

# Voyages en « manuscrite » : une approche des notations musicales inventées par Julius Eastman<sup>1</sup>

Jean-Christophe Marti

Julius Eastman (1940-1990) est un compositeur, baryton, pianiste et performer africain-américain dont l'œuvre a été progressivement redécouverte au long des années 2000<sup>2</sup>. Il débute la musique à l'âge de sept ans en chantant dans le chœur d'une église épiscopaliennne d'Ithaca (État de New York). Formé comme pianiste et danseur à Ithaca puis en composition au Curtis Institute de Philadelphie (1959-1963) auprès de Constant Vaclain, il est engagé par le directeur musical Lukas Foss au Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo en tant que compositeur, chanteur et pianiste (1969-1975).

Lors de cette période, ses créations (*Thruway*, *The Moon's Silent Modulation*, 1970) pour chœur et instruments intègrent souvent des chorégraphies, des bandes-son et des performances scéniques. Elles possèdent aussi un fort caractère de manifestes expérimentaux (par exemple *Macle* pour 4 voix en 1972, proche de partitions contemporaines de Luciano Berio, Cathy Berberian ou John Cage). Eastman participe aussi, avec le flûtiste Petr Kotik, à la création de l'ensemble S.E.M., assez proche de l'esthétique avant-gardiste du mouvement Fluxus. Avec S.E.M. il interprète entre autres le *Song Book* de Cage et crée *Joy Boy* et *Femenine* qui, avec *Stay On It* (1973), marquent son tournant stylistique vers une musique plus consonante et répétitive.

Il s'installe à New York en 1978, où plusieurs de ses pièces majeures, notamment celles du triptyque *Evil N*, *Gay Guerrilla* et *Crazy N* (1979-80), sont conçues pour une instrumentation indéterminée. Même si l'on peut pour partie

<sup>1</sup> Ce texte résume brièvement *Les Manuscrits de Julius Eastman : Notations musicales, temps et singularité*, thèse de doctorat en musicologie de Jean-Christophe Marti à l'Université Paris-Saclay, soutenue en 2021.

<sup>2</sup> Toutes les œuvres de Julius Eastman citées dans cet article (hormis *Macle*, *Thruway* et *The Moon's Silent Modulations*, non enregistrées) sont accessibles sur ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=QxtLoltArrc>.

les rattacher au « minimalisme », elles se différencient radicalement d'œuvres contemporaines de Steve Reich ou de Philip Glass, notamment par leur manière d'englober l'atonalisme et par des recherches sonores et temporelles originales. Eastman occupe aussi une place singulière avec les notations musicales qu'il invente, qui sont l'objet principal de ma thèse (voir ci-dessus, note 1 et ci-dessous, note 7).

Dans la présentation ci-dessous, je rends compte de ma découverte personnelle et progressive de ces notations manuscrites d'Eastman. Cette progressivité fait naître une méthode dont la rigueur s'éprouve au fur et à mesure de l'approche, d'où une subjectivité assumée traduite ci-dessous par l'emploi du « je ».

La première fois que j'examinai un manuscrit du compositeur Julius Eastman<sup>3</sup> j'avoue que la question initiale qui me vint fut celle du niveau de compétences, en matière d'écriture musicale, de celui qui avait noté ses idées ainsi. Ma difficulté à lire ces pages avait deux causes concomitantes. D'abord, on y rencontre l'emploi d'éléments issus du solfège conventionnel, mais écrits d'une manière telle que leur sens familier est fortement déconstruit. Ensuite, les indications qui définiraient le cadre sonore et expressif de ces lignes de musique manquent tout à fait. Une notation partielle et lacunaire, donc, d'où provenait l'impossibilité de me faire une idée claire de la manière dont sonnerait cette partition. Étrange mise en échec de la fluidité entre lecture et audition intérieure ; grippage du processus à travers lequel on devine, en lisant une musique, les intentions du compositeur tout en projetant la réalisation sonore.

Voici la première page d'*Evil Nigger* (fig. 1) :

<sup>3</sup> En 2009, le manuscrit d'*Evil Nigger* que m'avait fait parvenir le plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc pour une éventuelle exécution de l'œuvre. Je ne connaissais alors rien d'Eastman compositeur, seulement un disque d'interprète où il chante mémorablement le monodrame de Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King*. Notre premier concert Eastman eut lieu le 10 novembre 2010 durant l'exposition « *Les vigiles, les menteurs, les rêveurs* » au Plateau/Frac Île de France à Paris, dans une réalisation que je dirigeai pour deux pianos avec Antoine Alerini et Violaine Debever. Voir : <<https://www.fraciledefrance.com/wp/wp-content/uploads/journal-EC3.pdf>>.



Fig. 1: Julius Eastman, *Evil Nigger*, 1979, partition manuscrite, p. 1 © Wise Music. Partition en ligne : <<https://www.wisemusicclassical.com/work/57876/Evil-Nigger-Julius-Eastman/>>.

Relevons d'abord les lacunes qui paradoxalement, sautent aux yeux. Aucune indication d'instrumentation, pas plus que de tempo, de caractère, d'expression, de nuances, de phrasés. Rythmiquement, ni chiffrage ni barres de mesures.

Dans les signes présents, se remarquent des éléments où le défini et l'indéfini se mêlent curieusement. Concernant les durées, on constate l'absence de hampes aux notes, sauf pour quelques « blanches » au-dessus desquelles (L1-2 puis au début seulement de L4) figure un chiffre « 2 », qui disparaît ensuite<sup>4</sup>. En admettant que ce « 2 » désigne une « blanche », toutes les autres notes sans hampes sont-elles ses multiples binaires : noires, croches, doubles-croches ?

Autre chiffre, un « 8 » figure au-dessus de certains groupes de notes (L8), dont on vérifie qu'ils sont bien des séries de huit notes, écrites sans hampes ni barres de liaison rythmique. Il y a donc ici un nombre correspondant exactement à des unités mesurées. Mais pourquoi le chiffre « 8 » n'apparaît-il pas dès L3, où figurent des hauteurs et nombres de notes identiques à L8 ? Et qu'en est-il des autres groupes de notes dont le comptage (11 notes puis 10 (L1), 10 et 10 (L2), 9 et 14 (L4)...) ne fait apparaître aucune série de multiples ?

Synthétisons ces questionnements : l'ensemble de ces données constitue-t-il un système rythmique, exact ou approximatif ? Même si le rapport des durées

<sup>4</sup> Je numérote les lignes et les systèmes de haut en bas. Abréviations : L = ligne. S = système.

entre 2 et 8 s'avérait être celui, conventionnel, entre blanches et double-croches, en déduire le statut des autres durées reste pour le moins incertain.

Le paramètre des hauteurs échappe, lui, à l'incertitude grâce aux clés et aux portées. Si l'on examine l'organisation générale de la page, on repère cinq systèmes séparés par des doubles traits obliques conventionnels. Mais ces systèmes ont un nombre variable de lignes : successivement une, deux, trois, une et quatre lignes, et une quantité aussi variable de clés : Sol (L1), Sol-Fa (L2), Sol-Sol-Fa (L3), Fa (L4), enfin Sol-Sol-Sol-Fa (L5).

D'où de nouvelles questions sur la possible incarnation sonore : quel(s) instrument(s) peu(ven)t jouer ces lignes ? Est-ce une répartition orchestrale entre instruments aigus et graves ? Mais combien d'instruments et lesquels ? Ajoutons que si les hauteurs doivent être jouées en détaché et bien qu'on ignore le tempo souhaité, certains instruments seront techniquement plus aptes que d'autres : plutôt des cordes frottées et pincées, claviers et percussions à claviers que des vents, des cuivres, etc. Ce qui est sûr en revanche, c'est que l'étrange entrecroisement de clés de Sol et Fa ne convient à aucune écriture pianistique usuelle.

On observe en outre deux autres signes qui ne relèvent aucunement du solfège codifié. Il faut donc les interpréter pour eux-mêmes, puis estimer s'ils sont de nature à fournir des réponses aux questions ci-dessus.

- *Timecode* : des durées minutées exprimées sous forme de *timecode* figurent au début et à la fin de chaque système. Elles désignent sans ambiguïté les durées chronométrées de chaque segment (0 à 30", 30" à 1'05, etc.). Elles définissent donc le temps objectif, sans pour autant résoudre 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 pour 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 de nouvelles ambiguïtés.

Jusqu'ici, je le souligne, mon entreprise de lecture relève uniquement d'une attitude pragmatique, déterminée par une *praxis* de la lecture et de l'interprétation. Je pose les énigmes comme *devant être élucidées* en vue d'une réalisation. Ce fut, en effet, ma première expérience de ce manuscrit et sa visée pratique : comment jouer cela ? Toutes mes habitudes de lecture « à travers » le solfège s'étaient mises d'elles-mêmes en branle. Pouvais-je m'en distancer, tenter un pas de côté vers ce qu'on pourrait nommer l'esthétique graphique de

cette page ? Surprenantes en effet, non sans beauté, sont ces séries de têtes de notes, petits points noirs serrés, nombreux mais pas assez pour atteindre le bout des portées – pourquoi ? Caprice, négligence, lassitude du scripteur ? Les espacements entre certaines notes ont parfois l’air d’être relatifs à des durées (voir les 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 de nature tantôt rythmique, tantôt purement visuelle ? Il faut aussi relever les « pleins » de cette notation, à rebours de toute sensation de négligence ou d’incomplétude. Mains indices dénotent en effet le soin rigoureux porté à certains aspects de l’écriture. Ainsi du *timecode* parfaitement clair – quoi de plus cohérent que cet index temporel ? – ou de l’usage de la règle pour tracer les flèches. Plus significatif encore, le soin mis à réécrire chaque altération dans un groupe de notes, par exemple les quinze bémols devant autant de Si (L5), ou les huit bémols (L8). Ceci en application d’une règle de base : du fait de l’absence de barres de mesures délimitant la durée d’effet d’une altération accidentelle, le scripteur veut être certain que l’interprète jouera *toujours* le bémol de *cette* note sur cette ligne<sup>5</sup>... Ma lecture pragmatique n’était donc pas absurde, cette page n’est pas un dessin abstrait. En elle sont notés des sons – même si, comme je viens de le détailler, elle ménage de frappantes échappées par rapport à la codification conventionnelle signes-sons.

Pour conclure, deux hypothèses opposées peuvent se soutenir.

1) Cette notation comporte des « trous » considérables, des béances sans système sous-jacent ; on ne peut donc que partiellement la comprendre. Il s’agit soit d’incohérences, soit de négligences, soit, enfin, d’un choix délibéré du scripteur, dont il faudrait alors comprendre les motivations.

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

Réduisons ces hypothèses à une alternative assez crue : soit tout ceci relève d’un choix ; soit le scripteur n’a pas les compétences requises pour noter ses idées musicales et recourt à des approximations.

Dans les deux cas, la sagacité de qui veut jouer cette musique est mise à l’épreuve. Soit qu’il comble arbitrairement les lacunes de la notation, soit qu’il en déduise logiquement les principes fondamentaux, un travail de reconstitution s’impose. Le point commun à ces deux voies est d’affronter l’ambiguïté.

<sup>5</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.

Même dans le cas d'une logique sous-jacente imparable, du fait que les lacunes portent sur des données aussi fondamentales que la distribution instrumentale, les tempi, l'organisation du phrasé mélodico-rythmique, les nuances etc., l'esprit déductif comme les choix personnels de l'interprète sont requis nécessairement ; il est *obligé* de composer avec ce qui « échappe » dans la notation.

Dès avant de débiter mes recherches<sup>6</sup> sur les manuscrits d'Eastman<sup>7</sup>, j'avais dirigé plusieurs réalisations de ceux-ci avec de jeunes pianistes<sup>8</sup>. J'avais donc élaboré des réponses efficaces aux questions posées ci-dessus. Mais cette approche pragmatique me frustrait, car elle revenait à mettre de côté, dans ces manuscrits, tout ce qui ne se laisse pas réduire à une compréhension conventionnelle. Pourquoi ce choix du lacunaire et du sibyllin et pourquoi ce style singulier des graphies ? Le geste d'écriture me semblait aussi fort que le résultat sonore auquel nous parvenions. Plus exactement, je pressentais que l'un n'allait pas sans l'autre. Eastman exprimait ses choix esthétiques profonds dans et par sa notation, qui n'était donc pas la « forme » secondaire donnée à un « fond » premier. Moins encore une excroissance parasite de la pensée musicale, qu'il fallait dégager en débroussaillant la partition.

Apparaît une première évidence : cette notation crée une forme de liberté donnée à l'interprète. Plus même, elle *exige* de lui cette liberté. Or ce qui pouvait être commun dans le contexte des années 1970 et des théories de « l'œuvre ouverte », est ici le véhicule d'une singularité irréductible. Interpréter Eastman suppose pour nous de rester à la hauteur des ouvertures spécifiques que sa notation induit de manière impérieuse et impétueuse – unique. Pour en attester, il fallait mener l'enquête sur le parcours musical d'Eastman (qui s'avérerait avoir été pluriel et passionnant), sur le corpus de ses œuvres (dont on verrait qu'il

<sup>6</sup> Pour les références de mon mémoire de M2 et de ma thèse de doctorat, voir ci-dessus note 7. Dans la suite de ce texte, j'abrège ainsi : J.-C. Marti, mémoire, *op. cit.* et J.-C. Marti, thèse, *op. cit.* J'indique les numéros des parties en chiffres romains, les chapitres en chiffres arabes.

<sup>7</sup> J.-C. 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 africain-américain, mémoire de Master 2 sous la direction de M. Grégoire Tosser. MIM – Musicologie et Ingénierie musicale. Université d'Evry Val d'Essonne – UEVE. Département Arts et Musique. Université Paris-Saclay, 2015-2016. Abrégé dans la suite en J.-C. Marti, mémoire, *op. cit.* *Les Manuscrits de Julius Eastman : Notations musicales, temps et singularité*, thèse de doctorat en musicologie de J.-C. Marti à l'Université Paris-Saclay, sous la direction de Madame Violaine Anger et Monsieur Grégoire Tosser (co-encadrant), soutenue le 27 janvier 2021 à l'université de Paris Saclay. Abrégé dans la suite en J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*

<sup>8</sup> Au Palais de Tokyo à Paris, Triennale 2012 ; à la Kunsthalle de Basel, 2013 ; 56<sup>e</sup> Biennale de Venise, 2015. Ces concerts et d'autres entre 2018 et 2021 ont été proposés par le plasticien Mathieu Kleyebe Abonnenc, à qui j'exprime ici, une fois encore, ma reconnaissance. Les dix-sept pianistes qui ont interprété ces œuvres au fil des concerts, sont cités avec une gratitude ici renouvelée, p. 11 de ma thèse.

était en voie d'incertaine reconstitution du fait des extrêmes difficultés de ses dernières années), sur les liens éventuels avec d'autres compositeurs créatifs dans le champ de la notation musicale (certains liens s'avéreraient significatifs mais ne réduiraient pas la singularité eastmanienne à l'influence de telle « école »). En 2009-2010, surtout en Europe, Eastman était loin d'avoir la célébrité qui est sienne en 2023. Je me lançai dans des recherches assez sinueuses, débouchant parfois sur de notables erreurs d'appréciations de ma part<sup>9</sup>.

Cependant le glanage documentaire apprend vite qu'Eastman est l'inverse d'un autodidacte. Sa formation au Curtis Institute de Philadelphie entre 1959 et 1963, puis sa carrière de chanteur virtuose d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle à Buffalo (1969-1975, au Center of the Creative and Performing Arts) et New York suffisent à situer l'excellence de son niveau professionnel, sa formation « classique » (chant choral, piano, écriture) remontant à l'enfance. La notation d'*Evil Nigger* en 1979 est donc bien un choix artistique délibéré, visant à créer la situation de lecture dont j'ai rendu compte.

Or, élargissant ma connaissance des œuvres d'Eastman, je m'apercevais qu'il existe une aventure de ses notations musicales, renouvelée presque à chaque partition. Dans ses premiers manuscrits achevés vers 1969<sup>10</sup>, le compositeur remet déjà en cause plusieurs paramètres des rapports entre signes et sons légués par la tradition. Mais il ne substitue pas aux conventions un système personnel établi une fois pour toutes. Il ne paraît pas non plus s'inscrire dans la démarche propre aux « partitions graphiques », qui dès les années 1960 abandonnaient parfois radicalement l'écriture solfégique. Au vu de ces données, ma recherche devait répondre à une première question : en quoi l'originalité des notations d'Eastman résonne-t-elle, et comment, avec les autres aspects de son

<sup>9</sup> Par exemple (voir J.-C. Marti, mémoire, *op. cit.*, p. 174-176), je présupposai qu'Eastman enfant chantait dans une église « communautaire » d'Ithaca (État de New York) avec un répertoire de gospels marqué par une ritualité africaine-américaine spécifique. Il n'en est rien. Le répertoire choral de la St-John's Episcopal Church d'Ithaca s'apparente à celui des maîtrises anglicanes, motets de la Renaissance anglaise et polyphonies savantes. Dès l'âge de 7 ans, Eastman était *boy soprano* dans ce contexte rigoureux. Sur le plan informatif, la parution, durant ma période de recherches, du livre collectif dirigé par Mary Jane Leach et Renée Levine Packer, *Gay Guerrilla : Julius Eastman and His Music*, Rochester, University of Rochester Press, 2015, offrit soudain une mine d'informations et réflexions dont je suis profondément redevable. Traduction en français : *Gay Guerrilla. L'histoire de Julius Eastman*, Dijon, Les Presses du réel, 2022.

<sup>10</sup> *Thruway* et *The Moon's Silent Modulation* de 1969-70. Voir J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, II,2, p. 285 et II,3, p. 324. Le corpus des productions d'Eastman a été peu à peu reconstitué depuis le début des années 2000, notamment par la compositrice Mary Jane Leach. Il comporte actuellement (février 2023) 18 manuscrits (j'en étudie 16 dans ma thèse), environ 12 œuvres (dont certaines transcrites posthument) et 3 performances et improvisations enregistrées, environ 3 vidéos, une trentaine d'interprétations enregistrées d'autres compositeurs (comme chanteur, claviériste ou directeur musical), enfin une vingtaine d'œuvres dont on n'a que le titre.

œuvre et de ses parcours artistiques, qui englobent la musique, la danse, la performance et même la création visuelle ? Passionné par l'expérience, partagée avec les publics, d'*Evil Nigger*, *Gay Guerrilla* et *Crazy Nigger*<sup>11</sup>, je voulais rendre compte du fait étonnant que cette expérience est d'abord, intrinsèquement et à part entière, celle de la notation.

Je souligne que mon travail a été entièrement consacré à des analyses de manuscrits, que j'ai considéré comme une « scène » de la création musicale et non pas comme une traduction écrite postérieure à la conception. Preuve, d'ailleurs, que ces manuscrits ne se laissent pas « réduire » à une typographie imprimée, les fac-similés que l'éditeur Wise Music Classical proposent pour tout matériel de location des œuvres d'Eastman<sup>12</sup>.

Pour aborder cette spécificité, je me questionnai d'abord sur le statut de l'objet-manuscrit en général pour me focaliser ensuite sur le cas eastmanien. Le fait que je sois compositeur de métier détermina mon choix de recherche. Ayant une longue expérience personnelle de la pratique de l'écriture musicale à la main (opération complexe peu étudiée pour elle-même, mais plutôt dans l'optique de la génétique des œuvres des esquisses jusqu'à l'achèvement, ou du fétichisme des traces), je fus d'emblée ému et concerné par cette manuscrite dont je présentais l'épaisseur sensible faite de trouvailles, de difficultés, d'applications tourmentées.

C'est pourquoi je proposai plusieurs méthodologies d'approches « anti-pragmatiques » des manuscrits, fondées sur un refus de considérer ce que j'appelle la « forme-manuscrit » comme un objet transparent (ou devant le devenir à force d'efforts) à travers lequel lire et comprendre la musique<sup>13</sup>. Ces méthodologies s'inspirent d'autres disciplines confrontées aux enjeux de l'appréhension progressive d'objets ou d'espaces non prédéfinis. J'ai ainsi croisé la paléontologie, l'art de la promenade, l'étude des archives historiques et l'arpentage littéraire<sup>14</sup>. Je tentai d'adapter en quelque manière ces

<sup>11</sup> Ces trois œuvres forment un triptyque, créé en 1979 pour *Crazy Nigger* (composé en premier) et *Evil Nigger*, puis le 16 janvier 1980 avec *Gay Guerrilla*. Voir J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, III, 2, p. 495-584.

<sup>12</sup> Voir le site de l'éditeur Wise Music Classical :

<<https://www.wisemusicclassical.com/composer/5055/Julius-Eastman/>>.

<sup>13</sup> J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, I, 2, notamment I, 2C : « Définitions de la forme-manuscrit : propositions méthodologiques pour un renouvellement des modes de lecture et d'analyse des manuscrits musicaux », p. 227-241.

<sup>14</sup> J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, voir I, 2B.a, p. 208 : « L'objet-manuscrit au miroir d'un mode de lecture paléontologique : les « spéléofacts » de la grotte de Bruniquel ». I, 2B.b, p. 216. : « L'art de la promenade, mode de lecture d'un espace ». I, 2B.c, p. 221 : « Les archives de police au XVIII<sup>e</sup> siècle étudiées par Arlette Farge ». I, B.d, p. 225 : « Thomas Clerc, la lecture-écriture d'un territoire ». Voir aussi note 10.

méthodologies et leur esprit à l'étude des manuscrites eastmaniennes. L'écueil principal, que je n'ai pas toujours su éviter, est de faire primer la perception spatiale et objectale de la page sur la nature spécifiquement temporelle de l'écriture musicale. Pour remédier à cela et rendre compte de ce qui, sur la page, est « en train de se produire », j'ai proposé une analogie entre manuscrit et représentation théâtrale, en différenciant ce qui, dans la *représentation* scénique (comme dans le manuscrit ainsi envisagé) relève du prédéterminé d'une part et de l'autre, du jeu dans le présent.

Enfin j'ai proposé une approche des manuscrits comme lieu où se rencontrent et se superposent plusieurs surfaces sensibles, que j'ai appelées « calques ». L'analyse permet de déterminer le nombre et la nature de ces calques. Cette proposition me semble la plus prometteuse. Elle permet en effet d'organiser le relevé des familles de signes selon leur rôle fonctionnel, par conséquent d'observer finement ce qu'une manuscrite donnée *fait* à et avec ces fonctionnalités ; tout en décrivant les modalités sensibles d'interactions entre tous les éléments présents, fonctionnels ou non-fonctionnels, sans que le départ entre ces deux catégories soit figé. L'analyse du manuscrit comme rencontre de surfaces sensibles permet d'apprécier, sur la peau apparemment plane de la page, un relief où convergent des plans conceptuels et graphiques ; où s'allient l'appui sur des modèles (il est bien entendu que cette écriture manuscrite s'exerce *partiellement* en rapport avec le modèle sous-jacent de la typographie imprimée) et la singularité irréductible des tracés. Les différents niveaux d'intensités de celle-ci peuvent aussi être observés. Ma thèse propose des travaux pratiques, appliquant chacune de ces propositions méthodologiques à des extraits de manuscrits, suivis d'un commentaire critique<sup>15</sup>.

Une problématique se dégage de manuscrits en manuscrits : celle du temps. Dès la première page d'*Evil Nigger* on est frappé par l'écart entre l'écriture rythmique lacunaire et une conception temporelle fondée sur l'objectivité du temps chronométré. Curieuse contradiction, ou tension dialectique ? Quoi de plus antinomiques que la durée musicale et le temps chronométré ? Et puis l'absence de barres de mesures engage une tout 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 notamment – et les rapports subtils temps faibles/temps forts.

Par le style et les moyens mélodico-harmoniques, *Evil Nigger* peut certes se rattacher au « minimalisme » ou au courant « répétitif » américain, représenté

<sup>15</sup> J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, voir II, 2, p. 285. II, 3, p. 324. II, 5, p. 437 et la conclusion critique de ces travaux pratiques, p. 461.

entre autres par Terry Riley ou Steve Reich<sup>16</sup>. Mais cette proximité ne réduit pas la singularité d'Eastman. Pour en mesurer la profondeur, il est nécessaire de considérer l'ensemble du corpus, qui déploie des recherches dont le rapport original à la temporalité est, je crois, un axe majeur. Dans ma thèse, cette problématique se dégage progressivement après l'étude de la biographie musicale d'Eastman (I, 1) et les propositions méthodologiques d'approches des manuscrits (I, 2). C'est au cœur de cette problématique que se nouent la notation, la pensée musicale et l'expérience esthétique singulières d'Eastman : « notation, temps et singularité », les trois notions liées.

### **Quatre familles de notation musicale : classification et quelques exemples**

Il est impossible de détailler ici un parcours complet. Je choisis quelques exemples significatifs, précédés d'un passage en revue des principaux types de notations musicales qu'Eastman a créées. Voici un classement, forcément réducteur dans son ordre taxinomique, des notations eastmaniennes<sup>17</sup>. On voit qu'il n'existe ni claire progression chronologique, ni « périodes » étanches.

#### **A- Notation solfégique conventionnelle**

a1. *Pieces for violin and piano* (vers 1966 ?)

a2. *Piano 2* (1985)

a3. *Our Father* (1989)

#### **B- Notation hybride : conventionnelle + singulière**

b1. *Thruway* (1969)

b2. *The Moon's Silent Modulation* (1969-70)

b3. *Unidentified work* (vers 1970 ?)

b4. *Colors* (1973)

#### **C- Cas uniques de notation**

c1. *Tripod* (vers 1972 ?)

<sup>16</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 deux œuvres sur les compositions d'Eastman des années 1970-1980, voir J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, I, 1, p. 138, Saison 1972-1973 (premiers contacts avérés d'Eastman avec des musiques de Riley et Reich) et III-2.F., p. 527, suggestion exprimée par Eastman dans son *speech* d'avant-concert du 16 janvier 1980, sur l'effectif instrumental possible de 18 instruments pour jouer son triptyque.

<sup>17</sup> Les seize œuvres mentionnées ici excluent quelques partitions non manuscrites (connues uniquement par des transcriptions posthumes), d'autres œuvres enregistrées dont les partitions sont actuellement (février 2023) perdues, enfin celles dont on ne connaît que les titres. Pour le corpus eastmanien actuel, voir note 10.

c2. *Macle* (1971-72)

c3. *Joy Boy* (1974)

c4. *Dirty Nigger* (1978)

c5. *Buddha* (1984)

D- *Timecode* + notation simplifiée

d1. *Feminine* (1974)

d2. *Crazy Nigger* (1978-79)

d3. *Gay Guerrilla* (1979)

d4. *Evil Nigger* (1979)

La différenciation des notations est partielle, n'excluant pas de nombreux points communs. Même si l'on considère les deux catégories les plus éloignées, les « cas uniques de notation » (C) comportent certains points communs avec les pièces en « notation solfégique conventionnelle » (A). D'autres pièces sont apparentées 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*). Cette classification accentue donc les différenciations. Par ailleurs, chaque dénomination nécessiterait une mise au point, appuyée sur l'étude séparée de chaque pièce, où s'éclaircissent les définitions de notation « conventionnelle », « hybride » ou « simplifiée ».

J'attire l'attention sur un point important : il existe chez Eastman des œuvres comportant la voix et d'autres purement instrumentales. Je me suis systématiquement demandé si le compositeur inclinait vers des solutions différentes de notation, notamment de la temporalité, selon la présence ou non de la voix. Mes conclusions sur *Macle* ci-dessous livreront quelques éléments de réponse, qui cependant ne valent pas pour tout le corpus. Je laisse ici les groupes A (notation solfégique conventionnelle) et D (time-code + notation simplifiée, que j'estime représenté par la page 1 d'*Evil Nigger* étudiée ci-dessus) pour privilégier des exemples de notations inventives posant chacune des questions spécifiques.

#### **Notation hybride : conventionnelle et singulière. Deux exemples dans *Thruway* (1970)**

*Thruway*, pour jazz combo de 3 instrumentistes minimum (par ex. piano, violon, batterie), chœur mixte à 12 voix (sopranos, altos, ténors, basses, souvent

divisés par 3), 2 voix solistes (soprano-ténor), 5 instruments : flûte-piccolo, clarinette, violon, violoncelle, trombone et 1 bande magnétique.

**Exemple 1: la page 1 de Thruway**

Je n’aborderai ici que le travail sur les signes directement liés au sonore. Cette « hiérarchisation » est un résumé qui contredit quelque peu les principes d’une exploration qui s’est voulue, autant que possible, exhaustive.

Comprendre l’agencement des supports est primordial, car maints indices visuels montrent que le scripteur a organisé et fabriqué ses propres supports d’écriture *en fonction* de sa conception du déroulement musical. Il confectonne ici une feuille composée de plusieurs feuilles accolées, son but étant visiblement de superposer à volonté des portées musicales conventionnelles et des lignes musicales qui ne sont pas des portées (fig. 2).

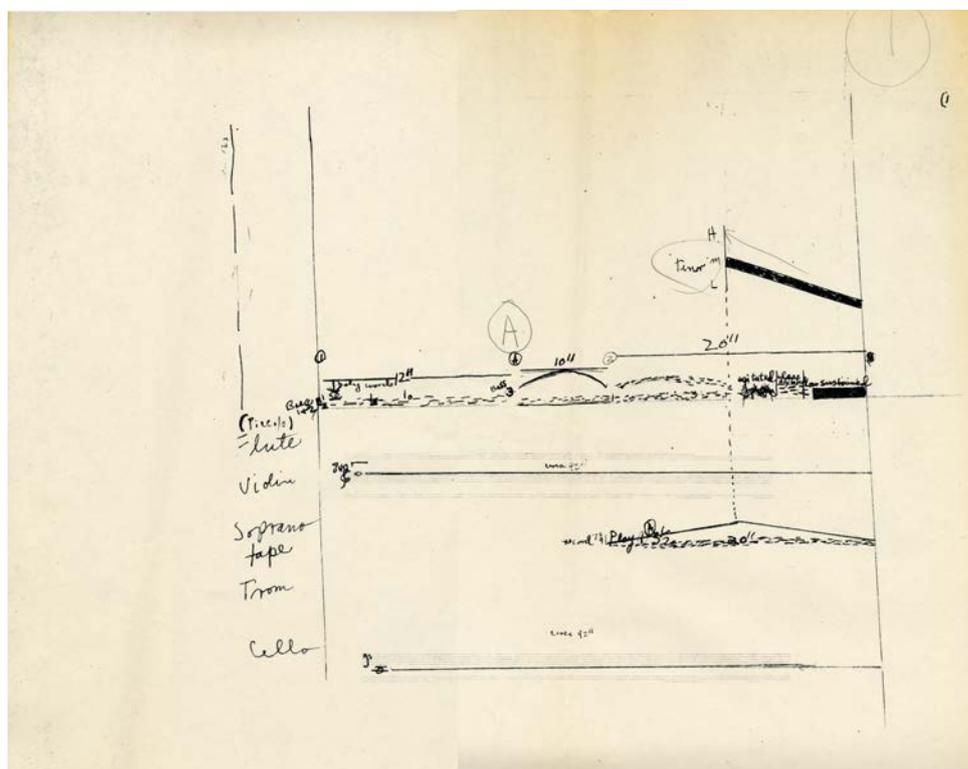


Fig. 2 : Julius Eastman, Thruway, 1970, partition manuscrite, p. 1 © Wise Music. Partition en ligne : <<https://www.wisemusicclassical.com/work/57987/Thruway--Julius-Eastman/>>.

On voit ci-dessus aux Basses qu’un trait horizontal tracé à la règle est la ligne musicale qui « remplace » la portée. Sur cette sorte de « rail » s’inscrivent des signes musicaux. La comparaison avec un rail suggère à la fois la fonctionnalité d’un chemin linéaire sur lequel d’autres éléments se posent, et le déroulement temporel des évènements qui figurent dessus. Cette ligne est donc le support

d'un *trajet*. Elle forme aussi une limite spatiale inférieure de la notation, comme une ligne tracée sur une feuille blanche permet d'« écrire droit ». Ce rail diffère totalement de la ligne inférieure d'une portée, car il n'est pas le premier niveau d'un système de graduation grave-aigu. Il ne détermine donc aucune hauteur relative dans le spectre sonore, ni la sienne propre, ni celle des signes écrits au-dessus.

Je propose d'employer 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. Le déroulement temporel s'exprime sur l'axe horizontal gauche-droite (abscisse). Les notations des fréquences (hauteurs différentes) nécessitent l'axe vertical bas-haut-bas (ordonnée), quelles que soient les figures graphiques qui s'y produisent : diagonales, lignes en arrêtes symétriques, traits discontinus, etc.

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. 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 n'examine ici que les signes musicaux n'appartenant pas au système solfégique (fig. 3).

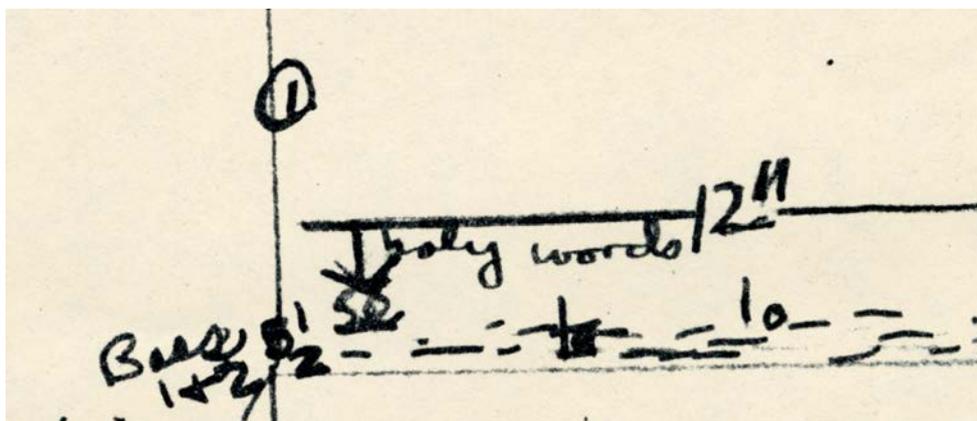


Fig. 3 : Julius Eastman, *Thruway*, 1970, détail : ligne des Basses, partition manuscrite, p. 1 © Wise Music.

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), leur disposition en deux ou trois lignes superposées créant une trame. Ils s'interrompent pour un court espace de blanc, puis ils se resserrent, se rapetissent, se densifient légè-

rement 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 ne fournit pas de réponses. Ce qui oriente l'interprétation vers le *parlé* est la nature *discontinue* des traits. Dans cette p. 1 (cela se confirme dans les 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 est représenté par une bande noire épaisse (fig. 4).

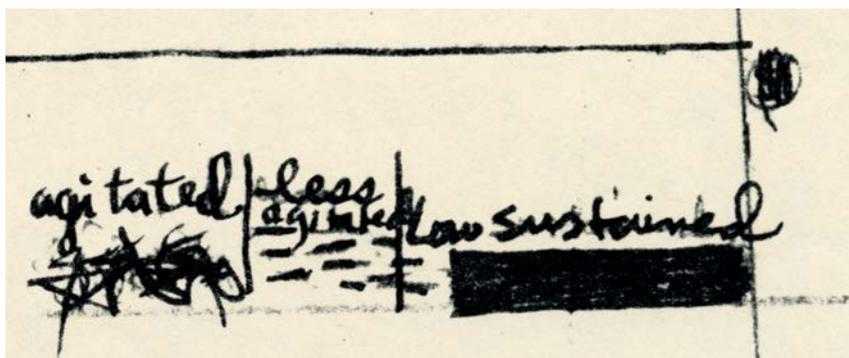


Fig. 4 : Julius Eastman, *Thruway*, 1970, détail : ligne des Basses, partition manuscrite, p. 1 © Wise Music.

La dernière séquence aux Basses 1-2-3, voit se succéder 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 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 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 continu, tenu, et l'épaisseur du signe indique que les voix (trois basses au moins) formeront une trame harmonique – dont aucune hauteur n'est précisée.

Cette page 1 amorce une notation de conducteur, dont on vient de mesurer le respect de certaines conventions comme les écarts importants avec celles-ci. Il s'est agi de repérer les logiques internes à la notation, en prenant en compte ses lacunes ou ses incohérences apparentes, qui ouvrent des questions laissées sans réponse. L'interprète doit donc opérer des choix fondamentaux, comme ceux de phonèmes et / ou de mots pour les voix. Les conséquences de l'absence de nuances, la conception du déroulé sonore comme succession ou maintien de tenues, dessinent d'emblée une esthétique singulière du sonore et du vocal<sup>18</sup>, comme de leur représentation. Si le schématisme graphique du cadre (temporalité et hauteurs relatives) semble finalement assez simple, il en va autrement dans les détails, qui livrent nombre de graphies raffinées en rapport avec des sons en partie indéterminés.

*Exemple 2 : la dramaturgie visuelle de l'écriture des sons, la fin de Thruway (p. 16-19) et la ligne « except one »*<sup>19</sup>

Le manuscrit de la dernière partie de *Thruway* crée une puissante dramaturgie visuelle. Il s'agit d'une *mise en espace* des signes sur la surface des pages, notamment du rapport entre signes et blanc, ou vides. En théâtre ou pour une chorégraphie, on parlerait d'un plateau nu où s'inscrivent des placements très précis et sobres. Ici, vides et présences se renvoient mutuellement les uns aux autres. Voyons la page 17 où un ténor solo tient un son, figuré par un trait continu au-dessus duquel est écrite la didascalie « *except one* » (« sauf un(e) ») (fig. 5).

<sup>18</sup> On pourrait parler par exemple d'une esthétique du « mixage » de pistes sonores à divers niveaux. Mais qu'en est-il de la vocalité (respiration, phrasés, couleurs...) dans ce contexte ?

<sup>19</sup> Partition en ligne : <<https://www.wisemusicclassical.com/work/57987/Thruway--Julius-Eastman/>>.

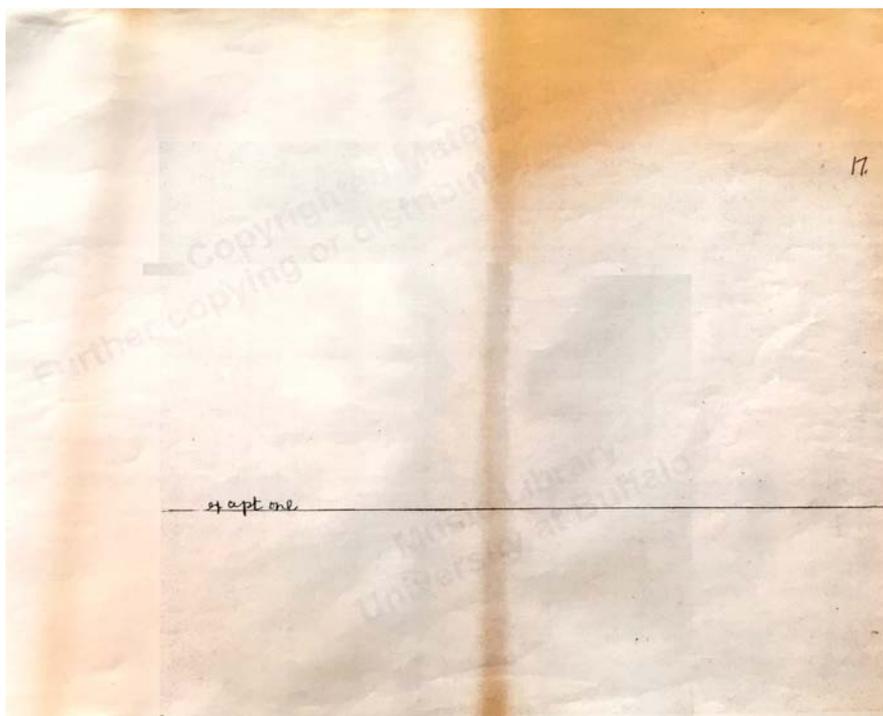


Fig. 5 : Julius Eastman, Thruway, 1970, partition manuscrite, p. 17 © Wise Music.

Cette page résulte de l'« action » entamée précédemment avec la soprano solo, après laquelle les voix du chœur « meurent » les unes après les autres (p. 16) sauf une (« *except one* », p. 17), après quoi des voix renaissent et d'autres non (p. 18). Ce drame métaphysique sur la mort et la renaissance nous intéresse ici par le choix visuel, de scription, opéré par Eastman. Cette page ne peut en effet 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. 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 ? Il aurait *très bien pu* (dû, raisonnablement ?) *faire autrement* ! Une pluralité de solutions auraient évité de prendre (gaspiller ?) une pleine page pour figurer la tenue de ce son. Par exemple, écrire un simple point d'orgue sur une ronde (notation solfégique conventionnelle) ; ou une ligne, mais limitée à une portion bien plus courte d'espace. Or, Eastman opère le déploiement de ce geste-ligne pour noter la durée, le mouvement et la vie singulière de ce son-là. Ceci dans un puissant contexte dramaturgique où une seule voix demeure, de tout le chœur. Il existe ici une forte association entre le geste de la scription, la figure choisie, le support de l'écriture, la dramaturgie de cet instant et jusqu'au maniement concret de la page, dans ce qu'on appelle « la tourne ».

Cette ligne révèle ce dont le manuscrit eastmanien est le champ : l'exercice d'une singularité sans rapport avec l'« objectivité », une manuscrite où s'articulent l'action de la scription, les choix de notation du sonore et l'exercice de la durée. L'homologie, en tout cas l'analogie entre « ce qui se passe » dans l'action intense déroulée dans l'œuvre et « ce qui se passe » sur la page, s'affirme. La page est une scène où joue une scription, mise en scène spatiale et temporelle.

Le lien entre mondes visuel et sonore est ici profond. Le silence est l'espace blanc. Il entoure et fait place à la voix seule comme son lieu de résonance. Il n'est pas du vide, puisqu'il met puissamment en valeur les graphies présentes, mais un espace où rayonnent les présences. La dramaturgie ne se voit pas seulement sur le papier. Elle s'y vit.

***Exemples 3 et 4 : cas uniques de notation : Buddha (1984) et Macle (1971-72)***

Pour terminer ce survol, je donne deux exemples de « cas uniques de notation ». *Buddha*<sup>20</sup> représente une expérience sans équivalent dans les manuscrits d'Eastman<sup>21</sup>. Elle se présente comme un calligramme<sup>22</sup>.

Sur une seule feuille de papier musique de trente portées, Eastman a dessiné une forme d'ovoïde clos contenant l'entièreté de la pièce : vingt lignes musicales, étroites au sommet et à la base, de plus en plus longues au fur et à mesure de l'évasement des contours. Cette « partition-dessin » renvoie certes à un symbolisme de l'œuf (origine, forme naturelle parfaite) et institue aussi une dramaturgie visuelle. La disposition formelle de l'écriture *fait signe* : elle est en soi « message » qui, au premier regard, prime sur la lecture des sons. Cette ostentation graphique affirme une notation contrastant avec la présentation ordinaire, vernaculaire, de la musique.

L'analyse musicale (non reprise ici) met en évidence deux parties articulées par deux lignes centrales (L.11-12), différenciées également par un changement de Clés et l'évolution modale. Sous la forme d'un dessin qui décidément n'a rien de décoratif (si l'on entend par là un effet, secondaire par rapport à un « fond » premier), l'architecture musicale, soigneusement proportionnée, est légèrement dissymétrique.

<sup>20</sup> Partition en ligne : <<https://www.wisemusicclassical.com/work/57874/Buddha--Julius-Eastman/>>.

<sup>21</sup> Voir J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, V : « *Buddha*, une expérience de notation du “dernier Eastman” », p. 701-722.

<sup>22</sup> Calligramme : « texte écrit dont les lignes sont disposées en forme de dessin » (définition du CNRTL). Un certain rapprochement théorico-esthétique (sans aucun substrat historique) entre *Buddha* et *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire, me semble intéressant.

**Exemple 5 : Macle (1971-72) : une notation dans des cases et un nouveau rapport entre temps, signes et voix<sup>23</sup>**

La notation de *Macle*<sup>24</sup> pour 4 voix solistes et bande consiste en une succession de 81 cases, dont le rapprochement avec le dispositif d'une bande dessinée s'impose. Les graphies très variées contenues dans ces cases dénotent une grande diversité de liens entre signes et sons vocaux. Le schéma abscisse-ordonnée (déroulé temporel sans durée définie-hauteurs relatives, voir ci-dessus page 14) est parfois utilisé, ou remplacé par une image évoquant la liberté d'une œuvre picturale abstraite (fig. 6).

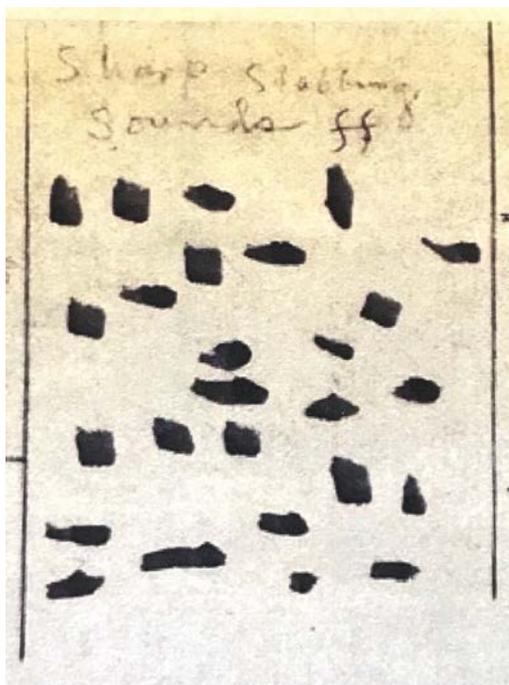


Fig. 6 : Julius Eastman, Macle, 1972, partition manuscrite, p. 5 © Wise Music. Partition en ligne : <<https://www.wisemusicclassical.com/work/57991/Macle--Julius-Eastman/>>.

Aucune durée n'est notée comme telle. Un texte écrit devant être voisé apparaît parfois, ou encore des consignes d'improviser quelque récit. Même si des didascalies accompagnent souvent les signes non-verbaux, sans cesse est sollicitée l'interprétation des rapports d'analogies visuelles, parfois de correspon-

<sup>23</sup> Partition en ligne : <<https://www.wisemusicclassical.com/work/57991/Macle--Julius-Eastman/>>.

<sup>24</sup> Voir J.-C. Marti, thèse, *op. cit.*, IV : « Macle : le nouage entre notation, temps et singularité », p. 585-700. J'étudie *Macle* en détail, analyse le rapport au *nonsense* et introduis un comparatisme avec d'autres œuvres vocales du XX<sup>e</sup> siècle : *Ursonate* de Kurt Schwitters, *Sequenza III* de Luciano Berio, *Stripsody* de Cathy Berberian et *Aventures et Nouvelles Aventures* de György Ligeti. Le rapport avec la culture dite « populaire » (*comic strips*, clown, *toons*, dessins animés, notations d'onomatopées et de *gawlixes*) est aussi sollicité, non comme simple source référentielle, mais comme créant une modalité originale du rapport à la production vocale et à la temporalité de celle-ci.

dances poétiques très ouvertes avec le vocal pris dans une grande extension des possibles.

Jouant du *nonsense*, *Macle* bouleverse, par sa notation mouvante, le rapport temporel entre lecture et intentionnalité du geste vocal. Sa notation s'insère, fait irruption, peut-on dire sommairement, au sein de la temporalité ordinaire entre le signe et son interprétation. C'est pourquoi j'ai pu y voir le nouage le plus fort entre la notation, le temps<sup>25</sup> et la singularité, que j'estime être l'apport le plus radical et original des manuscrites d'Eastman à l'histoire de la notation musicale (fig. 7).

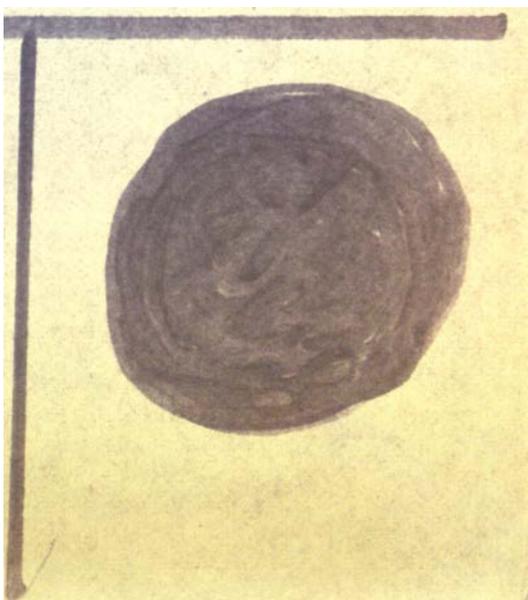


Fig. 7: Julius Eastman, *Macle*, 1972, partition manuscrite, p. 8 © Wise Music.

<sup>25</sup> Le temps considéré en tant que durée subjective précisément au sens bergsonien, point que j'argumente dans « Conclusion générale », thèse, *op. cit.* p. 723, notamment p. 727-746.