

# La partition et la pensée diagrammatique : autour de quelques manuscrits autographes

**Lenka Stransky**

Dans les écrits musicologiques, le mot « diagramme » est utilisé, en particulier, pour définir la portée à cinq lignes. Dans les années 1970, Nelson Goodman recourt abondamment au diagramme pour lever un certain nombre d'équivoques pesant sur cette notion en confrontation avec l'image<sup>1</sup>. Cependant, les diagrammes de Goodman qui prédominent dans la partition restent emprisonnés dans la vision pragmatique de la notation musicale, dont la seule fonction est de transmettre l'information en vue de sa réalisation fidèle au texte univoque fixé par le compositeur. Rien de plus et rien de moins.

Il faudra attendre une mutation considérable du paradigme de la notation – telle que la révolution apportée par la partition graphique ou verbale – ainsi qu'une évolution profonde dans les réflexions sur la fonction attribuée à la notation au sein même du domaine de la musicologie – un changement de perspective comme celui défendu par certains musicologues, tels J.-Y. Bosseur, M.-E. Duchez ou V. Anger – pour que la notation musicale puisse ne plus se réduire à un « schéma de visualisation » et un « outil à réaliser la musique », mais devenir un « outil à penser la musique » et un véritable catalyseur de la création même.

Dans ce contexte, nombre de chercheurs se servent de la notion de diagramme pour appréhender la partition sous un angle différent. Cette manifestation d'intérêt pour cette notion appelle cependant deux constats : d'une part, l'émergence de la conviction – très répandue – selon laquelle toute partition serait un *diagramme* ; d'autre part, le diagramme devient l'objet de confusions, l'absence de consensus tenant en particulier à la diversité des acceptions du mot.

<sup>1</sup> Nelson Goodman, *Languages do Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing C., 1976, p. 135.

Dans le cadre de cet article, nous proposons une réflexion autour de l'hypothèse issue de travaux menés depuis 2015 : *le résultat et la mise en œuvre d'une opération de pensée diagrammatique*. En effet, la notion de diagramme chez des auteurs tels que G. Deleuze, M. Foucault ou G. Châtelet dépasse largement celle de simple schéma au profit de celle d'« expérience et de pensée diagrammatique » ; cette hypothèse prend également le contrepied de l'équation réductrice « partition = diagramme en tant qu'une représentation visuelle schématique ». Notre réflexion s'attache à la validation de cette hypothèse, notamment dans le cas des autographes et des partitions graphiques, ouvrant ainsi une nouvelle lecture « diagrammatique » du phénomène de la partition.

## Du diagramme à la pensée diagrammatique

### *Diagramme*

*Diagramme* vient du latin *diagramma*, lui-même emprunté au grec *diagramma*, issu d'une combinaison de deux autres mots grecs *dia-graphēin* (inscrire) et *gramme* (une ligne). À l'origine de ces mots, l'association de deux racines indo-européennes : *grbh-mn* ; *grbh*-gratter, qui engendrera tracer, dessiner, écrire mais aussi le crabe qui inscrit ses déplacements dans le sable, et la gravure qui se fait en incisant le bois, la pierre ou le cuivre (en anglais *to scratch, to draw, to write*), et *mn-* qui donnera naissance à : image, lettre, texte (en anglais : *picture, written letter, piece of writing*). Inscription donc, qui peut se faire lettre ou image, lettre et image<sup>2</sup>.

Pour aborder la pensée diagrammatique, nous avons intentionnellement choisi de partir d'une définition du diagramme proposée par l'un des fondateurs de la sémiotique, Charles Sanders Peirce. Pour ce dernier, le diagramme est l'une des trois sous-catégories (qu'il appelle *hypoicônes*) de l'icône<sup>3</sup> ; les deux autres *hypoicônes* sont l'image et la métaphore. L'icône est un signe qui peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode

<sup>2</sup> Voir N. Batt, « L'expérience diagrammatique, un nouveau régime de pensée », dans *Penser par le diagramme de Gilles Deleuze à Gilles Châtelet*, TLE n° 22, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2004, p. 6.

<sup>3</sup> Selon Peirce, les signes sont classés selon trois trichotomies ; dans la deuxième, nous trouvons l'indice, l'icône et le symbole : « la relation de ce signe à son objet consiste en ce que le signe a quelque caractère en lui-même ou en relation existentielle avec cet objet, ou en relation avec son interprétant ». Voir Charles Sanders Peirce, *Écrits sur les signes rassemblés*, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 138.

d'être. La qualité qu'elle a en tant que chose la rend apte à être *representamen*<sup>4</sup>. Tandis que l'image représente uniquement par sa qualité et que la métaphore s'appuie sur un parallélisme dans quelque chose d'autre, le diagramme représente son objet par sa similarité et par le fait qu'il est à la fois une saisie virtuelle de rapports et une icône de relations intelligibles analogue à la chose représentée.

Il semble que cette définition que donne Peirce du diagramme ne dépasse guère le sens qui lui est habituellement attribué : celui d'un schéma graphique destiné à mettre en évidence des opérations de calcul, ou celui d'un outil de visualisation des relations qui servent à illustrer des expérimentations scientifiques. Toutefois, une lecture critique et détaillée des écrits sémiotiques de Peirce permet de comprendre que seul Peirce ouvre la porte permettant le passage depuis le diagramme vers une *pensée diagrammatique* (que nous définissons plus tard). Commençons par rappeler trois notions de base :

- Signe / « *representamen* » :

Peirce définit fréquemment<sup>5</sup> le signe en termes de pensée et d'interprétation humaine :

Un signe ou *representamen* est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelé le fondement du *representamen*<sup>6</sup>.

Tout ce qui communique une information au sujet d'un objet est un signe, mais le signe ne met pas en relation une chose. L'objet doit être capable de communiquer la *pensée*, c'est-à-dire doit avoir la nature de la pensée d'un signe. Toutefois, l'objet n'est pas un objet réel et perceptible nécessairement ; il peut être imaginable ou unimaginable.

Un *representamen* est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son objet, pour un troisième appelé son interprétant, cette relation triadique étant telle que le *representamen* détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant.

<sup>4</sup> Pour Peirce le signe est tout ce qui communique une notion définit d'un objet de quelque façon que ce soit ; le *representamen* est tout ce à quoi l'analyse s'applique quand on veut découvrir ce qu'est essentiellement le signe. Voir C. S. Peirce, *Écrits, op. cit.*, paragr. 1.540, p. 116.

<sup>5</sup> Mais pas exclusivement, car il propose une définition plus formelle du signe comme relation triadique du fondement, de l'objet et de l'interprétant, paragr. 2.274.

<sup>6</sup> C. S. Peirce, *Écrits, op. cit.*, p. 121.

Ainsi, un *représentamen* est tout ce à quoi l'analyse s'applique quand on souhaite découvrir ce qu'est essentiellement le signe.

- L'interprète/ « interprétant » et la sémiologie illimitée :

L'interprétant d'un signe est soit un autre signe, soit une habitude ; l'interprétant est un signe qui renvoie à son tour à un signe interprétant et ainsi de suite *ad infinitum*. Selon Peirce, le signe est un véhicule qui communique à l'esprit quelque chose de l'extérieur : un signe a une signification qui ne peut être saisie que par le moyen de la signification d'un autre signe qui est le signe interprétant, la série infinie des interprétants. La signification se situe en dehors de la série car elle est liée à l'action du signe, non au signe en tant que tel. Le signe amène vers les actions de types différents. La signification est l'interprétant du signe, l'effet du signe. L'action du signe s'exerce soit dans le monde extérieur, soit dans la pensée.

Peirce souligne que l'homme pense par signes, qu'une pensée doit nécessairement exister dans des signes, qu'une pensée est signe : « Un signe donne naissance à un autre et en particulier une pensée produit une autre pensée<sup>7</sup>. »

*In fine*, un examen de ce qu'est le signe et la sémiologie dans la conception peircienne mentionnée ci-dessus montre que le statut du diagramme de Peirce dépasse nécessairement celui de schéma de relations ou de représentation d'un calcul, pour faire place à celui d'*outil pour penser*, de *force à engendrer*. En effet, le diagramme ne peut être qu'un signe renvoyant à une autre pensée – son interprétant – qui « renvoie à une autre pensée qui est son signe interprétant, qui renvoie elle-même à une autre pensée qui l'interprète en un processus continu<sup>8</sup>. »

Peirce ouvre ainsi de nouveaux horizons à la notion de diagramme, qui sera désormais à l'origine d'un régime de pensée multiple.

### **Diagramme : machine abstraite**

Ne pas considérer le diagramme uniquement comme une représentation graphique des données, ou un simple schéma, mais l'appréhender en tant que dispositif opérationnel qui génère la création et incite à penser : telle est l'idée qui pointe dans les écrits de certains philosophes et mathématiciens comme Ch. S. Peirce, M. Foucault, G. Deleuze, R. Feynman ou G. Châtelet.

<sup>7</sup> *Id.*, paragr. 2.229, p. 215.

<sup>8</sup> *Id.*

Inspirés par Foucault, qui se réfère au diagramme en utilisant le terme « machinerie diagrammatique » pour décrire le fonctionnement de la prison<sup>9</sup>, Guattari et Deleuze rebaptisent ce dispositif « machine abstraite<sup>10</sup> » pour mieux marquer l'affranchissement de toute forme et de toute substance.

Machine abstraite est une sorte de « diagramme de l'agencement » qui :

opère par matière, et non par substance ; par fonction et non par forme [...] Machine abstraite n'est ni théorie, ni modèle mais c'est la pure Fonction-Matière-le diagramme, indépendamment des formes et des substances, des expressions et des contenus qu'il va répartir<sup>11</sup>.

Ce diagramme / machine abstraite devient ainsi un outil dynamique de création qui fonctionne comme un engin à engendrer du réel ou de nouveaux objets.

Citons F. Jędrzejewski qui fait une synthèse de ces approches :

Le diagramme est un objet covariant, indépendant des référentiels, valable dans tous les mondes possibles [...] le diagramme plonge dans le virtuel pour que s'effectue l'actualisation des composantes du réel. [...] L'être du diagramme est alors un objet virtuel et s'il exprime une universalité, cette universalité est donnée par sa virtualité. [...] Pour que le diagramme fonctionne, qu'il soit différent d'un simple schéma, il faut qu'il révèle le sens de ces singularités. C'est pourquoi le diagramme est toujours à l'interface de l'actuel et du virtuel. Il assure le passage de l'un à l'autre par une machinerie qui est l'âme du diagramme. Cette machinerie n'est pas là pour représenter des objets, mais pour produire, dans le réel, une actualisation de ses composantes virtuelles, révéler au monde sensible une face dissimulée de l'objet. Actuel et virtuel composent la réalité du monde<sup>12</sup>.

### **Pensée diagrammatique**

Au lieu de parler d'un diagramme, nous faisons appel à l'expression « expérience diagrammatique et pensée diagrammatique » qui renvoie à la conviction de Foucault<sup>13</sup> pour qui l'être (l'individuel) se construit par l'expérience ; c'est l'expérience qu'il faut donc penser si nous voulons comprendre l'être.

Par « expérience diagrammatique », nous entendons une expérience de pensée qui mobilise des affects et qui instaure une temporalité différente de la temporalité linéaire (passé-présent-futur). L'« expérience diagrammatique » s'adresse

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975, p. 207.

<sup>10</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de minuit, 1980, p. 31-32.

<sup>11</sup> *Id.*

<sup>12</sup> Franck Jędrzejewski, *Diagrammes et catégories*, thèse de doctorat [MS], Paris, Université Denis Diderot, 2007, p. 12.

<sup>13</sup> M. Foucault, *Surveiller et Punir*, *op. cit.*, p. 207.

à une intuition, une saisie visuelle des rapports et à une épreuve qui nous affecte et qui nous laisse vivre quelque chose dans un diagramme<sup>14</sup>.

Dans la suite de notre propos, nous utiliserons simplement l'expression *pensée ou écriture diagrammatique* pour désigner l'union de la *pensée* et de l'*expérience diagrammatique* dans les opérations d'écriture et de la pensée musicale qui a un impact considérable au niveau de l'ontologie de l'œuvre, mais également de la lecture dynamique (analytique ou interprétative) des partitions.

La pensée diagrammatique n'implique pas nécessairement une utilisation du diagramme comme forme unique du dispositif visuel de la partition ; la pensée diagrammatique ouvre la voie à toutes les techniques permettant la visualisation d'objets et de phénomènes inaccessibles à la perception immédiate et à la simple expérience figurative. La pensée diagrammatique appliquée dans la partition fait appel aux opérations (avec leurs règles) et les transformations (avec leurs lois) de la pensée visuelle pour produire des effets de sens variés et exprimer les relations entre différentes formes d'actions plastiques d'une manière sonore.

Penser le diagramme comme une expérience permet de faire la distinction entre, d'un côté, le diagramme en tant que schéma utile pour clarifier un certain nombre d'opérations et, de l'autre, le diagramme qui ne fait pas l'objet d'un usage, mais qui est un réceptacle habité par une pensée.

### **Pensée diagrammatique dans les autographes**

Le diagramme mêle sous mille formes des séries intelligibles que le geste de l'homme organise avec ses propres ressources en laissant entrevoir l'outil en lequel le territoire se métamorphose pour lui conférer du sens. La signification suscitée par le dévoilement du geste revendique le cheminement qui l'a fait naître. Le dénouement du sens est à ce prix : reconstituer le geste dans le diagramme pour comprendre comment le sujet rencontre le sens<sup>15</sup>.

Les formes de partitions qui affichent le mieux l'importance de ce geste sont les manuscrits autographes ou les manuscrits où c'est le geste physique réel qui domine et s'impose à notre vision. Citons à titre d'exemple les manuscrits autographes de certaines partitions de Leoš Janáček, dans lesquels les affects du geste sont particulièrement lisibles. En effet, Janáček vit le temps musical au travers de ses partitions et c'est par ses gestes qu'il « habite » le diagramme, qui lui-même « habite » Janáček. C'est le diagramme qui lui permet d'attraper et de

<sup>14</sup> Voir J. D. Dupuis, Gilles Deleuze, Félix Guattari et Gilles Châtelet, *De l'expérience diagrammatique*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 16.

<sup>15</sup> F. Jedrzejewski, *Diagrammes et catégories*, op. cit., p. 17.

capter par un geste le temps des masses et des énergies sonores, afin de faire vibrer ses affects et ses sensations. Il vit ses partitions comme une expérience diagrammatique, comme une intuition de la saisie visuelle d'une idée musicale, il renonce à un découpage du temps en présent-passé-futur. C'est par ces autographes si difficiles à déchiffrer qu'il attire l'attention sur le fait que la partition est plus qu'un signe pour représenter un objet utilitaire de communication. La partition est elle-même un évènement, elle rend visible l'intensité de vécus et elle nous invite à revivre ces expériences diagrammatiques en exaltant le geste incarné dans le tracé, en réalisant le mouvement de l'esprit. Châtelet définit souvent le diagramme comme « un dispositif d'extraction de gestes » ou comme « un stratagème allusif » ; il précise qu'il a besoin d'un geste qu'il rattrape avec sa pensée et qui le fait penser par « saut de degré d'intuition<sup>16</sup>. » Il souligne également l'importance d'un geste « projectif » : projeter un diagramme sur un support, viser un potentiel qui fait que ce geste unique est une coupe du virtuel et une actualisation partielle. Le diagramme est plus que l'effectuation d'un agencement machinique ; il devient l'incubateur du virtuel : le geste.

Châtelet pense le diagramme comme un dispositif technique d'extraction des gestes et, en même temps, comme une unité conceptuelle et intuitive. Ainsi, le manuscrit autographe montre qu'une *pensée musicale* n'est pas uniquement sonore, mais aussi visuelle, gestuelle et conceptuelle. Il nous permet de mieux de comprendre que le diagramme ne fige pas l'opération de pensée d'écriture, mais qu'il la fait vivre au travers d'un geste qui ranime d'autres gestes (fig. 1 et 2).

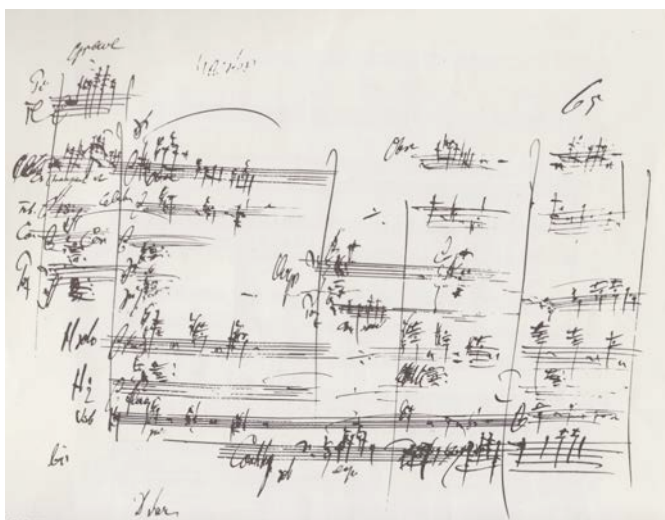


Fig. 1: Leoš Janáček, [Houslový koncert], Concerto pour violon, s. d., manuscrit autographe, extrait, encre de Chine, 290 × 230 mm, musée de Moravie, Brno, République tchèque © Lenka Stransky.

<sup>16</sup> Gilles Châtelet, *L'Enchantement du virtuel*, Éditions d'Ulm, Paris, 2010, p. 166.



Fig. 2 : Leoš Janáček, [Smyčkový kvartet č. 2], Quatuor à cordes n° 2, s. d., *manuscrit autographe, extrait, encre de Chine, 290 x 230 mm, musée de Moravie, Brno, République tchèque* © Lenka Stránský.

## La pensée diagrammatique dans les partitions graphiques

### *Morton Feldman*

Même si les premières partitions qualifiées de graphiques (celles de Morton Feldman, 1950) sont représentées sous la forme d'un diagramme, elles sont un bon exemple de la pensée diagrammatique, car cette figure du diagramme est au service du diagramme-machine abstraite.

*Projection I* (1950) pour violoncelle solo en est une illustration. Étendue à l'image d'une grille verticalement et horizontalement agencée sur une feuille de papier blanc selon une trame carré régulière sur papier millimétré, la partition est composée de cases dans lesquelles sont inscrits des événements sonores, ou des actions, qui fonctionnent de manière indépendante les unes des autres. L'évaluation relative des hauteurs s'organise selon trois rangées de petites cases : les limites des registres peuvent être librement choisies par l'interprète. La durée dépend de l'espace occupé par un carré ou rectangle à l'intérieur d'un espace correspondant à quatre battues, chaque battue équivalant à un tempo métronomique de 72. Chacune des trois rangées de cases est associée à des qualités de timbre (harmonique, *pizzicato*, *arco*...). Les paramètres déterminés sont en priorité : le tempo, le timbre, la densité des occurrences des événements sonores. L'indétermination concerne les rapports temporels entre sons et silences, ceux-



ci sont flexibles, tout comme la hauteur qui reste approximative. *Projection 1* présente ainsi une pensée radicalement opposée à celle du langage classique-romantique qui, au travers de la notation conventionnelle, fixe avant tout la hauteur/ la fréquence, le rythme / la durée et l'intensité / la dynamique (fig. 3).

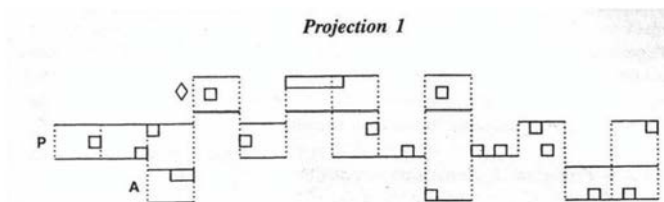


Fig. 3 : Morton Feldman, *Projection n° 1*, 1950, extrait, encre de chine © Tous droits réservés.

Il faut souligner que l'intention de Feldman pour exprimer ses idées musicales n'était pas de faire des *graphismes* mais que, au travers des diagrammes, il vise littéralement à « projeter » des sons dans le temps, et non pas à « composer ». Selon le témoignage de Christian Wolff, un ami compositeur, Feldman « fixait au mur des feuilles de papier millimétré et travaillait dessus comme s'il s'agissait de peinture. Lentement, ses notations s'accumulaient et, de temps en temps, il se reculait pour juger de l'effet visuel global<sup>17</sup>. »

La composition de cette partition est précédée par une réflexion sur la temporalité de l'espace musical, de l'espace pictural, et leurs intersections. Le temps est donc traité à l'aide d'un diagramme de grille comme s'il s'agissait d'un écran sur lequel la forme devient observable, et où il est possible d'encadrer et de saisir visuellement le processus sonore, voire proposer une sorte de projection visuelle pour saisir mentalement le processus de création sonore. Ce dispositif ne transgresse pas la linéarité par la direction de la lecture, mais il la met en suspens comme si elle était sans intérêt, car les événements sonores antérieurs ne conduisent pas aux événements futurs : « Le son musical est et devient tout à la fois<sup>18</sup>. » La non-linéarité constitue une force structurelle en soi.

On retrouve ce même principe dans les autres partitions de Feldman intitulées *Projections* (I-V) créées en 1951, ainsi que dans cinq partitions intitulées *Intersection* (1951-1953). Le diagramme est plus qu'un outil pour illustrer des opérations intellectuelles musicales et de spatialisation : il agit comme la force d'une machinerie à penser un geste d'interprète lorsque celui-ci cherche à visualiser

<sup>17</sup> Christian Wolff/Victor Schonfield, « Taming Chances », *Music and Musicians*, Londres, mai 1969, p. 38. Cité par Jean-Yves Bosseur, *Écrits et paroles*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 19.

<sup>18</sup> Jonathan Kramer, « Le temps musical », dans *Musique une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Jean-Jacques Nattiez (dir.), vol. n° 2, Paris, Actes Sud/ Cité de la Musique, 2004, p. 189-218.

une idée musicale pensée par le compositeur pour pouvoir achever l'acte de création. Ce diagramme devient une machine abstraite au service d'une expérience diagrammatique, car il permet d'actualiser les composantes en jeu et d'animer les configurations des interactions (fig. 4).

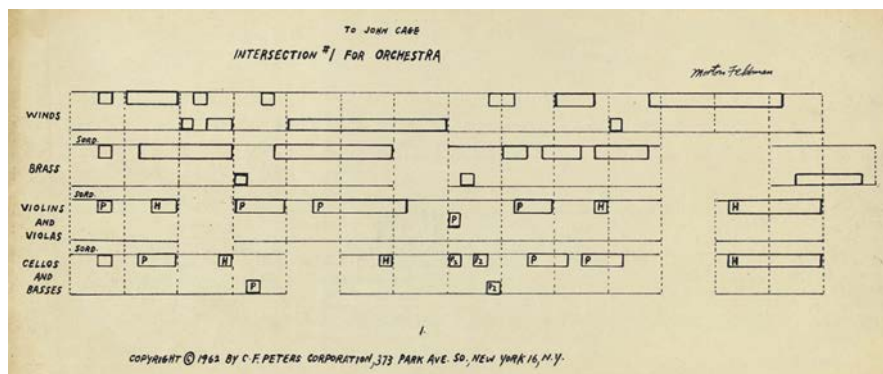


Fig. 4 : Morton Feldman, *Intersection for orchestra*, 1951, brouillon, esquisse préparatoire, encre de chine. Cette esquisse n'a jamais été publiée comme partition et permet de montrer uniquement les données que Feldman transmet et le type de diagramme utilisé pour ce type de notation © Tous droits réservés.

### *Continuation*

Après ces premières partitions de Feldman qui ont été qualifiées de « graphiques » en français – alors qu'en réalité, elles ont été désignées par le terme « *Graph* », c'est-à-dire « diagramme » en langue anglaise –, ce sont John Cage, Earle Brown et Christian Wolf qui ont exploré ce domaine de création intermédiaire aux États-Unis. En Europe, parmi les artistes les plus emblématiques dans ce domaine, il faut citer Milan Adamčiak, Peter Graham, Milan Grygar, Rudolf Komorous, Louis Roquin, Sylvano Bussotti, Nicolas Cisternino, Dieter Schnebel ou Cornelius Cardew (fig. 5).



Fig. 5 : Louis Roquin, *Ricerca VIII*, 1981, encre de chine, 297 × 420 mm, collection de l'auteur, Lasalle © Louis Roquin.

Ils font appel à une représentation graphique plus libre (traits, points, courbes, formes diverses...) et, progressivement, le champ de création s'élargit et se diversifie par différentes approches, de sorte qu'en plus des partitions graphiques, on distingue désormais deux autres catégories de partitions – verbales et conceptuelles : pour rappel, les premières utilisent des mots et des textes comme médium principal de transmission de l'information, alors que les secondes ont recours à des chiffres et à divers symboles. Mais bien souvent, les partitions mélangent les substrats de ces médias. Et malgré leurs formes visuelles qui s'éloignent du diagramme utilisé par Feldman, elles n'en manifestent pas moins une présence forte de la pensée diagrammatique (fig. 6).

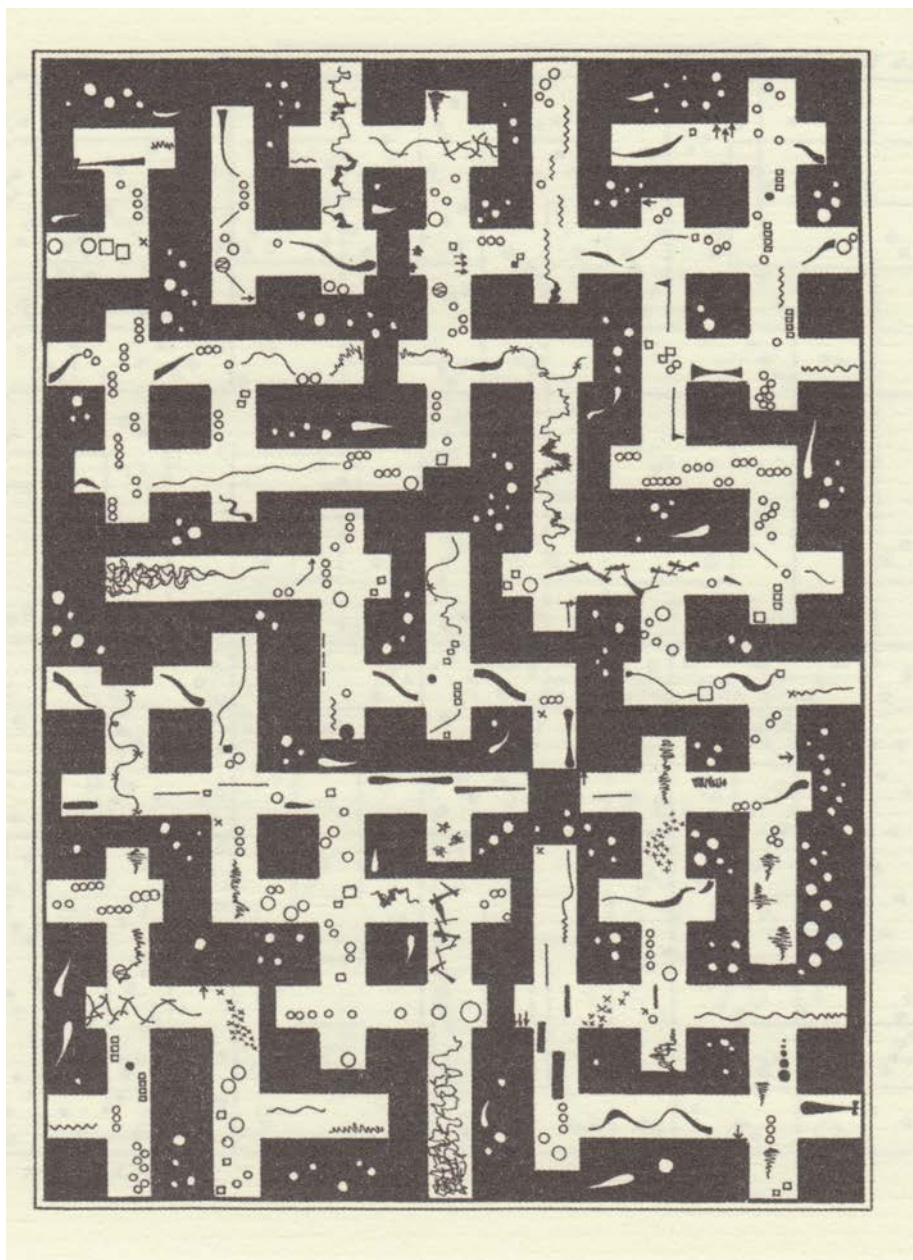


Fig. 6 : Milan Adamciak, Labirinta, 1969, encre de chine, papier, 297 × 420 mm, collection de l'auteur, Bratislava © Milan Adamciak.

### *Pensée de l'écran*

Dans ces partitions, il est nécessaire de proposer la vision globale d'une surface pour montrer une cartographie du sens libéré d'un horizon unique. L'espace de la partition fonctionne comme une interface qui, au travers du diagramme, permet d'appréhender les qualités de timbre, de tempo et de densité des événements sonores. En effet, depuis ces premières œuvres de Feldman, on constate que la partition graphique relève non seulement de la pensée diagrammatique, mais également de cette pensée de l'écriture particulière que nous appelons « pensée de l'écran ». Grâce à l'écran – espace choisi, organisé, délimité et

encadré – le compositeur propose de faire apparaître une idée, une pensée, une conception d'un processus, mais pas la totalité de l'œuvre. La vertu de l'écran rayonne au travers de sa capacité de projection d'un horizon spatial et temporel de ce que l'auteur a à l'esprit. La projection des opérations des objets d'un processus ne veut pas dire une prédiction et un contrôle total, mais une idée globale et cohérente d'une volonté pensée par le compositeur/créateur. C'est un espace dans le temps qui est donné par la pensée d'écran, c'est un mode de « processualité » qui est visé par la pensée diagrammatique. Finalement, l'écriture musicale reste un médium composite qui relie un support spatial de forme et de matière données avec des figures inscrites.

Les partitions graphiques donnent à voir l'espace sonore encadré par un temps à plusieurs horizons, où chaque élément pris individuellement s'inscrit dans une cartographie libre de tout sens préétabli. C'est précisément cela qui deviendra l'un des traits fondamentaux de toute partition graphique, car le processus même de la production de ce type de partition exige de leur auteur une approche particulière devant permettre à l'énoncé musical d'être non pas « pré-formé », mais « per-formé », ce qui signifie que ce dernier est censé prendre corps au fur et à mesure de la réalisation sonore, au travers du jeu de réponses et de réactions suscitées chez l'interprète par la forme visuelle (signe, support, système) de l'œuvre. Dans le cas des partitions dont la notation a recours à une fixité des rapports entre un signe et un sens (comme le font les langages symboliques), l'énoncé musical reste performé et réalisé de façon sonore, mais à un autre niveau que celui de la macro-structure, qui reste inchangée. Une « machinerie diagrammatique » contenue dans la partition permet d'actualiser les composantes alternatives sonores, telles que des modulations microstructurales (au moment de l'interprétation, il s'agit de toutes les nuances de dynamiques, de tempos, de timbres...). Ainsi, la partition graphique est une expérience de pensée qui mobilise une autre temporalité que celle qui repose sur un découpage du temps selon la logique « passé-présent-futur ». Mais ce qui est le plus important à noter, c'est que l'écriture diagrammatique donne à penser plus qu'elle ne représente : elle

ne montre pas à l'interprète ce qu'il faut faire, mais lui propose à imaginer des possibilités à faire (fig. 7).

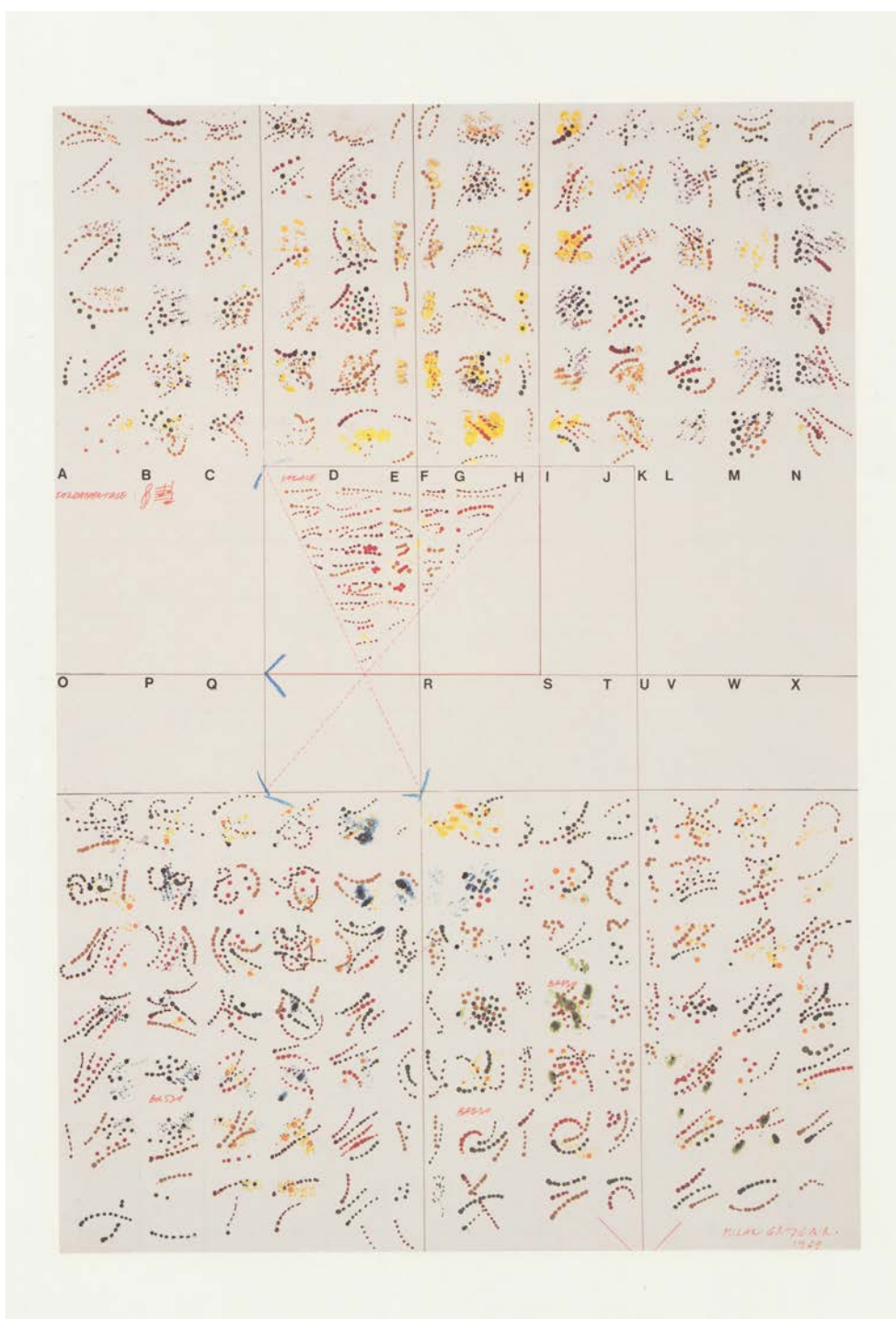


Fig. 7: Milan Grygar, [Barevná partitura], Partition colorée, 1969, aquarelle, crayon de couleur, papier, 900 × 625 mm, collection de l'auteur, Prague © Milan Grygar.

Le créateur d'une partition est confronté à un acte d'intelligibilité créative qui se situe entre l'intuition et la déduction. L'enjeu de la réalisation est de reconnaître la puissance génératrice du geste, d'identifier l'opération que le geste dépose dans le graphique et l'esquisse qu'il engendre. Le diagramme en tant que machine diagrammatique ne représente pas le monde, il le trace. *Tracer* le réel de manière non représentative, le voir autrement, tel qu'il devient, tel est l'objet du diagramme selon cette acception. La pensée diagrammatique des dispositifs plastiques d'une telle partition reproduit un nouveau type de réalité : le diagramme ne renvoie pas à un objet, mais à un geste lié au mouvement ; il rend visible un parcours possible de ce qui pourrait advenir ; il convoque le virtuel surgi du tracé de la main (fig. 8).

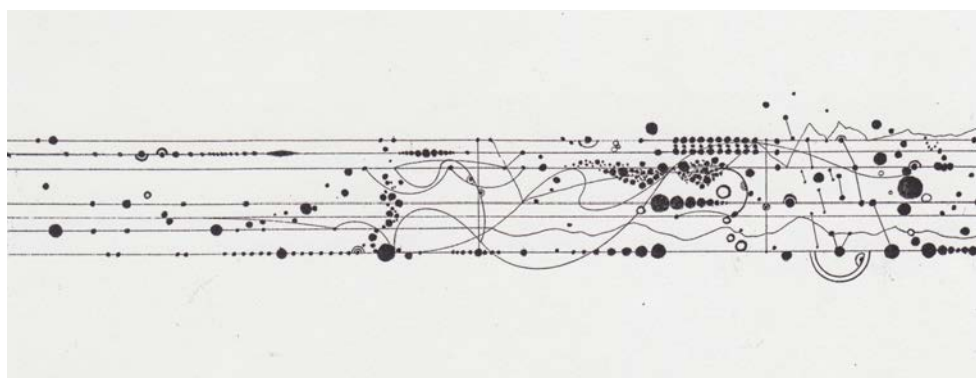


Fig. 8 : Peter Graham, *For Billy Cobham*, 1978, extrait, encre de chine, papier, 297 × 420 mm, collection de l'auteur, Brno © Anthony John Stastny.

Dès lors qu'il est question de partition graphique, il convient de s'interroger sur le geste inscrit dans ces diagrammes, qui donnent à voir plus que l'œil ne perçoit<sup>19</sup>. Le réalisateur ne peut donc se permettre de rechercher dans un diagramme musical une démonstration, une simplification ou un schéma du déroulement, mais doit s'efforcer d'y déceler un mode de fonctionnement qui permet à la machinerie diagrammatique de reproduire une signification. Le diagramme est une interface entre l'actuel et le virtuel ; il donne à voir une potentialité du geste dans l'actualité des dynamismes graphiques, de ce geste qui préside à l'élaboration des systèmes de pensée de l'auteur. Cette interface s'affranchit des figures sémantiques et des formules de syntaxe de la notation conventionnelle, pour proposer la figure à venir, non-préétablie et non encore imaginée. Des points et des lignes tracent le « hasard » sur le papier<sup>20</sup>, dans l'intention de

<sup>19</sup> Voir F. Jędrzejewski, *Diagrammes et catégories*, op. cit.

<sup>20</sup> Au sujet des partitions graphiques bâties sur les notions de points, lignes, plans..., voir Pierre Albert Castanet, « Création/re-création : à propos des jeux et des enjeux de l'"œuvre ouverte" en "musique contemporaine" », *La Revue du conservatoire*, n° 6, 2017. Document en ligne consulté le 20 juin 2018 <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=1832>>.

« mettre en scène la désorientation pour orienter et imposer un projet physico-physique qui se donnera ensuite pour le plus évident<sup>21</sup>. »

Ainsi, cette partition n'illustre pas, ne transmet pas des directives à l'interprète, mais elle contraint à penser. Nous pouvons l'assimiler à une machine abstraite d'images, une machine diagrammatique qui capte des idées devant ensuite être développées dans une réflexion.

La partition en accord avec la pensée d'écriture diagrammatique est toujours en mode d'être « *esse in futuro* », qui tourne le dos à une réalité unique, figée, mais invite à recontextualiser, combiner sur la base d'associations, de connexions actualisées, en une combinatoire illimitée, qui apparaît comme une évidence et une nécessité. Cette pensée diagrammatique inhérente à l'être de la partition ne nous informe pas sur ce qui a été – donc sur le passé –, mais nous incite à penser l'avenir, à l'anticiper, tout en renvoyant à l'imprévisible de significations nouvelles, manifestes virtuels. Elle est virtuelle. Et elle fait prendre conscience de la présence d'un principe de pensée et d'expérience diagrammatique dans une partition. La partition n'a de sens que par un projet, par une prise de conscience du fait qu'elle permet de se projeter vers l'objet pensé à travers l'expérience diagrammatique. Une telle partition n'offre pas la représentation d'une réalité sonore, mais donne à réfléchir, à engendrer et à proliférer plus qu'elle ne représente. La partition graphique nous permet de comprendre à quel point la partition musicale permet de visualiser ce qui est inaccessible à la perception immédiate ; elle vise donc un concept qui n'est jamais décrit, mais que l'on peut *réaliser*. Pour cette raison, il est pertinent de parler de réalisation et pas d'interprétation des partitions de ce type (fig. 9).

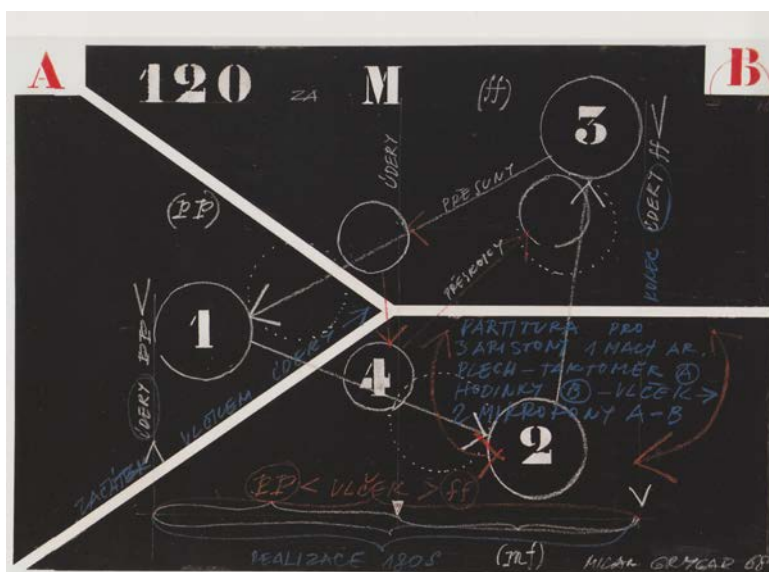


Fig. 9 : Milan Grygar, [Černá partitura], Partition noire, 1968, tempera, crayon de couleur, papier, 500 × 720 mm, collection de l'auteur, Brno © Milan Grygar.

<sup>21</sup> G. Châtelet, *Les Enjeux du mobile*, op. cit., p. 35.



### Trois composantes perceptives : topologie, dimension, géométrie

L'analyse d'un grand nombre de partitions graphiques, qui peuvent être vues comme des exemplifications parfaites de la pensée diagrammatique dans la notation musicale, nous a amené à formuler l'hypothèse suivante : dans des partitions graphiques, les trois composantes agissant dans notre sphère perceptive – la géométrie, la dimension et la topologie – sont présentes et font sens. Ces composantes agissent comme des opérateurs de la pensée plastique pour réaliser des dispositifs d'une sémiodynamique de l'espace et du temps d'une œuvre musicale. Ces trois composantes agissent comme des guides d'une pensée musicale et sonore qui cherche à saisir une œuvre en processus et ses formes possibles dans leurs transformations dynamiques intrinsèques, et aident à la comprendre dans la perspective de ses possibles stratifications qui font sens.

La dimension renvoie aux caractéristiques dimensionnelles des figures ; l'accentuation des contours est un élément signifiant des figures d'un diagramme.

La géométrie renvoie aux différents aspects autres que dimensionnels du diagramme de partition, pris isolément, et assimilés à une figure. La géométrie des figures (les diverses formulations des signes – points, lignes, courbes) joue un rôle significatif pour suggérer un processus déterminé formel, perceptif.

La topologie occupe une place centrale : l'enjeu n'est pas de trouver une logique de la partition, mais sa topologie, car le lieu précède le sens. Précisons que la topologie (entre forme et lieu logique) relève du principe que la position des objets dans une partition n'est jamais neutre : la partition graphique dans sa globalité est un diagramme qui est toujours relatif à un lieu (que nous préciserons ici en le désignant par le *topos*). La disposition sur le support d'inscription de signes visuels des systèmes signifiants contraint le sens de la pensée diagrammatique contenue dans la partition. Le topos est un espace abstrait, et non pas un endroit ayant une existence géométrique. Le sens que l'on donne à un objet-figure dans une partition dépend du lieu à partir duquel il est pensé, car toute position est relative à un référentiel donné par le cadre du support de la partition.

La partition de notation conventionnelle est ordonnée selon le principe que l'esprit doit projeter – être en capacité de *recomposer* son objet à la manière d'une mécanique : elle est déterminée par la nécessité d'être capable d'imiter et de cloner une structure musicale dont le déroulement temporel est figé. La pensée diagrammatique dans la partition repose sur un tracé géométrique sommaire des parties de l'ensemble ; ce diagramme propose un schéma, une disposition ; il trace le déroulement de variations structurelles préétablies ; il décrit le mouvement, il représente graphiquement l'opération de pensée musicale. À l'inverse,

la partition « ouverte » de type graphique relève d'une logique opposée : elle construit la nécessité de vivre une expérience – l'expérience diagrammatique – de pensée qui mobilise des affects et d'autres temporalités que celle qui repose sur un découpage du temps « passé-présent-futur ». La partition graphique renonce à une « reconstruction d'une pensée » au profit d'un « dialogue de pensée » entre l'auteur et le réalisateur (interprète).

S'il s'agit véritablement d'une partition graphique – et pas simplement d'une notation dans laquelle le compositeur s'éloigne des signes conventionnels uniquement pour substituer un système de symboles à un autre selon un principe analogique –, il faudrait accepter l'idée que cette partition comporte sa propre pensée de l'écriture : une synthèse de la pensée diagrammatique et de la pensée de l'écran.

Les opérations de ces deux modes de pensée sont déployées conjointement non pas pour représenter des objets, mais pour permettre d'actualiser des composantes réalisables. La lecture et l'écriture dans la partition sont associées pour engendrer une virtualité de geste en jouant sur l'analogie de la forme et du sens non pas sur le registre de la ressemblance de l'un et de l'autre, mais plutôt suivant une potentialité générative. Les trois opérateurs de la forme (géométrie, topologie, dimension) sont exploités pour établir des relations entre signe et sens (fig. 10).

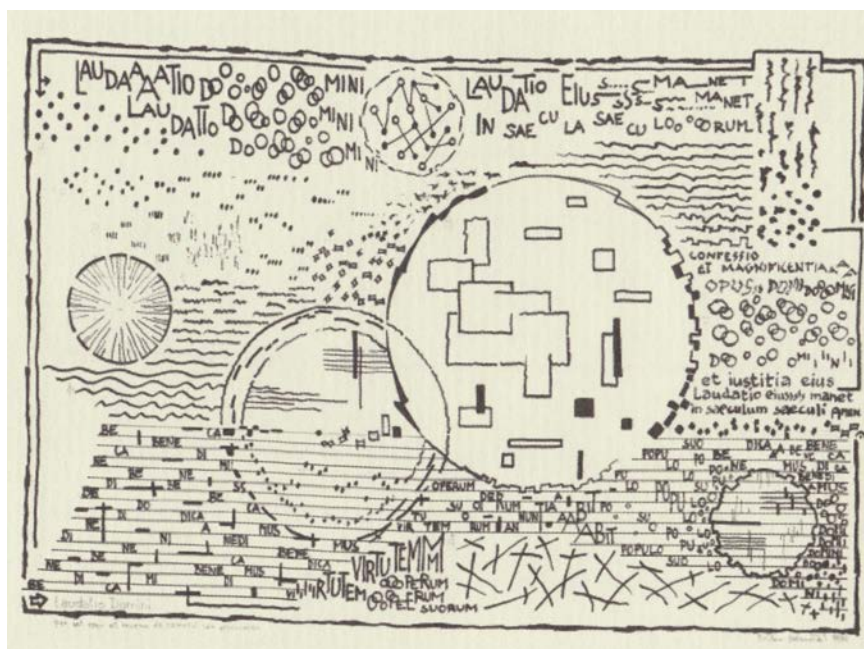


Fig. 10 : Milan Adamciak, *Laudation Domini*, 1970, crayon de couleur, papier, 297 × 420 mm, collection de l'auteur, Bratislava © Milan Adamciak.

L'approche de la partition graphique au travers d'une *pensée et expérience diagrammatique* permet de l'appréhender autrement que comme un *outil* de communication ; elle acquiert un statut d'interface qui permet de rendre visibles et intelligibles certaines opérations de pensée musicale, et devient elle-même un mode de pensée d'écriture *sui generis*. La partition n'est plus assujettie à une forme représentée par les signes de différents types (y compris par l'icône de type « diagramme »), mais elle est appréhendée par le geste qui l'a tracée et engendrée. Ce « geste générateur » va parfois au-delà de l'acte d'écrire pour s'approcher du mot « grbh » (gratter, égratigner) que l'on trouve dans l'étymologie du mot « diagramme ». Dans le tracé de ce geste s'ouvre la dimension virtuelle de toute représentation. La partition n'est plus *représentée* par un diagramme, mais *tracée* par lui : le diagramme n'est plus lié à *une forme*, mais à *un geste* ; il est travaillé par le geste, il est *gestus*<sup>22</sup>. Et c'est justement cela le fondement ontologique de la partition qui ne renvoie pas à un objet (sonore) mais à une pensée (sonore et musicale) : la partition est une intuition qui invite à considérer, à penser et à créer.

Toutefois, appréhender la partition à l'aune d'un régime de la pensée diagrammatique n'est pas incompatible avec une utilisation d'un diagramme en tant que schéma (par exemple le diagramme de la portée indiquant temps-fréquence-amplitude dans la notation conventionnelle) ; simplement, dans ce cas, aucune partition, même dans la notation conventionnelle, n'est réductible uniquement à ce diagramme. De surcroît, si nous nous interrogeons sur le type et le caractère des signes appliqués dans des partitions musicales – en restant dans le cadre des catégories de Peirce –, nous constatons que ces signes relèvent non seulement d'icônes de type « diagramme » (comme c'est le cas dans la notation où la portée représente un diagramme temps-fréquence-amplitude et vice versa), mais aussi d'icônes de type « image » et de type « métaphore ». Sans oublier que les signes notationnels de la partition peuvent appartenir non seulement à la catégorie « icône », mais également aux catégories « index » et « symbole ». De ce simple constat il résulte qu'il serait abusif d'assimiler la partition uniquement à un diagramme. De toute façon, un signe relève rarement d'une catégorie pure ; il est plutôt un agencement plus complexe qui mélange des catégories différentes ; d'ailleurs, Peirce souligne que le signe idéal est celui dans lequel le caractère iconique, le caractère indicatif et le caractère symbolique sont amalgamés en proportions aussi égales que possible<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Le diagramme est lié à un geste, il est au fond travaillé par du geste, ce qui porte déjà l'étymologie indo-européenne du mot : *grbh-gratter*, égratigner.

<sup>23</sup> Voir C. S. Peirce, *Écrits, op. cit.*, p. 168-170.

Dans le cas de la partition graphique, la pensée diagrammatique s'applique comme un opérateur de pensée d'écriture au processus de composition, mais également au moment de l'interprétation et de l'analyse. Cet opérateur de pensée d'écriture diagrammatique est complété par la *pensée de l'écran*. Ainsi, deux modèles de pensée d'écriture sont en jeu : nous les désignons respectivement par « pensée diagrammatique » et « pensée de l'écran », et ils constituent le fondement de la partition graphique.

Rappelons que par « pensée diagrammatique », nous entendons une expérience de pensée qui mobilise des affects et qui instaure une temporalité différente de la temporalité classique linéaire (passé-présent-futur). Par « pensée de l'écran », nous entendons une nécessité de projeter l'espace encadré par le temps, une cartographie préalable globale et synoptique des idées d'une construction préétablie dans le temps et l'espace par l'écriture.

L'ensemble de nos analyses nous permet de formuler le constat suivant : de manière générale, une pensée musicale est en réalité composée de plusieurs *types* de pensée (représentative, concrète, démonstrative, opératoire, abstraite...). Une pensée de l'écriture repose sur l'interaction de quatre *modes* de pensée : visuel, sensori-moteur, sonore et conceptuel.

En aucun cas, la partition ne peut être vue comme un objet purement utilitaire : en dépit de toutes nos tentatives de circonscription analytique, elle reste indéniablement un objet mystérieux qui fait rêver. Elle fascine d'abord par l'utilisation d'un code spécialement conçu pour elle, dont l'accès est restreint aux initiés du solfège. Mais elle est aussi un objet sacré, notamment lorsqu'elle se présente sous forme autographique ou sous forme de manuscrit, car elle est alors physiquement touchée et manipulée par son créateur qui inscrit dans la matière une « formule magique » qui, entonnée par l'interprète, anime l'œuvre. Dans ce sillage, au cœur de l'utopie, la partition est toujours un lieu de rencontres entre tous ceux qui participent à la communion musicale, un testament artistique pour le futur, un « espoir d'éternité ».