

Table de Poussières est une pièce dont la notation n'est pas *phonographique* : son texte et les signes qui le constitue, ne sont pas analogiquement représentatif ; ils n'entretiennent pas une relation analogique avec le résultat musical. La notation ne crypte donc pas une image du sonore que l'interprète devrait reproduire ou représenter. L'interprétation implique alors une tâche dans laquelle les sons, que les signes de la partition appellent, doivent être créés. Le processus est doublement conditionné : d'une part, la partition, avec ses signes et consignes et, d'autre part, l'interprète avec son savoir instrumental, sa manière de lire et son imaginaire. Par exemple, la notation indique des points précis sur le manche de la guitare qui correspondent à une condition donnée pour toute action instrumentale ultérieure. L'emplacement, qui n'est nommable que parce que dans la nomenclature traditionnelle de la guitare, il désigne une note spécifique, est une *ancree* inéluctable, mais cet ancrage n'en est pas moins fertile en possibilités car il ne correspond pas forcément à une note mais bien à une position, donc à un geste.

Le nominalisme impliquerait généralement, selon le contexte, une traduction littérale entre nom et son, mais là, avec *Table de Poussières*, ce n'est pas le cas : le mot « do », qui par convention est soumis à un régime d'intelligibilité qui le rend, pour une communauté, à la fois compréhensible et utilisable, est maintenant une plate-forme de possibilités :

Dans cette version, construite avec Cristián Alvear, la scordatura (qui n'est pas obligatoire), se fait en suivant une ligne nominaliste : les notes sont respectées, mais selon tel ou tel système d'intonation (qui peut aussi être purement instinctif). Chaque note doit porter son nom de façon crédible, la limite du désaccord / réaccord étant encadré par le nom : un do est un do mais il peut y avoir plusieurs sortes de do. Le principal étant que ce do soit un do pour l'instrumentiste ... Alors, do devient le nom d'une variété de notes possibles au sein d'une même composition (et chaque corde peut avoir son do).

Ce qui pourrait paraître comme un détail anodin, voire une banalité, est ici au démarrage du processus de création de l'image sonore de l'œuvre, la désarticulation du nœud signe/nom/son libère d'innombrables possibilités interprétatives, chacune entraînant nécessairement le développement de modes techniques. Par exemple, avec un changement de scordatura, un domaine de l'instrument (diapason, notation, acte de produire des sons) est maintenu, mais sa nature est altérée. C'est pour cette raison que la notion d'exécution, si valorisée par les praticiens de la musique contemporaine – y compris par les praticiens de la musique expérimentale – est insuffisante, car sonder les possibles en fonction d'un ensemble de conditions données est un acte qui nécessite une exégèse subjective étant donné qu'une traduction littérale ou objective est impossible. De prescription à résultat, l'exécution est comprise comme la translittération d'une notation donnée à un son donné, translittération que seul le compositeur pourra possiblement corroborer. En tant que notion pour dénoter une pratique musicale, l'exécution date du 18^{ème} siècle, moment où les instrumentistes jouaient des pièces de leur propre temps¹ et pas des œuvres du passé (ce qui, comme pratique habituelle, viendra un siècle plus tard). Pour ces musiciens instrumentistes c'était de la

¹ Cfr. Danuser, H. (2016). Execution - Interpretation - Performance: The History of a Terminological Conflict. In *Experimental Affinities in Music* (pp. 177–196). Leuven University Press. <https://doi.org/10.11116/9789461661883.ch09>

musique contemporaine. Là est la charge historique que ce concept porte avec lui. La translittération était alors corroborable : c'était le compositeur qui sanctionnait la correspondance correcte entre signe musical et son. L'exécution est liée à ce principe d'autorité. Si le son est indéterminé par rapport à sa notation, la translittération « correcte » revient-elle à suivre rigoureusement la prescription ? Toute instruction est objet d'interprétation, il y a donc un problème par rapport à notion d'exécution. Assumer la possibilité d'une traduction objective, et littérale revient à comprendre la prescription dans une perspective idéaliste. C'est pour cette raison qu'il ne faut pas confondre les règles de lecture (comment lire la partition) avec un régime de lisibilité qui ne viserait qu'à la translittération idéale du signe musical c'est-à-dire à une réalisation sonore qui ne serait plus le processus d'une création, mais bien un épiphénomène de compétence : bien faire ce qui a été prescrit. Comprendre ainsi le travail d'interprétation serait au bas mot réductionniste et simpliste. Il n'y a pas de résultat correct et idéal, mais plutôt des formes de réalisation où l'interprète termine ce que le compositeur a indéterminé. Le sens sonore des signes dépend du mode de lecture et ce processus imbrique les règles de lecture, la façon qu'a l'interprète de comprendre la prescription et son imaginaire sonore. Ce n'est pas une relativisation de la tâche de l'instrumentiste, c'est assumer que son expérience avec son instrument, ses connaissances et sa subjectivité sont déterminantes pour le mode de lecture.

La musique expérimentale indéterminée tend à se définir en opposition à une manière de faire de la musique considérée comme institutionnelle et traditionnelle.² Dans cette opposition on suppose que cette « autre » manière est dépouillée des principes que la tradition préserve avec abnégation. L'étymologie du mot conservatoire éclaire l'implication de cette fonction. Le poids de l'enseignement institutionnel est tel qu'il fait des musiciens professionnels le principal obstacle pour une révision critique des principes qui sous-tendent le travail interprétatif. Un exemple en est le concept du XIXe siècle d'œuvre autonome, d'où émerge la notion de *Werktreue*, telle qu'est décrit par Lydia Goehr³. Expliquée aujourd'hui comme une notion dont l'origine et le fonctionnement sont liés aux préoccupations idéologiques d'une époque – le XIXe siècle en Europe –, elle produit la surprise, voire le rejet des contemporains, car les collègues supposent que la fonction naturelle et invétérée de l'interprète est d'être simplement le véhicule du message que le compositeur a codifiée dans la notation. Le compositeur chilien Nicolás Carrasco⁴ a raison de soutenir que ce que l'indétermination suspend (problématise, mais n'annule pas) c'est l'économie qui s'établit à partir du concept d'œuvre autonome. La notation indéterminée suspend la linéarité déterminante et causale qui règle le lien entre compositeur et interprète. C'est facile à dire, mais ce pas facile à appliquer dans la réalisation car l'interprète de musique expérimentale est souvent plus dogmatique que celui de la musique dite traditionnelle : alors que l'interprète du conservatoire conçoit le message compositionnel qu'il doit transmettre, le musicien expérimental pense que la prescription lui permet de présenter telle quelle la matérialité du son ; le son comme représentation vs le son comme présentation. Mais il n'y a pas de présentation sans un savoir instrumentale et ce savoir est toujours contextuel, social, appris ou imité. C'est un dialecte interprétatif⁵ qui difficilement peut omettre les bases qui le conditionne. Le dogmatisme c'est

² Cfr. **Thomas, Philip** (2009) **A Prescription for Action**. In: *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Ashgate, Farnham, pp. 77-98.

³ Cfr. **Goehr, L.** (1992). *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. CLARENDON PRESS. <https://doi.org/10.5840/intstudphil199931240>

⁴ - Cfr. **Carrasco, N.** (2018). *Examen de indeterminación en obras de John Cage, George Brecht y Manfred Werder* (Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía Con mención en Estética y Teoría del Arte). Universidad de Chile.

assumer qu'on peut se dépouiller du dialecte juste en faisant des actions (*just by making actions*).⁶

Pourquoi est-il important d'examiner les différences entre la notion d'exécution et la notion d'interprétation ? Il arrive que l'horizon conceptuel, les croyances sur la musique, un ensemble d'idées ou un concept qui les regroupe puissent s'imbriquer à tel point dans une pratique qu'ils deviennent invisibles, se naturalisent et, comme tout ce qui est naturel, ne soient pas questionnés. La puissance du concept d'œuvre est telle que, bien qu'il ait été fondé au 19^{ème} siècle, il projette son influence sur notre présent musical et il semble que la pratique de la musique expérimentale ne l'évite pas vraiment : il en voile la restitution en assimilant la prescription à l'œuvre. C'est en ce sens qu'il devient indispensable de connaître les croyances qui gouvernent la pratique. Car si, comme l'affirme Jenni Gottschalk, on définit la musique expérimentale comme une pratique musicale dont les traits caractéristiques sont « indétermination, changement, expérience, recherche et non-subjectivité »,⁷ il serait tentant d'assimiler ces cinq traits aux croyances dont on parle. Il faut donc les questionner : si l'on a déjà vu qu'une pratique musicale non subjective de translittération est idéaliste ; la recherche, l'expérience et le changement ne sont sûrement pas le patrimoine de cette musique, ce sont des concepts applicables à toute musique – l'interprétation critique, la pratique comme investigation (PaR),⁸ l'ethnomusicologie et la musicologie prouvent ce point ; quant à l'indétermination, il est peut-être le seul terme musical applicable à l'idée de musique expérimentale. Mais même cette notion nécessiterait un examen critique.

Tentons donc avec Table de Poussières, d'esquisser un point de départ afin d'établir un mode de lecture et un mode technique. Pour cela il est important de considérer ce qui est indiqué dans le texte qui accompagne la partition où le compositeur écrit :

Trouver le mode d'écriture spécifique d'une composition, c'est déjà faire un grand pas vers ce qu'elle sera finalement. Une toute petite variation dans la façon d'écrire peut avoir de grande conséquence sur le résultat musical, ne serait-ce que par le type rapport que cette écriture instaure avec l'instrumentiste. Écrire un LA sur une portée, écrire A4, écrire 440 Hz ou écrire 2.X (pour guitare), n'implique pas la même réflexion chez le compositeur, chez l'instrumentiste.

On pourrait alors parler de deux réflexions, de deux modes, indéterminés l'un par rapport à l'autre, mais contenues dans le cadre commun de la composition : l'intention compositionnelle et l'intention interprétative. Leurs champs d'application coïncident, mais leurs natures sont différentes. C'est dans cette dernière que l'instrumentiste doit examiner les implications techniques de ce qui a été noté afin de créer l'image sonore de l'œuvre. Et il est évident que cette pièce peut avoir d'innombrables images sonores.

Comme annoncé au début, est défait le nœud qui lie signe et son, dont la racine est le régime de lecture traditionnel : maintenant, la note appelée « ré », et habituellement produite sur la

⁵ Cfr. Mattes, A. C. (2015). Performance as critique. In *Transformations of Musical Modernism* (pp. 245–263). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/cbo9781316411766.014>

⁶ Cfr. "There is a refreshing honesty about the term 'make actions' to describe what one does when playing music; it shrugs off centuries of tradition, schools of technique (here schools of pianism), and dismisses the mystique of 'interpretation'" (Thomas dans Saunders, 2015, pp. 75-76).

⁷ Cfr. Gottschalk, J. (2016). *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury Publishing.

⁸ Practice as Research

5ème corde/5ème espace, ne correspond plus nécessairement à sa hauteur et à son timbre. Et que se passerait-il, par exemple, si je décidais d'utiliser une scordatura où chacune des cordes de la guitare est accordée sur différentes octaves de ré, mais légèrement décalées les unes des autres ? Quelle est l'implication technique concernant les trois types d'actions indiquées dans la partition si un accordage comme celui décrit est utilisé ? Quels types de solutions techniques vais-je créer ? Un accordage autre que le traditionnel est-il vraiment nécessaire ? Ces questions ne sont pas résolues en réfléchissant à ce que le compositeur ferait ou aimerait entendre, mais plutôt en assumant la responsabilité que la manière de déterminer ce qui est indéterminé dépend seulement de l'intention interprétative. Et cette intention ne doit pas s'établir comme subsidiaire à l'intention compositionnelle.

Pour Tables de Poussières, déterminer ce qui a été indéterminée, revient, par l'effet de la « tablature » non phonographique utilisée, à formuler une série de problèmes et à en chercher une par une les solutions possibles, solutions qui ne pourront être qu'interprétatives, et qui pourront varier beaucoup selon la direction trouvée et choisie. À chacune des 127 actions qu'expriment les signes de la partition, correspond un problème, et plusieurs solutions à trouver aussi bien techniques qu'ergonomiques ou harmoniques. Une seule solution n'est pas utilisable pour toute la pièce car une stratégie à priori est inefficace : par exemple les harmoniques artificiels - technique conventionnelle pour produire, avec la main droite, des hauteurs qui ne sont pas proches de la position de la main gauche - peuvent correspondre à une solution pour telle action donnée, mais pas forcément pour telle autre. Il n'y a donc pas de solution que l'on pourrait dire « universelle ». Parce que son économie et son organisation habituelle se sont transformées, le manche de la guitare et la guitare elle-même se transforment en un espace à redécouvrir — une table de poussières. C'est une découverte pour l'interprète et pas seulement pour l'instrument

Cristián Alvear
Osorno, Santiago
Mai, Juin 2022