

P₃ A₁ A₁
 L₁ A₁ B₃
 R₁ E₁ S₁

Treatise 1963-67 John Tilbury

Chapitre 6 de Cornelius Cardew (1936-1981), *a life unfinished* (Matching Tye, near Harlow, Essex : Copula, 2008)

(La fin du chapitre – pages 254-277 – a été omise)
 Traduction : Jean-Charles François

« Il m'est impossible de dire le moindre mot dans mon livre sur ce que la musique a significé dans ma vie. Comment pourrais-je espérer alors être compris ? »¹

Ma période romantique est finie. Les sensations, les moments s'estompent. Mon désir est de ressentir la beauté des continuités à long terme. Dans *Treatise*, de créer le code approprié qui est l'expression des vérités que nous ne connaissons pas et auxquelles nous ne pouvons pas nous conformer. D'écarter Bodmin Moor et la fille du coin comme sans avenir. De poursuivre l'aventure solitaire de l'esprit, de se nourrir de la vie sur ces terres et la continuité de la vie de famille. D'être conscient des fondements psychologiques de mes aspirations musicales (ayant physiquement été timide dans mon enfance, je suis devenu mentalement téméraire) et malgré tout de s'élever au-dessus du sol. (Quand ai-je écrit qu'il est impossible de s'élever au-dessus du sol si l'on n'est pas déjà ancré dessus ?)²

Dans une entrée de son journal, datée du 18 novembre 1966, alors qu'il était à Buffalo, Cardew décrit la genèse de *Treatise* :

Treatise. J'ai toujours été préoccupé par des abstractions hors normes. J'ai lu le *Tractatus* de Wittgenstein à vingt-trois ans : j'avais d'abord eu un avant-goût de la première phrase, écrite à la main par Slad [David Sladen, un ancien camarade d'école], avant qu'il ne me donne le livre. « Le monde est tout ce qui a lieu », cela me fit une grosse impression. Le nom *Treatise* (« Traité ») de « Tractatus » : une enquête approfondie sur quoi ? Sur tout, sur rien. Comme l'ensemble du monde³ de la philosophie. J'ai commencé à travailler sur ce projet en 1963 et j'ai toujours poursuivi ce travail depuis, par intermittence. Dans ce laps de temps, une part de son abstraction a été perdue, et certains aspects autobiographiques s'y sont immiscés. Mais il y a ensuite des indices autobiographiques propres à interpréter dans le *Tractatus* de Wittgenstein – l'ensemble prend une tournure autobiographique différente compte tenu de son rejet ultérieur d'une partie du texte. »

Cardew a commencé à travailler sur *Treatise* pendant les premiers mois de l'année 1963, « sur la base d'une structure élaborée de 67 éléments, mêlant des signes musicaux et des signes graphiques ; la

¹ Ludwig Wittgenstein, tiré des *Recollections of Wittgenstein*, ed. Rush Rhees (Oxford 1984), p. 160.

² Cornelius Cardew, *Journal*, 4 septembre 1963.

³ Le mot « blanc » [white] entre parenthèse et avec un point d'interrogation, a été écrit au-dessus de 'whole world' [l'ensemble du monde], avec un stylo différent et sans doute à une date ultérieure.

fusion de deux professions »⁴. Sa version définitive, dessinée et mesurée sur une grille, a été clairement influencée par le fait que pour la plus grande partie de son temps, il travaillait alors comme assistant graphiste à Aldus Books. Dans un exposé à la BBC avant la diffusion d'un extrait de *Treatise*, le 15 janvier 1966, il a reconnu que son travail à Aldus Books avait fortement influencé sa démarche :

[À Aldus Books] j'ai été amené à m'occuper de plus en plus de la conception des diagrammes et des tableaux, et en faisant ce travail j'ai pris conscience de la force potentielle d'éloquence exercée par de simples lignes noires dans un diagramme. Les lignes minces, épaisses, courbes, interrompues, et puis la variété des tons de gris donnée par des lignes parallèles équidistantes, et aussi la typologie – nombres, petites phrases servant d'intrusions visuelles ornées et littéraires, ressemblant à de l'art-nouveau, dans le contexte exclusivement graphique du diagramme.

Pourtant, pour une œuvre qui fait preuve d'une telle virtuosité et d'un tel panache, son élaboration a donné lieu à beaucoup d'hésitations ; Cardew a reconnu qu'il n'avait aucune idée, au départ, du résultat escompté, et que la progression de son travail avait été sporadique. Paradoxalement, les éléments de notation musicale et leur intégration dans le graphisme général de la partition ont été les plus grands obstacles auxquels il a eu à faire face ; par exemple, il a décrit la « musicalité apparente » de la page 99 comme « un obstacle majeur qui a entravé ma démarche pendant un bon moment. »⁵ D'une manière ou d'une autre, il semble que les signes musicaux 'idiosyncratiques', ces 'intrus', aient été pour lui la source d'ambiguïtés et même d'embarras ; leur influence sur le contexte visuel était disproportionnée, par l'importance relative qu'ils avaient en tant qu'indices par rapport à beaucoup d'éléments de base. Pourtant les indications traditionnelles, comme la *clef de sol* et *forte*, continuaient à être considérées comme indispensables et on les trouve à profusion dans la partition ; par rapport à la notation musicale conventionnelle, *Treatise* est un acte de déconstruction plutôt qu'un rejet. Tout au long de la partition, on trouve en ordre dispersé des sédimentations historiques et stylistiques, et aussi des figures visuelles expressives de caractère évocateur, immédiat et stimulant. En d'autres termes, la notation essaie d'incarner la manière qu'ont les gens de ressentir les structures de la musique. Et la manière d'utiliser la notation va délimiter l'imagination créative du compositeur ; la force de l'imagination créative de Cardew brise les chaînes d'un langage musical qui pour lui était devenu dépassé et répressif. Peut-être qu'il a ressenti que la surabondance des symboles traditionnels à la page 99 était en quelque sorte menaçante, qu'ils risquaient d'assumer un rôle prépondérant, forçant l'interprète à adopter un mode d'interprétation plus référentiel que créatif. Il n'empêche que ce qui suit à la page 100 est un coup de maître ; plutôt que de cesser arbitrairement d'utiliser ces signes, Cardew simplement leur permet de s'étioler et de se dissoudre dans de nouvelles figures de dimension similaire, afin de ne pas donner l'impression d'une dislocation – un exercice brillant pour limiter les dégâts. (Exemple 6.2a. *Treaise* p. 99 ; 6.2b. *Treatise* p.100)

Il ne semble pas que les problèmes posés par la page 99 aient été exagérés. A peu près dix-huit mois se sont écoulés entre les premières quatre-vingt-dix-neuf pages et leur continuation en décembre 1964, quand sept pages séparées, c'est-à-dire non consécutives, ont été ajoutées sous forme manuscrite. Et c'est à ce moment que Cardew a décidé d'abandonner le dessin à la main au profit d'instruments de dessin qu'il avait appris à maîtriser à Aldus Books. En octobre 1966, lors de l'arrivée de Cardew à Buffalo, il avait terminé les pages 45-143 et la pièce commençait à ressembler à sa forme définitive, bien que les quarante-trois premières pages allaient encore être révisées. Pendant les premiers mois de 1967, toujours à Buffalo, Cardew a dessiné les dernières cinquante pages et la partition de *Treatise* a été soumise à la Gallery Upstairs Press en vue d'être publiée.⁶ Plusieurs années plus tard, il a rappelé les circonstances de l'élaboration de ces dernières pages :

Revenir à Buffalo était particulièrement émouvant, dans la lumière étincelante au couché du soleil. Le soleil se couche sur le lac Erie et il doit lutter avec toute la fumée de Bethlehem Steel, ce qui le rend

⁴ *Treatise Handbook*, p. i. Londres : Edition Peters (Hinrichsen Edition Ltd), 1971.

⁵ *Ibid.*, p. i.

⁶ En novembre 1966, quelques mois après sa complétion, Cardew a reçu une subvention de 600 £ de l'Arts Council pour son projet de *Treatise*.

complètement rouge. Surtout ma vieille bibliothèque phallique favorite, son sommet brillant en mosaïques de couleurs dont je ne me souviens pas de les avoir vues auparavant. Je me souviens de m'être assis au bord du lac sous les rayons glacés du soleil en train de dessiner les esquisses des 40 dernières pages de *Treatise*. Alors, j'ai inclus la bibliothèque en retravaillant le début, mais pour une raison ou une autre je l'ai couchée sur le côté.⁷

Le propriétaire de l'édition Gallery, Ed Bukowski, démontrant à la fois sa clairvoyance et son empressement, a publié *Treatise* avant que l'année soit écoulée et cette partition a paru selon le souhait de Cardew sans la présence d'une introduction ou d'une notice explicative « qui aurait pu mettre les interprètes éventuels sur de fausses pistes en les mettant dans la situation d'être esclaves de 'faire ce qu'on leur demande de faire' ». ⁸ En fait, c'était la longueur manifeste de *Treatise* au moins autant que d'autres facteurs qui militait contre la présence d'un système d'interprétation ; et c'était à cause du traitement des signes de manière exhaustive, qu'on pouvait supposer, au moins de la part d'un compositeur optimiste et confiant, que les interprètes seraient capables d'élaborer leurs propres méthodes d'interprétation, au fur et à mesure de la progression de l'analyse de l'œuvre.

Donc, de manière idéale, on devrait en composant essayer d'éliminer toute forme d'interprétation, et se concentrer sur la notation elle-même, qui devrait être nouvelle et aussi fraîche que possible (par là moins susceptible de provoquer chez l'interprète des préconceptions – pourtant, si c'est un bon interprète ses préconceptions ne risquent-elles pas d'en être aussi de bonnes ?) et devrait implicitement contenir dans sa structure interne, sans avoir le besoin de la moindre directive, toutes les implications nécessaires pour une interprétation vivante.⁹

Quelques années après, en 1971, la publication du *Treatise Handbook* n'a pas réellement amené Cardew à transiger sur sa position antérieure par rapport aux instructions à donner à l'interprète, même si le « Journal of Working Notes » au début de l'ouvrage et les nombreux aphorismes qui le pimentent, donnent un aperçu fascinant sur le développement des idées de Cardew sur la notation musicale – et aussi une indication de la mesure de l'influence que la lecture assidue des écrits de Wittgenstein a pu avoir sur ces idées.

Le matériau graphique de *Treatise*

La topographie de *Treatise* peut être divisée en quatre catégories distinctes : des figures abstraites (les cercles, les carrés, les rectangles en sont les éléments le plus souvent utilisés), des signes associés avec les conventions de la notation musicale, des nombres, et une ligne horizontale placée au milieu de la page qui divise chaque page en deux parties égales. Presque tous les symboles sont dessinés en utilisant deux épaisseurs de plume, la plus épaisse étant toujours utilisée pour la ligne médiane.¹⁰

Je propose quatre catégories ; pourtant même cette description très générale peut être considérée comme litigieuse ; par exemple, en incluant les deux portées fournies par Cardew en bas de page sous le matériau graphique, Brian Dennis a soutenu qu'il y avait cinq catégories. L'avis de Dennis est renforcé par le fait que, à un moment donné, ces portées terre à terre et semble-t-il fonctionnelles sont elles-mêmes soumises à un traitement idiosyncratique. Au milieu de la page 25, les symboles graphiques débordent sur la portée supérieure et dans un espace de cinq centimètres les deux lignes supérieures (de la portée) ont disparu. De plus, à la page 5 du *Handbook*, Cardew lui-même propose que les deux portées soient considérées comme faisant partie de la partition, « comme servant de suggestion aux débutants ». Mais même si l'on reconnaît le caractère mystérieux de la présence des deux portées en bas de page, en pratique elles ont été considérées comme soit sans importance (par

⁷ Lettre de Cornelius Cardew à Howard Skempton du 11 janvier 1975.

⁸ *Treatise Handbook*, p.i.

⁹ Tiré de « On the Role of the Instructions in the Interpretation of Indeterminate Music », p.xv.

¹⁰ Keith Rowe se souvient que, en dessinant *Treatise*, Cardew a utilisé une version ancienne du rapidographe allemand qui avait deux épaisseurs et était capable d'une extrême précision.

ceux qui ne savaient pas lire la musique) ou au mieux comme un espace utile (pour les musiciens chevronnés) où des choses peuvent être écrites de manière traditionnelle si (et quand) le besoin s'en fait sentir ; par exemple, si des hauteurs spécifiques doivent figurer sur la page. (En fait, c'est ainsi que Cardew a utilisé lui-même les portées sur sa propre copie de la partition.)

Les symboles qui constituent les (quatre) catégories se déploient tout au long des cent-quatre-vingt-treize pages de manière hiérarchique ; c'est-à-dire, une portion spécifique de la partition va comprendre un symbole particulier, ou une combinaison de symboles qui vont être proéminents, tandis que d'autres symboles vont n'apparaître que de manière spasmodique, alors qu'ils jouent un rôle plus important dans une autre section ; ou bien, un symbole, étant tombé en désuétude, sera remarqué par son absence. C'est une méthode pour structurer le matériau que Cardew a utilisé dans un certain nombre d'œuvres (voir mon analyse de *Autumn 60*), grâce à quoi la forme de l'œuvre se coule naturellement et commodément dans des sections qui à leur tour se subdivisent en unités plus courtes, en pièces courtes peut-être, et en phrases et tropes qui peuvent être considérés comme autonomes et malgré tout appartenant à un contexte plus large et capables de s'y adapter. Dans les œuvres de l'indétermination de Cardew, comme nous l'avons déjà vu, l'originalité de la notation a comme fonction de soulever la question de la « structure » musicale, de la mettre au premier plan, et l'auditeur est conscient que la musique qui en résulte « témoigne de quelque chose qui existe dans une certaine mesure indépendamment du son ».¹¹ Réciproquement, en tant que lecteurs, nous pouvons « entendre » *Treatise* à travers la notation ; comme Richard Barrett a pu l'observer, lorsqu'on s'engage dans l'interprétation ou simplement dans la lecture de *Treatise*, on a la forte impression « qu'il y a un analogue sonore à ce qui est inscrit sur la page, qui va rester pour toujours hors de portée, mais qu'il y a quelque chose avec *Treatise* qui constamment fait sens musicalement ».¹² Dans la mesure où il s'agit « d'un contexte unique dans lequel on peut percevoir des sons ayant une signification musicale »¹³, *Treatise* est une composition. Mais notre concept de « composition » peut-il s'accommoder de la tension perpétuelle, créée par *Treatise*, entre la présomption d'une représentation formelle (« compositionnelle ») de sonorités et le désir de libérer les sons pour leur donner carte blanche et pour révéler une aspiration latente à chanter d'autres mondes ?

J'ai décomposé *Treatise* en douze sections sur la base de la fréquence, l'amplitude et la présence visuelle des symboles particuliers qui les caractérisent : Section 1 : pages 1-19. Section 2 : 20-44. Section 3 : 45-88. Section 4 : 89-126. Section 5 : 127-144. Section 6 : 145-164. Section 7 : 165-178. Section 8 : 179-193. Ce n'est pas que je sous-estime le rôle des autres symboles dont les apparitions sont plus sporadiques ; simplement, pour moi, leurs fonctions à l'intérieur d'une section particulière semblent être moins significatives. En d'autres termes, j'interprète la forme de *Treatise* plus que je ne la décris. L'exercice est de nature subjective – de même que la classification initiale du matériau graphique dépend autant de la prise de conscience visuelle et de l'imagination du lecteur que les aspects objectifs de signes en tant que tels. Je ne me préoccupe pas non plus des modifications et transformations considérables que subissent les symboles ; par exemple, le terme générique de « portée » sous-tend une variété extraordinaire de versions graphiques. Dans une première approche, ce que j'essaie de faire c'est de développer une base de connaissances et de comprendre la partition en adoptant un simple système de classification qui sera peut-être jugé trop simpliste.

Evidemment, il est tentant, et ce serait rassurant, d'analyser *Treatise* en sept sections, ce qui correspondrait opportunément aux sept sections du *Tractatus* de Wittgenstein. En fait, ce ne serait pas une entreprise difficile, mais je pense qu'elle est tout aussi arbitraire que ma propre interprétation, avec la grande différence de ne pas être pour ma part à la recherche d'un résultat particulier. Pourtant, c'est véritablement une option séduisante et l'on pourrait défendre avec persuasion que les deux dernières pages et demie de *Treatise* constituent un exemple parfait dans le domaine de la notation de



¹¹ Nicholas Cook : *Music, Imagination, and Culture* (Oxford : Clarendon Press, 1990), p. 35.

¹² *New Music*, eds. Michael Finnissy et Roger Wright (Oxford University Press), p. 24.

¹³ Nicholas Cook : *Music, Imagination, and Culture*, p. 41.

la célèbre septième section du *Tractatus* : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire ».¹⁴ Brian Dennis a attiré l'attention sur cette « cadence finale » de *Treatise* :

A la page 191 la 'ligne de vie' s'arrête et après deux boucles superbement dessinées les portées émergent comme suit : la portée du haut est dessinée à la main (sauf la deuxième ligne), celle du bas est dessinée à la règle (sauf la deuxième ligne) et le processus continue pendant encore deux pages, de manière identique, excepté les fluctuations infimes de la main incontrôlée du compositeur (Ex. 6.3. *Treatise*, p. 191).¹⁵

Keith Rowe et moi-même nous avons utilisé à notre avantage les vols longs courriers en Amérique du Nord pour identifier les 'soixante-sept' éléments, certains musicaux, certains graphiques, sur lesquels, d'après Cardew dans le *Handbook*, est constituée la partition de *Treatise*. Le problème est aggravé par la fécondité extraordinaire de la partition et par le caractère insaisissable des signes qui constamment se combinent et changent de façon déconcertante, contribuant à donner une impression de mouvement dans la notation à la fois stimulante et vivifiante. C'est ainsi que, en partie par désespoir, nous sommes tombés d'accord sur une figure approximative, disons entre soixante et soixante-dix éléments, ce qui nous semblait acceptable. Pourtant, notre première estimation trop générale en comportait moins de trente. Ce que nous avons inclus dans la catégorie 'cercle' – par exemple une figure en forme de croissant ou de cerce incomplet – devait être clairement mis séparément dans un autre groupe ; notre difficulté était d'ordre conceptuel. C'est ainsi qu'il nous fallait redéfinir les limites de chaque groupe d'éléments – c'est-à-dire, de décider de ce qui devait en être inclus ou exclu, en vue de créer une taxinomie appropriée. Par exemple les éléments   pouvaient être mis dans une même catégorie, ou dans deux catégories séparées ; la figure chiffre cible d'à peu près soixante-sept occurrences indiquait que la deuxième solution était la plus appropriée. De même, et de façon plus évidente, les neuf nombres (et seulement neuf) que Cardew a utilisés dans *Treatise* – 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 34 – devaient être catégorisés séparément en un, deux, trois, etc. Ainsi le nombre cible lui-même était devenu un facteur-clé déterminant pour notre méthode de classification taxinomique. Inversement, les aspects pratiques de l'interprétation exigent de mettre l'importance sur précisément les interrelations entre les catégories, plutôt que sur leur séparation, et elles peuvent alors être regroupées dans une seule rubrique générique – par exemple 'les dérivées du cerce' ou 'les nombres'.¹⁶

Comme Wittgenstein, son mentor privé, Cardew était préoccupé par la nature et les limites du langage et de la logique, et par le rapport entre la structure du langage et la structure de la réalité. Musicalement, ou plus spécifiquement en termes de composition musicale, ces préoccupations s'exprimaient en corrélation entre la façon d'utiliser la notation musicale et la nature des actions et des sons qu'elle suscitait. Dans *Treatise*, Cardew a créé une notation qui incarnait ses besoins et aspirations à cette époque, en le libérant des crispations handicapantes que, à la lumière de sa propre expérience, le système traditionnel de notation semblait imposer à la pensée compositionnelle. Il semble qu'il n'y ait eu aucune limite à l'horizon musical de Cardew, ou, s'il y en avait, elles débordaient bien au-delà de la théorie compositionnelle et de la pratique (et de l'imagination) de ses pairs et collègues. Au moment de l'écriture de *Treatise*, les tensions avaient déjà fait leur apparition et les relations de Cardew avec l'avant-garde européenne et américaine, avaient déjà atteint un point de rupture. S'il y avait des similarités entre les compositions de Cardew basées sur l'indétermination et celles de ses pairs des deux côtés de l'Atlantique, elles restaient en essence superficielles, ou tout au moins sans conséquences. Il est important de noter que ni l'avant-garde musicale européenne, ni

¹⁴ Ludwig Wittgenstein : *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1992, section 7.

¹⁵ Brian Dennis, « Cardew's *Treatise* (mainly the visual aspects) », *Tempo Magazine* N° 177, juin 1991, pp. 10-16.

¹⁶ Brian Dennis a souligné la proportion hiérarchique du décompte des nombres : 1(96), 2(27), 3(19), 4(9), 5(7), 6(1), 8(1), 34 est le premier nombre qui apparaît et 10 est le dernier, et les deux n'apparaissent qu'une seule fois ; il a détecté ici l'influence possible de Stockhausen. Mais Cardew avait une grande fascination pour les nombres ; les œuvres de Jasper Johns et de Wittgenstein (Cardew avait étudié les *Remarks on the Foundations of Mathematics* de ce dernier) pourraient avoir aussi été des points de référence pour l'utilisation particulière des nombres dans *Treatise*.

l'américaine, avec de très rares exceptions, n'avaient alors pensé subvertir, ou même questionner la relation entre le compositeur et l'interprète dans la musique savante occidentale, qui avait atteint son expression la plus extrême dans le sérialisme d'après 1945 – une relation marquée par la domination du rôle du compositeur, tandis que l'interprète obéissant assumait un rôle 'technocratique', comme une sorte de 'système expert'. Même Cage, malgré tout son radicalisme, n'a pas pu y renoncer. En revanche, la préoccupation majeure de Cardew a été de faire évoluer la notation musicale – plutôt que de développer une méthode – dans une direction capable d'exprimer les subtilités, les nuances, les degrés d'indétermination, et surtout les relations mutuelles entre le compositeur et l'interprète.

Treatise a été la culmination d'une trilogie d'œuvres (avec *Autumn 60* et *Octet '61*) dans lesquelles ce dialogue humain essentiel a été ré-ouvert, exploré et raffiné. Plutôt que de prescrire des sons, Cardew a recherché comment stimuler, provoquer et inspirer par le biais d'une partition visuelle d'une dimension et imagination étonnantes qui parfois subtilement, parfois de manière plus flagrante, affecte la sensibilité des interprètes en ne s'adressant pas seulement aux capacités intellectuelles des interprètes, à leur dextérité digitale et à leur aptitude professionnelle, mais aussi à leur probité, leur virtuosité, courage, ténacité, vivacité et ainsi de suite. Et pour Cardew, dessiner *Treatise* faisait partie intégrante du processus de la composition ; il était conscient du drame psychologique qui se jouait dans la relation de l'interprète à la notation (au dessin) dans l'acte d'interprétation.

Un compositeur qui écoute les sons essaiera de trouver une notation pour les sons. Celui qui a des idées, trouvera une notation qui exprime ses idées, laissant leur interprétation libre, en s'assurant que ses idées ont été notées avec précision et de manière concise.¹⁷

Dans ses notations, Cage s'est aussi préoccupé d'idées, mais j'hésiterais à décrire leur interprétation comme 'libre' dans le sens que Cardew donne à ce terme. Certainement l'admiration qu'avait Cardew pour les partitions de Cage a toujours été sans faille et il citait souvent *Winter Music* et *Variations* comme des œuvres où la notation correspond à une parfaite expression des idées – sans aucun élément de 'flou'. Howard Skempton partage l'enthousiasme de Cardew concernant *Variation I*:

Qu'une partition aussi pure, simple et austère puisse donner des résultats d'une richesse et d'une complexité aussi extraordinaires, c'est la preuve que l'œuvre de Cage, sous son meilleur jour, arrive avec succès à imiter la nature dans sa manière de fonctionner.¹⁸

Pourtant, à la lumière de la philosophie de Cage, un tel enthousiasme pose question. Du point de vue de l'interprète, Cage n'est-il pas en train de continuer à fouler le même terrain familier ? Cage ne donne-t-il pas à l'interprète des instructions très précises à suivre : les règles procédurales qui accompagnent la partition – dans le cas présent une série de relevés et de mesures dérivés de manière mécanique ? A un certain moment la créativité artistique et l'ingéniosité de l'interprète *sont* sollicitées, mais c'est trop tard, et son sentiment d'être aliéné de la partition reste intact. *Variations I* appartient au compositeur, cette partition est donnée en location à l'interprète à certaines conditions. Certainement, Cage n'était pas un homme qui revendiquait par dessus tout des droits de propriété, et pourtant, compte tenu des termes de son propre credo philosophique, est-il possible de soutenir que ses compositions ont un faible rendement – en dépit de leur iconoclasme jubilatoire ? Ne pourrait-on pas aussi alléguer que son objection souvent citée aux interprétations 'idiosyncratiques' de ses œuvres (et à ceux de ses partenaires musiciens, comme nous le verrons dans un chapitre qui va suivre) peut être interprétée d'une manière ou d'une autre comme dérogatoire aux enseignements moraux et à l'idéalisme incarnés par ses écrits ? En insistant sur des critères pour évaluer les interprétations, la 'liberté' défendue par Cage n'est-elle pas sévèrement compromise ?

¹⁷ *Treatise Handbook*, p.iii. (Ici traduction de Matthieu Saladin dans « Le son comme image du signe. Une analyse de *Treatise* de Cardew », *Revue&Corrigée* #89, septembre 2011, p. 26.)

¹⁸ Skempton est d'accord avec moi qu'il a envoyé ce commentaire dans une lettre, mais ni lui ni moi ne se souviennent de la date exacte, sauf qu'il est presque certain que c'était pendant les années 1990.

L'importance de l'implication de Cage dans les philosophies orientales a été suffisamment documentée, par lui-même et par d'autres, et ne doit pas être exagérée ; mais il me semble qu'il est tout aussi important de noter que Cage est aussi le produit et le modèle exemplaire de l'individualisme américain. Les œuvres novatrices de l'indétermination telles que les *Variations I-VI* et *4'33"*, dans lesquelles il a ignoré les tabous artistiques et a traversé les frontières avec audace vers les territoires hors-la-loi, sont remarquablement emblématiques de l'esprit des pionniers américains. Ces œuvres prodigieuses et audacieuses procèdent au moins autant de l'ethos de l'individualisme – prise de risque individuelle, découvertes individuelles – que du Zen, et c'est cette qualité indispensable, accompagnée du mécénat, de la commercialisation et de l'accessibilité, qui a garanti aux compositions de Cage de rester essentiellement dans le cadre plus général des pratiques musicales occidentales et de permettre à sa musique de rivaliser avec succès dans la quête perpétuelle du parrainage et de la visibilité.

Treatise, incarne un autre ensemble de relations ; le plus important est qu'il s'agit d'un refus de l'égoïcentricité qui se trouve au cœur de l'orthodoxie artistique occidentale. *Treatise* n'appartient pas entièrement à Cardew, ni à ceux qui s'en nourrissent et s'en inspirent ; elle est offerte et partagée sans conditions, libre de toute règle ou loi de composition musicale ou à tout autre 'fantasme de l'imagination de la musicologie'. Dans *Treatise*, Cardew invite à un voyage vers "l'invention de soi" (pour emprunter cette idée à Eddie Prévoist) : « Ce que j'espère, c'est qu'en jouant cette pièce, chaque musicien puisse apporter sa propre manière de faire de la musique – en l'offrant comme une réponse à ma musique, qui est contenue dans la partition elle-même. »¹⁹ L'ethos de 'l'invention personnelle' est devenu pour Cardew l'exigence catégorielle majeure de la révolution qu'il a provoquée dans les domaines de la pensée musicale et de la pratique musicale, durant la période excitante de la fin des années 1960 – avec AMM et le Scratch Orchestra.

Quelques remarques sur la relation de *Treatise* avec la philosophie de Wittgenstein

Cardew avait pris connaissance de la philosophie de Wittgenstein pendant plus de trois ans avant de s'embarquer dans l'écriture de *Treatise* et bien que le nom de Wittgenstein soit rarement mentionné, il y a un nombre important de références obliques à la pensée de Wittgenstein à la fois dans ses écrits (*Notation – Interpretation, etc.*) et dans ses compositions (*Autumn 60* et *Octet '61*) pendant la période 1959-62. Cependant il paraît difficile d'évaluer dans quelle mesure Wittgenstein a influencé Cardew et dans quelle mesure sa pratique musicale et compositionnelle lui doit une reconnaissance de dette ; ceux d'entre nous qui ont tenté les premiers pas se sont retrouvés submergés dans un océan de spéculations, trouvant des connexions là où probablement elles n'existaient pas et en négligeant l'évidence et le bon sens. C'est certainement le cas de l'auteur de ce texte, mais à ce sujet j'ai au moins une certitude : l'intrigue va se corser et les découvertes par des personnes mieux informées, plus perspicaces que moi, à la fois dans les domaines de la musique et de la philosophie, vont créer des pistes de travail qui réussiront à donner des résultats ayant des conséquences inimaginables d'une grande portée.

Plutôt que de plonger la tête la première dans la mêlée analytique, commençons modestement par une impression très générale et intuitive, même si très ordinaire, que plusieurs commentateurs ont relevée ; après tout, c'est sur la base de l'intuition que les interprètes procèdent en abordant *Treatise*. Prenons la ligne imposante du milieu de *Treatise* – la 'ligne de vie' qui est maintenue pendant toute la pièce et dont les distorsions et absences occasionnelles sont tout aussi significatives que sa présence majestueuse – elle suggère une analogie à la ligne unique et continue, métaphoriquement parlant, du *Tractatus* de Wittgenstein. En fait cette analogie est trop simpliste ; si l'on suit la ligne du milieu de *Treatise*, à partir de la page 30 la comparaison commence à sémousser ; la 'ligne de vie' de Cardew, malgré toutes ses qualités, présente une vulnérabilité qui est complètement absente dans le *Tractatus*, qui brille par sa continuité et par sa clarté d'intentions. La ligne du milieu de Cardew occasionnellement hésite, s'écarte, et même disparaît – et avec elle notre analogie. En conséquence il

¹⁹ *Treatise Handbook*, p.x.

convient d'élargir nos perspectives et de citer d'autres correspondances moins litigieuses – ne fût-ce que la cohérence remarquable commune aux deux œuvres. Pour Cardew cela s'est traduit dans une sorte de logique graphique dans laquelle chaque signe et tous les signes sont appropriés au contexte dans lequel ils apparaissent (il décrit cela comme une "écriture sous forme de diagramme"), un impératif stylistique qui détermine le processus de raffinement auquel ils sont soumis ; dans *Treatise*, la présence et la caractérisation d'un signe dans un contexte donné ne semble jamais arbitraire. *Treatise* procède d'une organicité à la fois de mouvement et de structure.

Pourtant il ne faudrait pas donner l'impression de se laisser emporter par l'idée du rôle prééminent de la 'logique' dans *Treatise* ; une caractéristique importante (contradictoire ?) des graphismes se trouve précisément dans leur non-homogénéité ; il suffit de comparer par exemple la configuration précise et la connotation des signes de clef de fa, de notes et d'altérations soigneusement dessinés, quatre pages plus tôt à la page 186, avec les gestes impulsifs un peu fous – comme des missiles propulsés dans l'espace forçant deux oiseaux à prendre des mesures d'évitement – qui rendent la page 190 si dramatique. Et des signes sont souvent juxtaposés avec d'autres signes ; ou les signes fusionnent entre eux, comme nous l'avons vu dans *Octet'61* (Ex. 6.4a. *Treatise*, p. 186 et 6.4b. *Treatise*, p. 190).

Il est important de constater que les gestes spontanés qui caractérisent la page 190 apparaissent vers la fin de *Treatise*, et c'est en 1966, au moment où *Treatise* était presque terminé, et qu'il était déjà un membre à part entière de AMM, que Cardew a déclaré que l'improvisation constituait un aspect essentiel de *Treatise*. La découverte de l'improvisation libre et l'engagement profond dans sa pratique ont été les facteurs clés d'un changement explicite dans sa pensée. Initialement il avait insisté sur l'idée que la partition devait exercer son pouvoir sur la musique ; il ne s'agissait pas d'un point de départ vers l'improvisation, même si pour la plupart des interprètes cela est devenu effectivement le cas ; la majorité d'entre eux a trouvé plus pratique et moins intimidant d'adopter une attitude impressionniste envers *Treatise*. Cependant jusqu'en 1970, Cardew a semblé encore hésiter sur la nature précise de ce "qualificatif d'improvisation". D'une part il ne considérait pas *Treatise* comme faisant partie de "l'improvisation", et pourtant d'autre part « Il semble que cette partition (rétrospectivement) soit orientée vers l'improvisation. Un musicien vieux jeu (comme moi-même) pourrait utiliser *Treatise* comme une voie vers un océan de spontanéité. »²⁰ Michael Parsons a attiré l'attention sur une comparaison intéressante entre le changement d'avis de Cardew vis-à-vis de *Treatise* et les positions exprimées par Wittgenstein à deux époques différentes au sujet de la notation musicale. Dans le *Tractatus*, Wittgenstein parle de la notation comme étant l'exact analogue des sons ; l'idée est que chaque élément de la notation, correspond à son équivalent sonore. Ainsi la structure de la notation musicale correspond exactement à la structure des sons qu'elle représente. La théorie de la représentation trouve son exemple idéal dans la théorie et la pratique du sérialisme, là où la partition est censée être une image exacte de la sonorité. (Et il y a une relation plus vaste encore, car les structures formelles élaborées des œuvres sérielles des années 1950 se reflètent dans la pureté et l'artificialité du *Tractatus*).

Malgré son insistance initiale sur l'autorité de la partition – c'est quelque chose qu'il a plusieurs fois souligné dans les Notes de Travail dans le *Treatise Handbook* – Cardew a reconnu que la théorie de la représentation chez Wittgenstein était déféctueuse, au moins en ce qui concerne la partition musicale et sa réalisation. Dans l'article publié dans *Tempo*, il y a une référence à ce sujet faite dès juillet 1959, qui correspond à peu près au moment où David Sladen lui a donné une copie du *Tractatus* :

Supposons que l'instrumentiste se comporte de la manière suivante : il lit la notation et construit une image du son (dans son esprit – un son imaginé comme une hypothèse). Il essaie ensuite de reproduire cette image en sonorité ; il joue, et ensuite il écoute le son qu'il a produit ; il le compare à l'image du son qu'il avait auparavant dans son esprit, et il pourra faire quelques changements, en réduisant les divergences, se dégageant rapidement des fausses notes, jouant moins fort les notes qu'il trouve trop

²⁰ *Treatise Handbook*, p.i.

envahissantes, etc. etc.²¹

Et de même que Wittgenstein avait fait valoir que la théorie de l'image était déficiente parce qu'elle ne prenait pas en compte la manière avec laquelle le langage est utilisé, pour Cardew le concept du "son imaginé de manière hypothétique" était tout aussi "contestable". « Sur quelles bases l'interprète doit-il imaginer le son ? » s'est-il demandé. « Sur la base de sa manière de comprendre la notation ? Mais le processus d'imagination ne peut pas être inclus dans la notation ! »²² Cela soulève à son tour une autre question : quels sont les processus mentaux et physiques qui sont véritablement mobilisés dans le jeu du musicien ?

Dans une note plus ancienne écrite dans l'article de *Tempo*, il avait identifié 5 étapes dans la production de la musique : 1. Ce qui est écrit. 2. Les informations rassemblées par l'interprète à partir de (1). 3. L'interprète. 4. L'action produisant le son. 5. Le son. Ce qui frappe immédiatement ici, c'est qu'il y a un monde entre l'étape 1 et l'étape 5 qui font référence toutes les deux à "la composition". De manière significative, l'interprète se trouve à mi-chemin des deux – la sage-femme qui accouche la notation dans le monde des sons – et il y a des myriades d'incertitudes (d'indéterminations) entre la conception et la naissance. Ainsi le rôle de la notation peut être crucial dans la détermination des "sons", mais il reste aussi limité.

Dans beaucoup de cas, on n'imagine pas le son sur la base de la notation, mais sur la base d'expériences antérieures, c'est-à-dire, (aussi) en travaillant la pièce, et en conséquence le son "imaginé" n'a pas du tout la prétention d'être exact, et en conséquence une comparaison de la réalité du son avec celui-ci ne fait aucun sens.²³

Comme nous l'avons vu avec *February Piece 1*, Cardew a essayé de contourner le problème de l'"imagination" de l'interprète en l'excluant – comme l'avait fait les compositeurs sériels européens : « Il (l'interprète) ne doit rien interpréter d'une manière particulière (par exemple, en essayant d'imaginer les intentions du compositeur) mais il doit s'engager dans l'acte d'interprétation. »²⁴ Mais l'interprète s'engage-t-il vraiment dans "l'acte d'interprétation" – ou bien est-il seulement en train de faire ce qu'on lui a dit de faire ? En dépit de son efficacité et de sa sophistication, la nature prescriptive de la notation qu'il a utilisée dans *February Piece 1* appartenait à une manière compositionnelle de procéder qui selon lui laissait à désirer, et dans l'article de *Tempo*, à peu près trois ans avant qu'il s'embarque dans *Treatise*, il avait déjà exprimé son scepticisme croissant sur le rôle que l'appareil représentationnel de la notation traditionnelle était encore censé exercer dans la musique contemporaine. Cardew savait mieux que quiconque que les contraintes du système occidental de notation musicale imposaient des limites à la pensée des compositeurs – ne fût-ce que par la simple raison de s'asseoir à une table avec une feuille de papier à musique qui impose son image aux yeux de l'esprit.

Mais pour revenir sur la comparaison de Michael Parsons : aux alentours de 1929-30, alors qu'il avait commencé à reconsidérer ses anciennes théories, les conceptions de Wittgenstein sur la notation musicale avait commencé à changer :

Plus tard (dans MS 107, p.243) [il s'agit d'une référence à MS de 1929 qui n'a pas été publié] Wittgenstein a souligné que la notation musicale peut être considérée comme une série d'instructions pour faire des actions déterminées :

'Die Sprache des Notenschrift [ist] eine Anweisung für das Spielen eines instruments'.

Ainsi la notation musicale a servi d'exemple à Wittgenstein pour déterminer comment un symbole peut faire partie d'un ensemble d'activités humaines guidées par cette notation.²⁵

²¹ *Tempo Magazine*, « Notation - Interpretation, etc. », p. 23, note 8.

²² « Notation - Interpretation, etc. », p. 24, note 8.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid. p. 27, note 22.

²⁵ Merrill B. Hintikka et Jaakko Hintikka, *Investigating Wittgenstein* (Oxford : Basil Blackwell, 1986), p. 238.

Dès le début du travail sur *Treatise*, en février 1963, (*Handbook*, p.iii) Cardew avait déjà exprimé la même idée : « La notation est un moyen pour faire bouger les gens. » Ainsi dans les deux cas, une relation représentationnelle plutôt rigide est démantelée. Plutôt que de représenter une réalité, la notation est un moyen d'intervention ; son rôle est dynamique, créatif, et la manière d'utiliser la notation dans la réalité devient le facteur crucial, exactement comme l'utilisation du langage est devenue centrale dans la philosophie plus tardive de Wittgenstein. Dans son œuvre ultérieure, Wittgenstein considère le langage comme faisant partie de la vie humaine ; c'est dans ce contexte que le langage doit être examiné – dans la manière où il s'articule avec la vie. Les complexités de forme et de fonction du langage n'ont pas de bases indépendantes en dehors d'elles mêmes ; leur justification ne peut être satisfaite qu'à l'intérieur du langage et de sa place dans nos vies. Il a refusé de construire des théories basées sur une philosophie systémique et il a rejeté le traitement pseudo-scientifique des modes de pensée non-factuels. Son but a simplement été d'assembler des faits sur le langage et de mener une guerre sans fin contre ce qu'il considérait comme un ensorcellement de l'intellect.

S'il est possible de proposer une analogie avec la répudiation par Wittgenstein de son œuvre antérieure, cela résiderait je pense dans la rejection par Cardew du sérialisme (la théorie de la représentation) en faveur de la notation graphique, ou même de son abandon complet de toute notation en faveur de l'improvisation. C'est dans ce sens que les correspondances les plus importantes peuvent être identifiées, plutôt que dans ses positions politiquement marquées des années 1970. Pendant son apprentissage à Cologne Cardew lui aussi avait conclu à l'équivalence entre théorie et falsification, et pendant toutes les années 1970 il n'a pas cessé de tourner en dérision ce qu'il considérait comme la pseudoscience qui avait imprégné les débats à Darmstadt pendant les années 1950.²⁶ Pour Cardew ce n'était pas la 'validité' des théories sur la musique qui avait de l'importance ou de la pertinence ; c'était la façon dont n'importe quelle manifestation musicale pouvait affecter les vies de ceux qui y participaient en tant que praticiens ou en tant qu'auditeurs. Il était sceptique sur l'utilité de la 'science' quand nous essayons par exemple de décrire l'impression que nous fait une pièce de musique ; il est sans doute nécessaire d'utiliser d'autres types de discours, mais rarement celui de la science. Comme Wittgenstein il pensait, à ce moment-là, que les créations esthétiques de l'esprit humain bénéficiaient d'une précieuse immunité vis-à-vis de l'analyse scientifique.

Malgré son titre, *Treatise* reflète clairement la préoccupation simultanée de Cardew pour les œuvres antérieures et ultérieures de Wittgenstein. De plus, on peut soutenir que *Treatise* est l'expression de leur chronologie : la trajectoire vers l'avant, le flux et la continuité des graphiques, la qualité plus abstraite, plus pure, des formes géométriques des deux premières sections (pages 1-44) tout cela rappelle l'emportement majestueux, plein d'audace du *Tractatus* ; en revanche les sections subséquentes de *Treatise*, avec leurs 'brins d'autobiographie' correspondent mieux à l'anthropocentrisme des *Philosophical Investigations*, avec leurs « courtes observations bien affûtées, ponctuées de questions qui font réfléchir et de voltefaces dialectiques surprenantes. »²⁷ En particulier, dans les dernières pages de *Treatise*, on peut trouver beaucoup d'équivalents musicaux et pour l'interprète sensible et perspicace l'identification des ces corrélations aura des conséquences significatives. Quand *Treatise* était presque fini, l'attitude de Cardew envers ce projet était résolument anthropocentrique :

Chaque musicien interprète la partition selon sa propre perspicacité et sensibilité. Il peut être guidé par de nombreuses choses – par la structure interne de la partition elle-même, par son expérience personnelle de la pratique musicale, en faisant référence à diverses traditions qui se sont développées autour d'œuvres indéterminées particulières, par l'action des autres musiciens qui travaillent sur la pièce, et – si tout cela échoue – par des conversations avec le compositeur pendant les répétitions.²⁸

Pour Cardew, jeter un regard sur la façon de vivre (musicalement) des musiciens était crucial

²⁶ Le cri du cœur poussé par Kurt Schwersik a été « tout cela c'est des mensonges », faisant écho à Cardew lors d'une conversation qui a eu lieu au début des années 1990 dans un restaurant indien.

²⁷ David Pears, *Wittgenstein* (Fontana/Collins, 1971), p. 213.

²⁸ *Treatise Handbook*, p.xii.

pour comprendre leur pratique artistique. Il s'intéressait profondément au 'flux de la vie' au sein duquel les énoncés musicaux trouvaient leur expression, comme quand Wittgenstein essayait d'éloigner l'attention que nous portons aux mots et aux phrases, pour plutôt considérer les occasions de les utiliser, le contexte qui leur donne une signification particulière.²⁹ En dépit de ses fréquentes références dans les premières pages du *Handbook* à la suprématie de la partition, Cardew semble désormais suggérer que dans l'acte de faire de la musique la partition n'a pas plus d'autorité que n'importe quel autre paramètre. Car dans *Treatise*, la notation ne représente pas, ou n'essaie pas de représenter, une 'réalité' sonore existante ; elle est là pour inspirer, et même pour inciter l'interprète en vue de faire émerger une musique qui n'existe pas encore. En fait, c'est une perspective à laquelle il avait déjà réfléchi dès les premiers mois de sa démarche initiale ; le 28 septembre 1963 il a fait la remarque que dans *Treatise* « la partition ne semble pas être de l'ordre de la représentation. Il n'y a pas de règles de représentation. A part la ligne centrale qui représente peut-être l'interprète ou une ligne unique de pensée ». ³⁰ La notation ne pouvait pas être une simple représentation des sons, pas plus que les formes linguistiques ne comprenaient que des énoncés de faits.

Règles et élaboration des règles³¹

« Je vous le dis, il n'y a pas de vertu qui existe sans enfreindre à ces dix commandements. Jésus a été tout du côté de la vertu, et il a agi par impulsion et non pas à partir de règles. »³²

Dans *Treatise*, en ne prescrivant pas du tout de règles, Cardew fait émerger la question des 'règles' ; l'interprète est invité par implication ou par défaut à inventer ses propres règles. Evidemment, différents modes de procédure présupposent des perceptions différentes, mais même dans les interprétations les plus spontanées et indociles (par exemple quand l'interprète répond aux changements qu'il perçoit dans le comportement du public) des règles et des attitudes envers les règles sont invariablement à l'œuvre. C'est l'absence de règles *prescrites* qui fait que *Treatise* constitue un tel écart radical par rapport à la norme.

Les règles qu'on est donc bien obligé d'inventer pour *Treatise*, parfois au fur et à mesure de sa réalisation, deviennent rarement un point fixe et immuable de référence. Même dans les réalisations en groupe, là où il peut être désirable d'établir une sorte de consensus, les règles sur lesquelles on est tombé collectivement d'accord, permettent des interprétations individuellement divergentes ; paradoxalement, ce qui donne aux pratiques musicales une certaine stabilité est la conscience des limites des règles, quelles qu'elles soient, et de la nécessité d'être flexible. Certains interprètes accordent une grande importance aux règles qu'ils adoptent et essaient de les respecter systématiquement ; d'autres, tandis qu'ils acceptent des règles, ne peuvent pas s'empêcher de les enfreindre – parfois pour des raisons pratiques, parfois par paresse mentale, parfois avec la conviction inébranlable que les règles (mêmes celles qui sont adoptées à la maison) sont faites pour être transgressées – des interprètes comme Janice Tilbury pour qui la date de retour marquée sur un livre emprunté à une bibliothèque est un acte intolérable d'autoritarisme. « Les règles et les réglementations ruinent notre véritable appréciation de la nature et notre pouvoir de l'exprimer », c'est l'opinion de

²⁹ « Beaucoup de remarques qu'on trouve dans le *Tractatus* ont des qualités proverbiales qui rappellent les écrivains mystiques de la Chine ancienne. En effet, une remarque d'un de ceux-ci, Lieh Tzu – "Est-il probable que long, court, fort, doux, peuvent complètement représenter le véritable schéma des choses" – s'applique bien au retour à la philosophie de Wittgenstein ». D'une conférence préparée en Angleterre en vue de la tournée prochaine aux Etats-Unis. Jnl. 12 septembre 1967.

³⁰ *Treatise Handbook*, p.iv.

³¹ Dans la section qui suit, toute ma reconnaissance va à Sophie Hampshire pour les remarques pertinentes et instructives qu'elle a faites dans sa thèse "Language, Representation and Rules: a study of Wittgenstein's theories of language and their relevance to visual art and music". Thèse de premier cycle du London Institute (1991).

³² William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell* (Oxford University Press, 1975), Tableau 23.

D'une manière ou d'une autre, les règles que nous adoptons, que ce soit de façon délibérée ou à contrecœur, et leur application sont le reflet de notre perception, de notre *compréhension*, de *Treatise* ; plus généralement elles ont des relations avec notre pratique et sont déterminées par elle, par la façon de mener nos vies ; elles ne sont pas le fruit du hasard. A travers la création d'une notation qui allait 'faire bouger les gens', Cardew a dû se confronter aux questions fondamentales de savoir pourquoi et comment les gens *humanisent* les sons, comme quand Wittgenstein a ramené toutes les grandes questions philosophiques qui ont été soulevées par les divers débats au même niveau des origines de la philosophie – la vie humaine quotidienne. On pourrait même conceptualiser un langage musical n'ayant absolument aucune règles, un langage interne intégré à la vie, aux activités humaines.

Dans les premières sections de *Treatise*, en particulier, il y a une lucidité explicite qui invite, sinon demande, l'application d'un système de règles. Dans le *Handbook*, dans une interprétation élaborée des différents triangles qui apparaissent sur la partition, Cardew montre comment une information précise en relation avec la morphologie d'une sonorité peut être dérivée de l'application systématique de règles.³⁴ Il y a aussi la description détaillée d'une méthode pour déterminer les hauteurs de chaque apparition de la portée de 5 lignes. C'était pour un quatuor de trombones suédois qui devait prendre part à un concert avec le compositeur et d'autres musiciens au Festival de l'*Automne à Varsovie* en septembre 1966 ; pour une raison quelconque ils n'ont pu venir donner ce concert. Certains interprètes ont considéré ce processus comme intolérablement pédant, mais cela démontre que Cardew trouvait possible d'interpréter les signes dans les moindres détails et ainsi déterminer la production sonore avec minutie.

La flexibilité de l'interprétation des règles était quelque chose que Cardew admirait dans la musique de Christian Wolff. Dans les partitions de Wolff, les signes ne représentent pas les sons ; ils créent des situations dans lesquelles les interprètes produisent des actions, et les instructions consistent surtout en suggestions pour déterminer comment les musiciens vont entrer en interaction. Les règles peuvent être modifiées, altérées, ou simplement abandonnées pour pouvoir faire face aux situations 'impossibles' qui se présentent de temps en temps pendant l'exécution d'une pièce de Wolff : jouer cinq notes en zéro secondes, par exemple ! « On peut établir une hiérarchie parmi les règles et décider quelles règles vont prévaloir en général (lorsque deux règles sont mutuellement exclusives). Alternativement on peut décider pour chaque situation particulière quelles sont les règles qui sont contraignantes. »³⁵ Ainsi, *mutatis mutandis*, on obéit différemment aux règles selon les circonstances. Avec la musique de Christian Wolff c'est comme si l'on interprétait les règles, plutôt que la notation ; les règles et la notation fusionnent.

Cardew à l'évidence aimait ces procédures, ne fût-ce que parce que la logique semblait être menacé par l'art. Dans la citation qui va suivre de l'article de *Tempo* il semble qu'il exprime la même attitude anthropologique par rapport à la logique qui l'avait impressionné dans les *Philosophical Investigations* : « Comparons "ce qui paraît naturel" avec "ce qui paraît logique" et avec "il y a là une sorte de logique sévère" voulant dire que ce n'est pas naturel mais que c'est "juste". »³⁶ Dans le contexte des réalités humaines la logique apparaît moins inextricable, elle semble même vulnérable. Pour Cardew la source de toutes les règles et leur élaboration, de toute nécessité se trouve *en nous-même* ; les règles et leur application proviennent de nos pratiques, de nos *modus vivendi*. En musique elles

³³ Au sujet des 'règles', le compositeur/interprète italien Andrea Rocca les a utilisées pour construire la grande architecture d'une pièce basée sur la page 92 de *Treatise*. Pourtant, il s'est permis, sans scrupules, de les abandonner à une phase ultérieure du processus créatif quand des éléments ont été introduits qui étaient entièrement indépendants de la partition – ce qu'il a décrit comme 'les inflorescences de la plante principale'. Tiré de Notes Brèves de *Infant Love Song*; Andrea Rocca.

³⁴ Wittgenstein utilise aussi des triangles comme exemples dans les *Philosophical Investigations* (Oxford : Basil Blackwell, 1991), p. 200.

³⁵ « Notation – Interpretation, etc. », p. 22, note 4.

³⁶ Ibid., p. 26, note 16.

proviennent des exigences, des besoins, de notre manière de faire de la musique, et non pas de l'extérieur selon les canons de la musicologie. En même temps il nous met en garde contre ce qu'il décrit comme "se laisser aller dans de perpétuelles évasions" : faisant face à des difficultés, on a tendance à abandonner la méthode d'interprétation en cours de route pour en adopter une nouvelle. Pourtant il n'a pas condamné d'emblée ces "évasions" ; elles ont seulement besoin d'être "surveillées et conscientes". En cas de dernier ressort – c'est-à-dire, une règle (ou une série de règles) imposée à soi-même de manière inflexible – elle peut être abandonnée, mais pas de façon cavalière, et certainement pas comme recette pour créer l'anarchie. Car cela laisse supposer que de nouvelles règles de vie vont remplacer les anciennes, peut-être des règles qui contredisent celles qu'on vient de destituer. Cardew a reconnu que les règles étaient nécessaires – mais pas qu'elles devaient être prééminentes ; on peut se passer des règles.³⁷ Les subtilités de la relation entre la notation et la performance dans *Treatise*, par exemple, transcendent les règles :

La notation devrait mettre l'interprète sur le droit chemin. Il peut s'élever au-dessus de la notation s'il travaille à travers la notation. Interpréter d'après des règles devrait lui permettre d'accéder à l'identité de la pièce ; une fois qu'il a compris, il pourra rejeter les règles et les interpréter librement, sécurisé par le fait qu'il sait ce qu'il fait – il connaît la pièce.³⁸

Sur l'interprétation de *Treatise*

Comme nous l'avons vu, plusieurs années avant qu'il s'aventure à composer *Treatise*, Cardew avait déjà tourné le dos au formalisme coercitif du sérialisme au profit des nuances du cas particulier et de l'indétermination ; en effet, certaines idées qui ont été développées pendant les années de *Treatise*, 1963-67, ont été anticipées dès 1959 dans l'article de *Tempo* :

Notons un point important : tous les signes devraient être actifs (à comparer avec les barres de mesure chez Feldman et Boulez). Voici des ouvertures vers l'indétermination, ou vers la liberté de l'interprète : il doit décider quels signes seront actifs ou non, ou qui permettent des actes. Le compositeur peut susciter cela de plusieurs façons : en saturant l'interprète de tant de règles qu'elles commencent à se contredire les unes les autres ; ou en utilisant le même signe dans une diversité de contextes dans lesquels elles *ne peuvent pas* vouloir dire la même chose (notation paradoxale) ; ou bien en ne donnant pas du tout de règles et en obligeant l'interprète à aller chercher les règles dont il a besoin ou qui vont faire sens par rapport à la notation. (Cette dernière idée est très importante, et cela semble souvent être le cas chez Feldman). Toutes ces ambiguïtés psychologiques sont adressées à l'interprète dans l'espoir de le réveiller.³⁹

Evidemment, les principes d'indétermination indiqués par Cardew sont ici exclusivement associés avec l'interprétation des signes ; les signes eux-mêmes ne doivent pas être indéterminés : il pensait à cette époque qu'une notation n'était pas un dessin, même si un dessin pouvait suggérer une interprétation.⁴⁰ De manière significative, en particulier pendant la dernière période d'élaboration de *Treatise*, la notation est devenue plus impressionniste ; J'ai déjà mentionné l'importance de AMM par rapport à la fois à la transformation du contenu graphique et à l'attitude qu'avait Cardew envers cette œuvre.

³⁷ « Et n'est-ce pas aussi le cas lorsqu'on joue et – qu'on fabrique les règles au fur et à mesure ? Et il y en a même un où on les modifie – au fur et à mesure ». *Philosophical Investigations*, Première partie, p. 83.

³⁸ « Notation – Interpretation, etc. », p. 31, note 32.

³⁹ Ibid., p. 23, note 7.

⁴⁰ D'après Stella Cardew c'était à la base de l'objection qu'il avait par rapport aux suggestions qu'elle proposait ; il ne pouvait tolérer les flous et les taches qui plaisaient à son imagination de peintre. Il est intéressant de noter que sa plus étonnante contribution aux pages de *Treatise*, spécifiquement la page 190, qui est reproduite ci-dessus, n'a pas été censurée, précisément parce que cela met en valeur la nature 'autobiographique' des dernières étapes de l'œuvre. De plus, cela n'avait rien à voir avec des considérations esthétiques ; les contributions graphiques de Stella ont été faites sous l'effet de la colère et de la frustration ; elles ont fait éruption dans le contexte de disputes de nature domestique.

Il convient de se rappeler que quand Cardew a rejoint le groupe AMM en janvier 1966, c'était encore un an avant la complétion de *Treatise* ; de façon dramatique, il s'est trouvé plongé jusqu'au cou dans une situation dans laquelle faire de la musique allait atteindre un degré d'intensité sans précédent et qui allait lui demander un profond engagement personnel tel qu'il n'en avait jamais eu l'expérience auparavant. Dans le *Handbook*, à la page xi, il se réfère à l'influence de la pratique musicale de AMM sur *Treatise* et il identifie la nature de ce changement de perception :

Avant de rejoindre le groupe d'improvisation AMM, *Treatise* a été un essai élaboré de notation musicale graphique ; après cet expérience au sein d'AMM, la partition est devenue simplement une musique graphique (que je ne peux que définir comme une partition graphique qui produit sur le lecteur, sans aucun son, quelque chose d'analogue à l'expérience de la musique), un réseau de lignes et d'espaces sans noms qui poursuivent leur propre géométrie sans aucune liaison avec des thèmes ou des modulations, avec des séries dodécaphoniques et avec leurs transformations, avec les règles ou les lois de la composition musicale et toutes les autres inventions de l'imagination musicologique.

En fait l'"absence de liaison" du réseau produit plus que "quelque chose d'analogue à l'expérience de la musique" ; il renvoie le lecteur/interprète dans l'inconnu, dans les sphères de la spéculation jusqu'alors considérées comme inimaginables, dans les abstractions métaphysiques – tout ce qui se trouve bien au-delà du domaine limité de l'expérience personnelle. Dans une conférence (sans titre) donnée à l'Université d'Illinois le 25 février 1967, juste au moment où il avait terminé la composition de *Treatise*, Cardew fait référence à la "variété infinie des sons possibles", et à leur notation :

Comme des vecteurs – l'espace rempli de lignes allant dans toutes les directions possibles, chacune s'étendant à l'infini à chaque bout. Une ligne représente par exemple les sons de piano. Cela serait plutôt un grand amas de lignes parallèles représentant tous les pianos existants jusqu'à présent. Ces lignes sont intersectées par les lignes de million de gens qui jouent tous ces pianos. D'autres groupements de lignes représentent d'autres instruments. Parmi ces lignes on trouve des graduations infinies d'intensités fortes et douces, et une infinité de subdivisions de hauteurs. Au sein du labyrinthe des lignes infinies il y a des intersections infinies, ou points d'identité – le son de ce stylo frappant la table est identique au son de la table frappée par le stylo. Toutes les lignes peuvent être considérées par extension comme des plans inscrits dans le temps (puisque le temps de l'événement peut aussi constituer un élément significatif de variation – par exemple le corniste jouant une mesure trop tard produit un son très différent de celui qu'il aurait produit s'il avait joué au bon endroit). Et ainsi de suite. Finalement, il semble que c'est comme s'il y avait une infinité de dimensions pour varier les sons. Timbre, hauteur, intensité, durée, moment d'occurrence, place d'origine, orientation de l'auditeur, environnement acoustique, etc. etc.

Ici Cardew semble proposer une sorte de science-fiction de la notation, un périple dans l'espace musical pour le voyageur musicien intrépide à travers les vastes étendues de l'espace-temps ; les portées à multitudes de lignes de *Treatise*, qui transcrivent un nombre incalculable de sons de piano sur toute l'étendue du clavier, représentent l'idée que "tous les pianos existants jusqu'à présent" et le nombre infini de pianistes qui les jouent. Une projection véritablement enivrante.

« Sons – idées ; une lecture de *Treatise* est une expérience crépusculaire dans laquelle ces deux éléments ne peuvent pas être distingués séparément. »⁴¹ Cardew a proféré diverses descriptions de *Treatise* ("un carnet de voyage dans le pays de la composition"), comme s'il tentait d'établir une identité de l'œuvre sans son propre esprit. Pour l'interprète potentiel certaines sont particulièrement utiles : "un réseau articulé", par exemple, implique que quelque chose, disons le matériau utilisé dans la performance de l'interprète, devrait pouvoir se référer au réseau des signes qui constituent la totalité de l'œuvre. Comme une grille, *Treatise* se place sur le matériau et permet de "travailler" sur les sons. Les sons se placent pour ainsi dire à la merci des signes, qui à la fois interagissent entre eux et influencent le matériau sonore : perturber, modifier, changer, déformer. Si grande soit la tentative de "contrôler" cette relation, les signes persistent à assumer une certaine autonomie – ce que Cardew appelle

⁴¹ *Treatise Handbook*, p.vii.

“autorité”.

Ainsi l'interprète conçoit et branche librement son langage musical avec la structure préexistante, le “réseau articulé”. En établissant ces connections il a plusieurs options, mais la structure en elle-même est permanente et ne peut pas être changée. Et quelque soit la signification choisie par rapport à un symbole particulier – et la signification d'un signe, c'est le rôle qu'il joue (le rôle qui lui est attribué par l'interprète) – son interprétation dépend du contexte comme c'est aussi le cas évidemment de toute musique écrite sur partition.⁴² De plus, puisque les règles qui établissent les connections entre l'interprétation et la partition ne peuvent jamais être décrites de façon exhaustive, les informations qu'elles incarnent sont souvent transformées au-delà du point de toute identification.

Pourtant s'il faut assigner un “sens” pour chacun des signes et à tous les signes, cela peut devenir un exercice fastidieux et pénible ; son intellectualisme tend à paralyser l'action. Parfois un hiéroglyphe obstiné refuse soit de produire un son, soit de s'y rapporter d'une manière ou d'une autre ; le lecteur doit faire preuve de patience dans l'espoir qu'il va éventuellement pouvoir l'amadouer dans une réponse intelligible. Souvent c'est le contexte qui va suggérer une interprétation, un argument utilisé par Cardew dans ses notes pour *Octet '61*. L'approche méticuleuse et pédante, même bien intentionnée et incorruptible, mène rapidement le lecteur dans une série de culs-de-sac, le forçant à abandonner son interprétation dans un état de crise morale. Ce que Cardew voulait sans doute démontrer dans *Treatise*, c'était l'incompatibilité du symbolisme permanent de la notation et du caractère éphémère des sons.

La relation entre les signes et la musique qui en “résulte” ne peut pas selon moi être décrite en termes purement symboliques ; on peut se préparer soi-même pour interpréter *Treatise* mais on ne peut pas s'asseoir et en résoudre tous les problèmes. Ce qu'on peut faire, c'est réagir à la notation avec émotion, spontanéité et irrévérence tout en respectant ou plutôt en prenant en compte un ensemble de règles qu'on a soi-même conçues, dont aucune n'a besoin nécessairement d'impliquer un symbolisme spécifique. Cela correspond à la façon de procéder d'Eddy Prevost (de AMM), un musicien improvisateur dans le cadre d'une réalisation en groupe :

Sans avoir des idées préconçues sur la façon dont je vais jouer – sauf en ce qui concerne les instruments que je vais utiliser – je me plonge dans les sons de la musique en train de se jouer, en lisant la partition comme si c'était une représentation visuelle de la musique. J'engage ensuite le dialogue avec les autres musiciens, en m'inspirant des sons et des symboles pour ajouter ma propre voix. Il y a évidemment des lectures simultanées (c'est toujours le cas).⁴³

Dans *Treatise*, le lecteur est emporté, parfois à une vitesse vertigineuse, par l'expression visuelle des “continuités à long terme” ; par exemple la portée, libérée des contraintes traditionnelles, va s'envoler rapidement de manière imprévisible, tantôt en se contractant, tantôt en s'accroissant, en s'entortillant et en se tournant, en se désintégrant, en se fragmentant, tantôt d'une manière ordonnée et peu expansive, tantôt de manière séditeuse et violente, explosant en fragments comme un feu d'artifice. Alors, soudainement, un élément particulier attire notre œil ; on le suit, il semble proposer une stabilité provisoire, une orientation. Ou bien cela incite à faire des choses extravagantes ; la pulsation s'accélère et on est conduit, page après page, vers un climax. Et ensuite il disparaît, en nous laissant s'enliser dans un territoire inconnu. Et pourtant, en le suivant, en l'utilisant, par notre propre *engagement*, on le rend valide. A travers lui, on a été amené à faire de la musique. Pour beaucoup d'interprètes c'est la morphologie des signes dans *Treatise* et l'étendue de leurs trajectoires, autant que toute signification qui peut leur être liée, qui gouverne et stimule l'interprétation. Comme des formes vivantes ils grandissent, s'étendent, se métamorphosent, se brisent en éclat, disparaissent, sont revitalisés – exactement comme se comportent les sons. C'est comme si *Treatise* était une sorte de naturalisme notationnel qui résiste à la représentation symbolique, ou la rend, au moins en partie,

⁴² Voici ce que dit Wittgenstein sur les échecs : “Disons que la signification d'une pièce se trouve dans le rôle qu'elle joue dans la partie”. *Philosophical Investigations*, Première partie, p. 563.

⁴³ Tiré d'une lettre à John Tilbury, le 2 juin 1994.

superflue.

Lire une partition et faire une action à partir d'elle peuvent être une expérience libératrice, une notation peut conduire à l'inconcevable, à l'inimaginable, à l'injouable, à l'irréalisable, comme c'est parfois le cas des notations de Cage et de Wolff. Dans *Treatise* aussi, les signes élargissent le champ habituel de référence de la notation traditionnelle au-delà de la définition acceptée de la "musique". Il n'est pas possible de circonscrire *Treatise* à des références purement musicales ; *Treatise* nous invite irrésistiblement à jouer, à chanter – mais aussi à danser (des danseurs ont réalisé une chorégraphie stimulée par leur lecture de *Treatise*), de faire une performance, d'acter, de bouger ; en somme, de *s'inventer soi-même*.⁴⁴ Avec *Treatise*, Cardew a voulu inciter l'interprète à prendre des risques, à transgresser, non pas à travers un "accident" lancé au hasard par la partition, comme c'est le cas chez Cage, mais à travers la redéfinition, la réinvention de sa propre conscience.

"Déchiffrer à vue" *Treatise* est une expérience jubilatoire (John White décrit sa lecture de *Treatise* plus sobrement comme "une leçon de musique") ; parce qu'il n'y a pas le temps de penser, d'imaginer, de préparer les sons dans un travail préalable. La relation est kinesthésique, la notation étant plus une incitation à passer à l'action plutôt que d'utiliser l'imagination – ou plutôt, l'action et l'imagination fusionnent pour défier le contrôle qu'exerce la notation, même s'il s'avère subtil et convainquant. Ainsi, et c'est là où les restrictions font surface, avec le déchiffrement à vue de *Treatise*, le son est moins créé sur la base de la notation, plus sur la base de l'expérience antérieure (de jeu instrumental ou vocal) de l'interprète ; la prestation se rapproche alors de l'improvisation. Mais en tant que matériau ressource, le passé est toujours perfide ; il peut retourner la situation de l'interprète complaisant, le tenir en otage ; le socle de l'expérience passée est trop facile d'accès, trop confortable, en dissuadant l'interprète de quitter le sol, de s'envoler et de faire des découvertes. Donc, si les signes bénéficient de moins d'autorité dans le contexte plus spontané du "déchiffrement à vue", leur seule présence est cruciale ; ils interviennent, contrôlent, modèrent, réduisent/bouleversent les acquis insidieux des habitudes subconscientes – l'influence des signes est enregistrée instantanément, ou pas du tout.

Si Cardew n'a pas complètement abandonné la notation, il a pourtant, avec AMM en 1966, découvert une manière de faire de la musique où la question de la notation était purement et simplement contournée. (« Mais on ne peut pas "écrire" le son ; le mieux qu'on peut faire est de "faire sonner" le son ».⁴⁵) Plutôt que de créer une métaphore sophistiquée, Cardew a choisi d'*illustrer*, exactement comme Wittgenstein qui a "abandonné la théorie et la gloire que la théorie peut apporter à un philosophe (ou musicien), en faveur d'une technique illustrative".⁴⁶ Mais il n'a pu tenir cette position qu'en empruntant un chemin tortueux ; la primauté de la notation lui avait été inculquée, comme cela a été le cas pour nous tous, et il était devenu un excellent praticien ; dans la culture musicale occidentale la lecture était une condition préalable pour faire de la musique, et Cardew était un des "maîtres" de la lecture à vue de sa génération.⁴⁷

Les premières interprétations de *Treatise*

⁴⁴ Pour une performance au Morley College en 1969, l'artiste Tim Mitchell a créé une structure en relief en bois basée sur une page de *Treatise*. Pendant le concert donné par les étudiants de Cardew au Morley College, les sons de Mitchell alors qu'il sciait et perçait le bois étaient accidentels, "aléatoires", produits dérivés de son interprétation. Ainsi, dans cette version, la "musique" était co-signée arbitrairement par un rôle secondaire d'accompagnement.

⁴⁵ Notation – Interpretation, etc., p. 22, note 4.

⁴⁶ *Treatise Handbook*, p.xvii.

⁴⁷ 1966 a été une année capitale, la première depuis que Cardew avait commencé ses études à la Royal Academy où aucune composition n'avait été produite. En 1967 une seule œuvre : *The Tiger's Mind*, qui ne comportait que des textes écrits. En 1968 une autre pièce textuelle, *Schooltime Special*, et *Schooltime Compositions*, un carnet de notes d'idées comportant des références à la notation musicale traditionnelle ; et April Paragraph 1 du *Great Learning*, qui comporte une section pour orgue solo écrite en notation relativement conventionnelle.

La pratique de l'interprétation de *Treatise* a été développée de manière empirique, et les expérimentations initiales de Cardew ont été menées avec des compositeurs et des instrumentistes du domaine de la musique contemporaine – des musiciens hautement qualifiés dans la lecture à vue qu'il décrivait curieusement comme des "musiciens de la vieille école" [*square musicians*]: c'était, entre autres Frederic Rzewski, Mauricio Kagel, Sylvano Bussotti, Roger Smalley, John White, David Bedford, Kurt Schwertsik, Peter Greenham et moi-même. Notre attitude envers la notation aurait pu être décrite comme décontractée, ou plutôt sans ostentation, pleine de respect ; après tout c'est à travers la notation que la supériorité de la musique occidentale a été établie sans équivoque, et nous portions ce lourd fardeau sur nos épaules tandis que nous nous efforcions, consciencieusement, d'insuffler une expression musicale à *Treatise*. De plus, les conventions artistiques occidentales faisaient entièrement partie de notre univers et elles semblaient correspondre aux caractéristiques formelles de *Treatise* ; ceux d'entre nous qui connaissaient bien la musique romantique tardive étaient capables d'identifier la montée progressive prenant des dimensions symphoniques, tout au long de deux de mes huit sections (voir pages 127-164), qui culmine en un climax monumental de grandeur Brucknérienne. Dans ces deux sections, la fréquence et la magnitude des cercles noirs augmentent jusqu'à ce que l'un d'entre eux, le plus grand, couvre presque une demi page, en effaçant complètement la ligne centrale qui avait vaillamment tenu son rôle jusqu'à ce moment cataclysmique.

Dans la culture occidentale, l'œuvre musicale est hypostasiée comme une entité en tant que telle. La musique est non figurative, abstraite ; on analyse sa structure interne et ses relations formelles. La période de préparation pour jouer *Treatise* était en conséquence dominée lors des premières réalisations par une recherche de règles, et par la nécessité de les respecter. Les règles étaient implicites et leur découverte et application auraient la capacité de révéler au moins quelques-uns des secrets de *Treatise*. Au lieu d'une lecture créative de la partition, c'est vite devenu un exercice d'érudition, en essayant de correspondre à l'apparence fastidieuse de la partition avec une méthode de lecture qui était aussi ingénieuse que méticuleuse. Mais les outils que nous avons employés étaient souvent inappropriés, inadéquats pour symboliser les nouveaux modes d'expression que Cardew visait à obtenir des interprètes. Nos performances transmettaient une surabondance de sédimentations historiques et stylistiques, constituant une imposture vis-à-vis de *Treatise* (ou du compositeur). Nous étions incapables de nous débarrasser d'une propension à produire des clichés tirés de la musique contemporaine et, dans certains cas, du jazz, nos doigts et nos mains étant programmés par la répétition obligée de figures éculées. En particulier, nous étions les enfants précoces de l'avant-garde ; les œuvres de Cage nous étaient familières, donc, quand Cardew nous a suggéré de regrouper les symboles et de les lire en relation avec les "lignes de temps" – permettant de dériver divers paramètres de sons – nous savions qu'il pensait aux *Variations* de Cage. Les partitions de Christian Wolff constituaient aussi une source très utile d'idées d'interprétation. Dans notre imagination créative les systèmes de notation et les pratiques d'exécution, tout l'"appareil représentationnel" de l'avant-garde, ont exercé leur influence, mais en même temps ils ont été des facteurs de limitation.

Une conséquence infortunée de tout ceci a été que nous avons eu tendance à interpréter *Treatise* comme une succession d'événements (malgré le fait que Cardew avait critiqué la prédominance de paramètres d'"événements" dans les deux précédentes œuvres expérimentales : *Autumn 60* et *Octet '61*) : un mode de procédure mécanique d'une-chose-après-l'autre qui était antithétique au flux ininterrompu qui caractérise des suites de pages entières de *Treatise*. Dans le *Handbook*, Cardew dénonce ce mode d'interprétation, en différenciant deux types fondamentaux de paramètres : les paramètres d'événement et les paramètres de happening ; et il considérait que la préoccupation majeure de l'interprète consistait à identifier et à faire la distinction entre ces paramètres : " Evènements : quelque chose de court, de compact, d'homogène que nous percevons comme une totalité (bien qu'on puisse ne l'entendre qu'en partie) et comme un seul objet. *Happenings* : quelque chose qui continue, sa fin n'est pas prévisible par rapport à son début."⁴⁸ En délimitant les signes, en se préoccupant de leur début et de leur fin, nous étions forcé de classer les signes dans la

⁴⁸ *Treatise Handbook*, p.iii.

catégorie “événements”.

S'il est vrai que *Treatise* a suscité un intérêt et un engagement considérables de la part de ceux qui ont choisi de s'impliquer dans son interprétation, on peut aussi dire que certains interprètes se sont sentis frustrés et sont restés sceptiques ; à Buffalo, les expériences menées par Cardew n'ont pas été des plus heureuses, probablement à cause de l'évolution récente d'une ambivalence de sa part envers la pièce que les interprètes ont ressentie, et qui probablement a ébranlé leur confiance en leur propre contribution. Pour les deux performances américaines il a demandé un nombre de plus en plus important de répétitions et s'il a d'une part exprimé des exigences précises envers eux, il n'a d'autre part pas été très clair, n'étant peut-être pas très sûr de ce qu'il voulait vraiment. S'il s'agissait de créer une première version “qui fait autorité”, ce n'était pas le bon moyen pour y arriver. Il me semble qu'il est nécessaire de vivre avec *Treatise* pendant un temps raisonnable, exactement comme AMM a vécu avec la musique d'AMM pendant des années, en la nourrissant et la raffinant. Ici, l'“analogie de la ville” de Cardew fonctionne bien, malgré ses limites, parce qu'elle exemplifie la profondeur et le niveau d'engagement requis par l'interprétation musicale :

En entrant dans une ville pour la première fois à un moment particulier d'un jour et d'une année, dans des conditions météorologiques particulières et dans une certaine lumière, vous apercevez sa surface et vous ne pouvez vous former que des idées théoriques sur la manière avec laquelle cette surface a été réalisée. Au fur et à mesure que vous vivez là pendant des années vous voyez la lumière qui change des millions de fois, vous voyez l'intérieur des maisons – et ayant vu l'intérieur d'une maison et son extérieur, plus jamais elle ne paraîtra de la même manière. Vous faites la connaissance des habitants, peut-être vous allez vous marier avec l'un ou l'une d'entre eux ou elles, éventuellement vous êtes vous-même un habitant – vous êtes devenu un autochtone. Vous faites partie de la ville. Si la ville est attaquée, vous allez la défendre ; si elle est soumise à un siège, vous aurez faim – vous êtes la ville. Lorsque vous jouez de la musique, vous êtes la musique.⁴⁹

La documentation de Cardew concernant les premières performances de *Treatise*, en 1964-67, fournit beaucoup d'éclaircissements pas seulement au sujet de sa propre attitude vis-à-vis de l'œuvre, mais aussi sur les attitudes idiosyncratiques et les anomalies de comportement de ceux qui ont été impliqués en tant qu'interprètes : Rzewski interprétant exclusivement la ligne du milieu ; John White créant un précédent pour les “lectures perverses” en lisant les lignes ascendantes comme des intervalles descendants ; l'interprétation du compositeur lui-même de la portée de cinq lignes comme un accord qui est transformé par les angles créés dans la trajectoire de la portée en train de s'agrandir et de se développer. De manière plus importante, il y a eu certaines solutions collectives trouvées pendant ces performances initiales qui ont été transmises et qui sont devenues parties prenantes d'une “tradition” dans les réalisations ultérieures de *Treatise*. L'apparition fréquente de nombres, par exemple, a eu tendance à être interprétée comme un répétition de notes ou d'accords ; c'est-à-dire, chaque musicien répète sa note choisie “x” nombre de fois, produisant la répétition, “x” fois, d'un accord aléatoire. Les nombres bénéficient d'espaces de séparation, se produisant normalement lors de ruptures dans la partition :

Les nombres apparaissent lors de pauses pour la raison suivante : tout acte ou aspect de la conception de la partition ou de sa composition peut être pertinent pour une interprétation. [...] C'est un fait qu'il y a 34 espaces blancs avant que le premier signe fasse son apparition.⁵⁰

Il s'agit d'une note intéressante, quoique troublante, parce que c'est une des rares références, dans le *Handbook* ou ailleurs, à la méthode de composition employée par Cardew dans *Treatise* et elle suggère que ses statistiques pour l'apparition des signes individuels ont été soumis à une procédure aléatoire. Quelle qu'ait été la “méthode” utilisée ici, Cardew l'a traitée au moins à une occasion d'une façon cavalière ; au concert à Buffalo en décembre 1966, d'après le *Handbook*, « le nombre 34 au début a été réduit à 17 et la performance a commencé avec 17 accords pianissimo chacun ayant une durée de 17

⁴⁹ Ibid., p.xvii.

⁵⁰ Ibid., p.iv.

secondes. »⁵¹ Aucune explication n'est donnée. Peut-être que 34 accords pianissimo ont été considérés comme excessifs par les musiciens ; il y a eu peut-être une révolte ; pour sauver le concert Cardew a dû faire un compromis et la relation de 17 à 34 était assez proche pour qu'il ne perde pas la face.

Keith Rowe n'est pas le seul interprète à considérer les 5 premiers millimètres de *Treatise* – dans lesquels le nombre 34 apparaît – comme probablement le détail le plus important de la totalité de l'œuvre : un obstacle qu'il faut tout de suite négocier avant de pouvoir accéder à l'œuvre, et il est tentant de considérer cette énigme comme un stratagème de la part de Cardew pour décourager les personnes timorées. Pour Rowe, c'est le reflet de l'attitude de Cardew vis-à-vis de la performance, ou plutôt de la pré-performance (comme il le rappelle durant la période initiale avec AMM) : le calme et la concentration dans la pensée, l'esprit détendu, alerte, ouvert. 34 – un nombre assez grand (le plus grand) dans le contexte de *Treatise* – il crée un sens de gravité dès le début, rappelant à Rowe le poème qui a été utilisé dans l'affiche annonçant une performance du *Tiger's Mind* pendant les derniers jours de 1967 :

I lay my harp on the curved table,
Sitting there idly, filled only with emotions.
Why should I trouble to play ?
A breeze will come and sweep the strings.⁵²

Ce poème trouve son écho à la fois dans "poem" de Lou Gare, et dans un exemple écrit de Scratch Music qui est reproduit dans l'anthologie de Cardew, *Scratch Music* :

I lay down my saxophone on the curved table,
Why should I trouble to play,
It is such hard work, and there
Aren't any breezes about today.⁵³

Et par Hermann Hesse :

[...] the whole world might be no more than a breath of playing over the surface, a ripple of waves, over unknown depths.⁵⁴

Pour les musiciens qui sont à la fois impliqués dans la musique écrite et l'improvisation, il est intéressant de faire ressortir la différence entre *Treatise* et l'improvisation ; dans l'improvisation ce qui stimule le jeu et la continuation du jeu est créé de manière interne, en réponse à la musique au fur et à mesure de son déroulement, et la musique se développe de façon organique ; dans *Treatise* l'auditeur est intensément conscient d'une *troisième force*, une autorité qui s'insère dans la pratique musicale, obligeant l'interprète de s'arrêter de jouer quand il préférerait continuer, ou de s'engager dans une nouvelle piste lorsqu'il préférerait continuer à se trouver là où il est, ou bien encore, soudainement, de se mettre à utiliser une technique instrumentale différente au moment où l'on ressent qu'elle est inappropriée. Eddie Prevost a illustré cette "troisième force" dans des termes plus personnels ; pour cette raison, peut-être, ses propos produisent une résonance plus forte, plus pérenne. Alors que l'investigation et le dialogue sont les modalités dominantes de la musique improvisée (la pratique préférée, doit-on préciser, de Prevost), avec *Treatise*

en suivant la partition, en permettant que sa présence, son histoire et ses associations imprègnent la

⁵¹ Ibid., p.xii.

⁵² Je pose ma harpe sur la table incurvée, / Assis là sans rien faire, rempli seulement d'émotions. / Pourquoi devrais-je me donner la peine de jouer ? / Une brise viendra balayer les cordes. Attribué à Po Chü-i (772-846). Inclus dans *A Treasury of Asian Literature*, ed. John D. Yohannan (Meridan, Penguin Books, 1994).

⁵³ Je pose mon saxophone sur la table incurvée, / Pourquoi devrais-je me donner la peine de jouer, / C'est un travail tellement difficile, et il n'y a pas de brise aujourd'hui.

⁵⁴ « [...] le monde entier n'est peut-être rien de plus qu'un souffle du vent jouant sur la surface, l'ondulation d'une vague dans les profondeurs inconnues. » Hermann Hesse, *The Glass Bead Game* (Harmondsworth, Middx : Penguin Books, 1972), p. 487.

musique, inévitablement cela veut dire que je continue intellectuellement et émotionnellement à m'engager dans un dialogue avec Cornelius. C'est une façon concrète pour continuer à l'inviter à entrer dans ma Vie musicale.⁵⁵

Avec *Treatise*, le flux caractéristique de la plupart de la musique improvisée ne peut que rarement s'établir en tant que tel, ou plutôt, lorsque la partition se met à s'écouler en flux continu, comme *Treatise* le fait souvent, alors la musique est encouragée à s'écouler, mais seulement aussi longtemps que la partition le permet. Et même dans ces pages où il y a une forte sensation de mouvement et de flux, des petits signes vont venir perturber provisoirement la musique – c'était là l'intention la plus probable du compositeur. Ainsi pour l'auditeur, il peut y avoir un sentiment d'arbitraire, d'insécurité, ou pour le dire plus positivement d'inattendu, susceptible de le désorienter ; l'influence de la partition apparaît à certains moments bénigne, et à d'autres malveillante.

En offrant une accessibilité à côté d'une complexité extrême, le *magnum opus* de Cardew démontre sa nature démocratique inhérente. Aucun interprète n'est refusé ; à travers *Treatise* tout le monde peut faire de la musique – du débutant le plus hésitant au David Tudor le plus impressionnant – en mettant une utopie musicale à la portée de tous de manière alléchante.⁵⁶ Quelle que soit sa réputation dans le champ de la composition, *Treatise* ne fait pas partie de la catégorie des partitions "modernes" ésotériques. On n'étudie pas la partition pour prendre connaissance intuitivement de ce que "veut dire" Cardew ; le vouloir dire est du côté du "regard" de l'interprète, ou de l'interprète potentiel. Comme l'a fait remarquer Eddie Prevost, « un interprète de *Treatise* est attiré par l'œuvre parce qu'il y a quelque chose dans sa texture qui fascine ».⁵⁷

Treatise est une longue histoire complexe qui a besoin d'être passée au crible. Certaines de ses pages peuvent apparaître poser un défi trop exigeant et l'interprète peut se sentir intimidé, submergé – comme si Cardew avait créé une sorte de monstre à la Frankenstein. Pire, un sentiment de frustration et d'échec peut accompagner l'autopsie d'une performance. Ma propre longue relation avec *Treatise* évoque un sentiment d'inadéquation : une incapacité à rendre justice à l'œuvre. D'autres personnes partagent ce sentiment : le compositeur/interprète Richard Barrett écrit que ses efforts pour interpréter *Treatise* s'accompagnent d'une "frustration exquise", tandis que le compositeur Brian Dennis a dû admettre qu'il était "complètement inhibé" face à toute tentative de réalisation de sa part. Et à Buffalo aussi, même les musiciens qui représentaient l'élite de l'interprétation, dont l'expertise était recrutée régulièrement par les compositeurs individuellement, n'étaient plus en mesure de comprendre le type de pratique musicale que des œuvres telles que *Treatise* exigeaient et a fortiori d'y apporter leur contribution. Les musiciens étaient déconcertés ; on leur demandait de faire des choses, de prendre des décisions, ce qui n'avait jamais été dans leurs attributions ; car même dans le cas des partitions de Cage, on leur disait ce qu'il fallait faire. En effet, comme nous l'avons déjà vu, après *Treatise*, déçu par les résultats de ses collaborations avec des musiciens professionnels, Cardew a pris encore plus ses distances avec ce type de situations. Mais si *Treatise* constituait le sommet de sa carrière de compositeur d'avant-garde, cette pièce portait en son sein les germes de destruction de sa relation avec l'avant-garde.

[Note du traducteur : le chapitre se termine sur l'analyse des autres compositions de Cardew écrites pendant les années 1963-67, et de leurs relations à *Treatise*.]

⁵⁵ Lettre de Eddie Prevost à John Tilbury, le 2 juin 1994.

⁵⁶ Sans une dimension *utopique* au centre de ses préoccupations, une action artistique qui fait sens peut-elle sans doute se développer ?

⁵⁷ Voir la note 55.