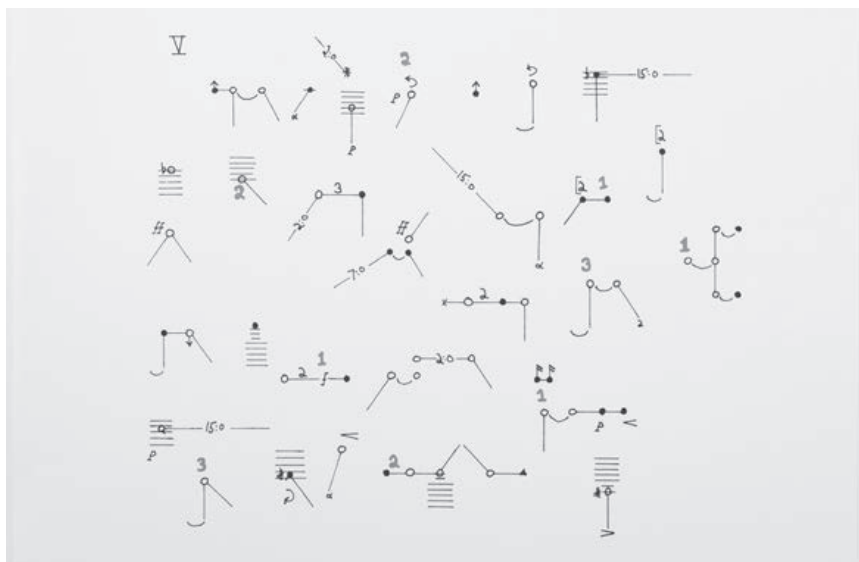
PIERRE-STÉPHANE MEUGÉ Avant même de détailler les aspects techniques, il y a toujours une impression générale et assez subjective à la première lecture globale, qui a trait au graphisme. Même quand il s'agit de partitions « standard », qui ne sont pas manuscrites mais imprimées, écrites avec un logiciel, et qui de ce fait ont un peu tendance à toutes se ressembler aujourd'hui, il y a toujours quelque chose qui dans l'agencement, la disposition, dégage une première impression, plus ou moins agréable, en deçà de la qualité musicale. La lecture en est plus ou moins immédiate, claire, etc. Je pense toujours au mot de Stravinsky – j'y pense plus quand j'écris que quand je joue – qui évoque « la nécessité d'une partition bien établie ». C'est en effet une chose essentielle que le texte soit clairement établi, à tous les niveaux : dans l'écriture même, dans les techniques d'écriture mais aussi dans la clarté de la présentation graphique.

BG Ce qui veut dire que, dans une partition bien établie, l'architecture et le mouvement d'ensemble, il faudrait presque dire l'idée, apparaissent presque immédiatement aux yeux de l'interprète aguerri.

PSM Plus que la ligne, la structure ou le plan, qui se perçoivent d'après les masses graphiques comme on voit les paragraphes dans un texte, c'est la pensée. Un exemple récent est la partition de Georges Aperghis, une pièce écrite à mon intention qui s'intitule « P.S. » : c'est l'une des dernières partitions que j'ai vue naître et dans laquelle justement tout était clair et en même temps très complexe. C'est le mot « limpidité » qui résume ça le mieux. J'ai eu la même impression quand j'ai travaillé la pièce de Gérard Grisey, *Anubis et Nout*, ou d'autres œuvres fortes comme *In Freundschaft* de Stockhausen ou la *Sequenza VII* de Berio ; on se sent porté parce que l'œuvre elle-même est portée par une idée forte. On est soutenu par une pensée puissante qui suit son cours. Il y a beaucoup de littérature musicale où on reconnaît des essais, des trucs, des techniques qui sont essayés, tentés, qui sonnent plus ou moins bien, mais où manque souvent un fil de pensée qui conduit la pièce. C'est pourtant ce qui est le plus motivant pour travailler la musique.

- BG Ce que tu décris est assez paradoxal. La musique serait toute entière présente dans la partition, donnée au premier coup d'œil, mais en même temps on sait le processus long et complexe qui lui permettra d'être finalement incarnée par l'interprète. Comment passe-t-on de cette première à cette seconde musique ?
- PSM Quand tu dis que la musique est déjà entièrement là, je crois qu'il faut faire une nuance précisément parce que la musique est potentiellement toute entière dans la partition mais toute la question de sa réalité réside dans ce potentiel, dont on est entièrement responsable en tant qu'interprète : on a toutes les données et le travail consiste à les exploiter. C'est cela qu'on n'arrive pas toujours à faire. Dans certaines partitions très complexes, on peut dire qu'il y a trop d'indications pour qu'elles soient toutes exploitées efficacement, alors qu'une partition apparemment très simple peut être une invitation à exploiter l'apparent manque d'informations voire à rajouter des données. On rejoint la question du potentiel. Les indications sont notées, elles sont multiples, ou elles sont peut-être cachées. Dans l'enseignement, on doit souvent re-préciser les choses aux étudiants qui oublient certains paramètres, certains aspects de la partition ; on doit corriger : « tu ne fais pas ça, mais pourtant c'est là, c'est bien écrit ». Et j'en reviens au mot de Stravinsky : si la partition est bien établie, il ne manque aucune donnée, tout doit être pris en compte même si ça peut n'être que suggéré. Un exemple très simple : parfois le contexte musical d'une fin de phrase qui diminue va inviter l'interprète à ajouter un tout petit ralenti, quelque chose d'imperceptible, qui ne sera pas forcément noté mais qui sera bienvenu parce qu'il sera en accord avec le phrasé, l'intelligence de la musique, et donc la rendra d'autant plus intelligible. En revanche, en abuser deviendra de mauvais goût... Tout est aussi question de mesure.
- BG C'est le paradoxe de l'interprétation : l'interprète doit jouer exactement ce qui est écrit tel que c'est écrit mais ce faisant son interprétation sera toujours singulière, différente des autres. Il y a néanmoins une relative inertie de l'interprétation qui tient autant aux manières, souvent héritées, de lire et d'incarner tout ce qui est implicite dans une partition, qu'au son et au style de jeu de chaque époque. D'où l'importance des partitions qui obligent l'interprète à varier ses modes de jeu, à inventer de nouveaux gestes, à disposer autrement son corps, que l'on pense aux œuvres de Cage, de Xenakis, de Lachenmann (*Pression*, *Allegro sostenuto*, les deux premiers quatuors, etc.). C'est d'abord au corps de l'interprète, si je puis dire, qu'elles s'adressent. Lâcher l'archet, le retourner, modifier sensiblement la pression des crins sur la corde... Il est fascinant de voir avec quelle facilité ces gestes à l'époque si nouveaux sont maintenant mis en œuvre par les instrumentistes, à quel point ils ont été incorporés.
- PSM Dans le cas de *Pression* ou de techniques qui sollicitent une production sonore qui n'est pas celle prévue pour le jeu instrumental classique, effectivement le geste change. Cela me fait penser à un projet mené récemment

- avec les étudiants de Lausanne : ma proposition était de ne pas les faire jouer de leur instrument, pour les confronter au geste instrumental hors de leurs habitudes. Le travail fut ardu au départ mais très profitable, y compris pour leur « retour » à leur instrument. On est effectivement très conditionné par l'apprentissage. On le voit déjà avec les doigtés : dès qu'il faut en changer, faire un doigté qu'on n'a jamais utilisé, les plus virtuoses redeviennent des débutants, ils ne savent pas où mettre les doigts simplement parce qu'il faut les déplacer autrement. Le déplacement, la distance est toujours une difficulté, sur tous les instruments. Au niveau des doigtés, c'est infime, mais le changement l'est bien davantage pour un geste instrumental qui s'écarte du jeu traditionnel et qu'il faut apprendre à maîtriser, à faire sien pour pouvoir interpréter la musique.
- BG Un autre cas tout à fait passionnant est celui des partitions graphiques, ces partitions pour lesquelles le compositeur invente une notation spécifique, que l'interprète découvre en découvrant la partition. C'est un peu comme s'il devait réapprendre à lire à chaque fois. Comment abordes-tu ce type de partition ? Qu'est-ce qui t'intéresse en elles ?
- PSM Ce qui m'intéresse avant tout c'est la nouveauté : découvrir d'autres langages, d'autres pensées musicales. La démarche de la partition graphique est assez radicale dans le sens où elle propose une sorte de négation de la partition telle qu'on la connaît. Je crois qu'il faut l'aborder avec le plus d'ouverture possible, presque avec naïveté, innocence, en tâchant d'oublier ses acquis et ses habitudes de musicien professionnel.
- BG Prenons l'exemple de *For 1, 2 or 3 People* de Christian Wolff, un compositeur américain contemporain de John Cage qui a beaucoup écrit de partitions graphiques. Bien que dotée d'un mode d'emploi détaillé, elle se présente au premier regard comme un chaos de petits cercles vides ou pleins d'où partent des segments de droite. Certains sont placés sur des portées sans clefs qui flottent sur la page. À la différence des partitions d'Earle Brown par exemple, aucun ordre de lecture ne semble s'imposer. Le ou les interprètes peuvent à loisir commencer et finir par n'importe quel point. Quels souvenirs as-tu de l'interprétation que tu en as faite ?
- PSM Je garde un excellent souvenir de ma rencontre avec Christian Wolff. Ses partitions sont manuscrites, le dessin est très présent et la graphie n'est pas la même partout. Dans les *Exercices*, par exemple, c'est encore une autre graphie mais avec de « vraies » notes. Dans *1, 2 or 3 People*, la façon dont les choses sont écrites est primordiale car elle est plus proche du dessin que d'autres œuvres : les petits ronds, les tracés, la disposition dont tu parles, la mise en page qui n'est justement pas linéaire, mais où les choses apparaissent plutôt comme si elles étaient saupoudrées... On pourrait croire que c'est une question secondaire, juste une question de disposition, de pagination. Dans beaucoup d'œuvres mobiles il y a aussi des éléments notés dans les coins de la page, dont on peut déterminer l'ordre.



Christian Wolff, *For 1, 2, or 3 people*, Edition Peters, 1964. Reproduit avec la permission de l'éditeur C. F. Peters.

Cela demande déjà de ne plus avoir ce regard linéaire qu'on a dans la lecture de n'importe quel texte et notamment dans la musique puisque, celle-ci se déroulant dans le temps et nous, lisant de gauche à droite, le premier regard balaye toujours la page de cette manière-là. C'est précisément ce qu'ont voulu abroger les œuvres mobiles avec la liberté de choisir le déroulement temporel de la partition au cours de l'exécution.

Il y a par ailleurs de nombreuses partitions graphiques qui montrent une volonté d'illustrer ce qui pourrait être une lecture auditive, et que leurs auteurs ont essayé de figurer avec un outil graphique qui ne passait pas par la portée et les signes conventionnels, tout en restant linéaire.

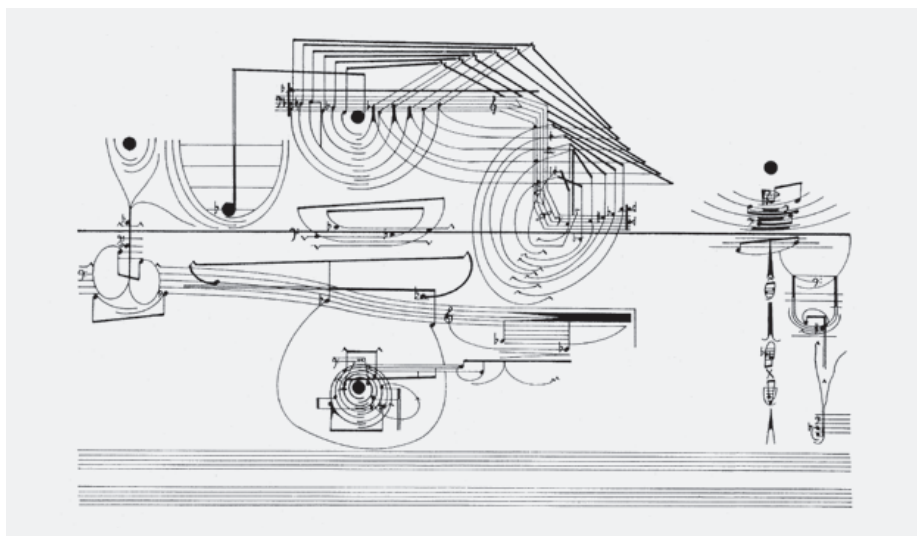
Dans le cas de Christian Wolff et d'autres, on oublie cette linéarité de la lecture pour proposer une sorte de jeu, comme un jeu de l'oie. On établit les règles et on les présente à l'interprète. Tout est construit dans le jeu. Pour reprendre l'exemple du jeu de l'oie, on détermine le parcours, les dés (ce qui va déterminer l'action), les pions, le décor, le nombre de joueurs. Je vois ça vraiment comme un jeu dont on va suivre les règles, sachant que les règles, surtout chez Christian Wolff, peuvent être suivies ou pas. C'est très typique de sa personnalité et de sa démarche, de proposer des choses très précises en disant qu'on peut y souscrire « ou pas » ; ça peut aussi être déroutant.

Le choix des sons surtout va être déterminant. En l'occurrence on choisit un son puis on va d'un signe en haut vers un autre en bas, on fait un intervalle qui descend par exemple. Et bien sûr on réagit en fonction des autres

#### L'interprète face à la partition

interprètes. Même si le déroulement par rapport à la page, au graphisme, n'est pas linéaire, l'enchaînement des sons déterminé par les règles du jeu le sera. Ce qui est essentiel c'est effectivement le rapport au temps puisque le positionnement d'un son va très souvent être déterminé par le précédent. Même si on peut choisir de suivre tel ou tel schéma sur la page, le résultat auditif va de toute façon être linéaire puisque les sons vont s'enchaîner.

- BG Quelles sont, parmi toutes celles que tu as interprétées, les partitions graphiques que tu as préférées jouer ?
- PSM Ça dépend surtout d'avec qui ! En fait tout est là. Je parlais d'un jeu, de règles, c'est comme se retrouver entre amis pour faire n'importe quel jeu de société, dont on déterminerait les règles, car même quand les règles proposées par le compositeur sont précises, il y a toujours un moment où on est obligé, pas forcément de les enfreindre, mais de s'en accommoder d'une façon plus ou moins orthodoxe par rapport à nos possibilités. Donc le plaisir du jeu dépend surtout d'avec qui on joue. Mes meilleurs souvenirs sont avec l'ensemble Dedalus : l'ambiance y est unique et les musiciens, qui sont tous des amis très chers, sont merveilleux.
- BG Il y a une autre partition que tu as souvent jouée, c'est le *Treatise* de Cornelius Cardew. Elle est unique en son genre : par sa longueur (193 pages) et par le caractère indéterminé des signes qui la constituent. Non seulement ils se renouvellent complètement toutes les dizaines de pages, mais aucun mode d'emploi ne vient préciser comment les jouer ni même le sens qu'il faut leur donner. Une partition sans règles. Par conséquent, il faut si l'on veut l'interpréter inventer aussi le code, voire les codes de son déchiffrement. Le seul indice qu'il s'agit bien là d'une œuvre musicale sont ces deux portées vierges qui courent en bas des 193 pages de la partition.
- PSM *Treatise* est une œuvre emblématique, ne serait-ce que par sa dimension (il y a peu de partitions graphiques de 193 pages). Elle possède aussi toutes les contradictions de son auteur : ce qu'il a pu en dire, ses regrets de l'avoir faite et les regrets de ce qu'il en a dit, etc. Tout est déjà dans l'œuvre elle-même avec sa graphie énigmatique et voulue telle.
- Comme tu le notes, Cardew a ajouté en bas de chaque page de la partition des portées vierges, destinées à être complétées par une « transcription » de son graphisme, même s'il a dit ensuite qu'il ne fallait surtout rien noter... Personnellement, j'en ai joué plusieurs fragments avec différentes personnes, et on n'a jamais rien noté. Par contre, ce que la présence des portées vierges nous confirme, c'est le déroulement linéaire temporel de la page, dont on peut déterminer par les règles du jeu la longueur moyenne. C'est même l'une des premières choses essentielles qu'on établit : est-ce que chaque page a la même durée ? Si oui, laquelle ? Etc.
- Cette partition est une invitation à la suggestivité de chacun. Comment traduire cette subjectivité, puisque chacun est libre ? C'est évidemment le prétexte à faire de l'improvisation pure... Ces deux portées vierges, on peut



Cornelius Cardew, *Treatise*, Edition Peters, 1967, p. 183. Reproduit avec la permission de l'éditeur C. F. Peters.

ou non les remplir, mais dès qu'on les complète cela limite le jeu ; on écrit alors de la musique traditionnelle pour quelque chose qui n'en est pas, c'est un peu dommage car on s'écarte alors du propos et du risque artistique qu'on est invité à prendre.

Il y a autre chose primordiale, c'est la ligne médiane qui traverse toute la partition, comme une ligne de flottaison. C'est également important à déterminer. Si l'on se réfère à la notation musicale des hauteurs, le plus simple est d'y placer le milieu de l'ambitus. Mais de quel ambitus ? De l'étendue de chaque instrument ? De l'ambitus général du groupe ? Ou bien ça peut être comme dans une partition d'orchestre : les instruments à vent seraient notés au dessus de la ligne, les instruments à cordes en dessous... Rien qu'avec cette ligne on a beaucoup de possibilités et encore une fois, ça ne veut pas dire qu'il n'y en ait qu'une. Cette ligne peut avoir diverses significations, elle peut être en même temps une séparation de groupes instrumentaux, et en même temps une ligne médiane de registre entre le grave et l'aigu. C'est aussi ce qui est intéressant dans ce matériau : pouvoir combiner les différents éléments et leurs multiples interprétations possibles.

Un autre élément curieux : ça commence par des chiffres. La première indication au-dessus de la ligne est le chiffre 34, puis 3 puis 1. Les chiffres sont assez rares ensuite dans la partition, il y en a de temps en temps mais les chiffres que l'on trouve après sont plutôt de l'ordre de 1 à 5 tandis qu'au début on a 34. Alors que fait-on avec ce 34 ? C'est un peu la première

question qu'on se pose avec *Treatise*, et là aussi il y a le choix. Je me souviens qu'une fois, on a attendu 34 secondes de silence ou 34 battues... Une autre fois on a fait 34 actions, c'est-à-dire 34 répétitions de la même action. Ensuite, on a pris les nombres suivants comme la longueur des silences.

Il y a aussi beaucoup de figures circulaires. Là, c'est un peu comme la ligne de flottaison, on peut les interpréter différemment. Ce sont des cercles qui se chevauchent un peu les uns les autres et qui ont des tailles plus ou moins importantes. La hiérarchie dans la taille de ces cercles peut suggérer soit la durée soit l'intensité, et pourquoi pas les deux ensemble. Et puis, ils ne sont pas au même endroit : si l'on se réfère à la ligne médiane, ça rejoint l'ambitus sonore et donc les hauteurs ; leur disposition et la façon dont ils se croisent vont suggérer des superpositions de sons ou au contraire des sons qui s'enchaînent. Les ronds peuvent aussi suggérer un mode d'attaque qui soit par exemple plus doux que les figures anguleuses, etc.

BG Avec le *Treatise*, on est entre la notation et le dessin. Certains signes sont inspirés de la notation musicale, d'autres tendent vers le dessin pur. Comment fait-on quand le signe n'indique plus rien, quand il n'a l'air de se référer qu'à lui-même ? Comment interprète-t-on un dessin ? C'est au fond la question que soulève Cardew : est-ce que tout peut faire partition ?

PSM Je pense que tout peut faire partition. Cela m'évoque encore ce même projet avec les étudiants de la HEMU et la pièce de Globokar *Par une forêt de symboles* : une partition où il y a beaucoup d'actions, pas uniquement instrumentales mais aussi physiques, orales, gestuelles... À un moment, l'un des instrumentistes doit faire un dessin (il y a des exemples proposés dans la partition, du genre tachisme, graffiti) et un autre musicien doit l'interpréter. Il dessine, l'autre le joue, il dessine encore, en rajoute, l'autre joue encore, etc. Comme on avait gardé le même dessin pour les quatre concerts, au dernier, il était devenu vraiment très complexe ! Comme son nom l'indique, cette pièce est pleine de symboles (par exemple à un autre moment une partition est brûlée sur scène.) Je pense que l'épisode du dessin est une référence ou un petit clin d'œil aux partitions graphiques de la part de Vinko Globokar, et une façon de dire qu'effectivement n'importe quel geste graphique peut être traduit musicalement. C'est ouvert dans le sens où tout signe peut être interprété.

Par rapport au dessin pur, pour reprendre l'exemple de *Treatise*, la recherche graphique est importante, les symboles sont nombreux, et s'il y a des éléments esthétiquement plus recherchés que d'autres ou qui peuvent donner l'impression d'une certaine « gratuité » pourrait-on dire péjorativement, tout est de l'ordre du symbole musical au sens large.

Dans les dessins qui se veulent résolument autre chose que des notations, on peut aussi voir un geste d'ordre purement esthétique, pour la beauté de l'objet partition. Cet aspect n'est pas nouveau, il est du même ordre que les enjolivures ou les mises en forme raffinées qui existent depuis des siècles : le canon de Rameau écrit sur une portée circulaire qui peut se lire dans les deux sens, ou les « hypergraphies » de l'Ars Subtilior,

montrant avant tout la beauté d'une écriture très élaborée, le côté savant, presque scientifique des combinaisons polyphoniques. Ces partitions étaient alors enjolivées, mises en forme de façon esthétique, presque davantage pour être lues ou regardées comme des œuvres visuelles codées que pour être jouées ou chantées.

B G Dans le *Treatise Handbook* que Cardew a rédigé plus tard, il écrit que les meilleures interprétations du *Treatise* étaient le fait de personnes qui étaient musiciennes mais qui ne venaient pas du monde musical. Des interprètes innocents en quelque sorte. C'est le défaut du *Treatise* selon Cardew : de n'être adapté ni aux musiciens, ni aux non-musiciens. Cette partition pose plus généralement la question de la discipline à laquelle l'interprète doit s'obliger pour éviter de jouer exclusivement ce qui lui passe par la tête, de se laisser aller aux tropismes de sa subjectivité. Une crainte que Cage partageait avec Cardew.

PSM Cage a évité le conditionnement traditionnel des musiciens en les privant de toute détermination et confiant celle-ci au hasard. Il est intéressant de rappeler que ses premières compositions, dans les années 1930, montrent un rythme très précis mais laissent toute latitude à l'interprète pour définir les nuances, le phrasé, les articulations, parfois même le tempo.

Évidemment, on est formaté pour et par un certain type de musique et cela vient de la façon dont on enseigne traditionnellement la musique. Face à des partitions graphiques, on n'est pas du tout vierge. Les exemples d'interprétation que je donnais sont autant d'efforts de se dire : « on aurait envie de lire comme ça mais justement, comment pourrait-on lire autrement ? » La façon dont on apprend la musique, le solfège, etc., est liée à la lecture des partitions traditionnelles, et se fait toujours de la même façon. Récemment il a fallu que j'explique à des étudiants qui jouaient des noires a priori lentement que, bien avant Beethoven, on écrivait déjà souvent des noires pour des valeurs rapides ! C'est encore très présent ce genre de réflexes et ça vient d'une acception limitée : la considération des symboles techniques d'une partition est souvent liée à la façon dont on les a appris pour la première fois en débutant sur un instrument et cet atavisme peut s'avérer très lourd. Paradoxalement, à cause de son « métier », le musicien peut parfois manquer de ce recul nécessaire par rapport à la partition : celle-ci est composée d'un ensemble de signes qui doivent rester objectifs par rapport à la musique. Les notes, les valeurs rythmiques, indiquent une façon de construire des éléments sonores mais ne devraient suggérer aucune subjectivité. Chaque musicien est pourtant plein de cette subjectivité qui lui vient de son expérience, ce qui transparait de façon aussi enrichissante que parfois regrettable dans le jeu instrumental.

L'une des nécessités du travail d'interprète, et pas seulement pour les partitions graphiques, est de se défaire de toutes ces références quasi inconscientes par rapport aux signes. C'est une gageure, pratiquement impossible, et pourtant nécessaire pour pouvoir en dégager de la musique.