

P<sub>3</sub> A<sub>1</sub> A<sub>1</sub>  
L<sub>1</sub> A<sub>1</sub> B<sub>3</sub>  
R<sub>1</sub> E<sub>1</sub> S<sub>1</sub>

## Comment et pourquoi *Treatise* : un bref exposé empirique

Christopher Williams  
[christopherisnow@gmail.com](mailto:christopherisnow@gmail.com)

Traduction : Jean-Charles François

« Quelle est la façon pertinente de parler de *Treatise* ? Quels en sont les termes ?  
Peut-on vraiment exprimer quoi que ce soit d'explicite à son sujet ? »  
(Cardew 1971, 102)

### Introduction

Le statut canonique de *Treatise* au sein de la musique expérimentale est quelque peu surprenant. En dépit de sa magnitude et de sa beauté visuelle, la partition défie en tout point les principes de cohérence, de stabilité et de “Workness”, les principes de cohérence et de stabilité qui caractérisent la constitution d'une œuvre. Premièrement, les musiciens doivent décider comment interpréter la notation au niveau moléculaire. Dans le contexte d'une réalisation de groupe, cela d'habitude veut dire qu'il faut négocier sa mise en application avec d'autres, soit verbalement pendant les répétitions, soit de manière instantanée au moment de la performance, ou bien les deux à la fois. Ces trois niveaux d'interprétation souvent se contredisent entre eux.<sup>1</sup>

Pour compliquer les choses, les divers éléments notationnels (sauf les portées vides au bas de toutes les pages) entrent et sortent des sections de la pièce de manière capricieuse. Leurs significations visuelles-sémiotiques changent fréquemment, comme par exemple lorsqu'un cercle se présente dans une page comme une figure géométrique et devient dans celle qui suit une note. Tôt ou tard, toute consistance dans l'interprétation d'un élément donné est en conséquence ébranlée.

Dans le cours de sa composition de *Treatise*, Cardew a même changé considérablement sa manière de comprendre et d'évaluer sa pièce. Ceci peut être observé dans les énoncés qui suivent, tirés de son ouvrage au titre ironique de *Treatise Handbook* (1971)<sup>2</sup> :

---

<sup>1</sup> Les enregistrements de répétitions de *Treatise*, publiés par *Sound American* 12 (Wooley 2015a, 2015b) le démontrent abondamment.

<sup>2</sup> Le *Treatise Handbook* consiste principalement dans des réflexions sur la composition et les premières prestations de *Treatise*. Ayant assemblé le *Handbook* avec réticence à la demande de l'éditeur de *Treatise*, les Editions Peters, Cardew a délibérément méprisé la requête de Peters d'inclure une notice explicative pour l'interprétation de la partition ; il a offert au lecteur un journal de doutes, de questions, d'associations et de moments occasionnels de lucidité tirés d'un processus créatif difficile, avec des descriptions de la façon de procéder telle que cela s'est “passé” lors de concerts spécifiques. Au lieu

La partition doit gouverner la musique. Elle doit assumer son autorité, et non être un tremplin arbitraire pour une improvisation, sans la présence d'une consistance interne. (REF, Juillet 1963)

Un certain nombre de décisions générales peuvent être faites à l'avance pour unifier la performance, mais un caractère d'improvisation est essentiel pour la pièce. L'orientation est lente, en proportion de la longueur de la pièce, mais elle est spontanée, puisqu'aucune orientation n'est prescrite. (19.02.66)

Jusqu'au moment de cette exécution, l'improvisation m'avait toujours terrifié ; je pensais qu'il s'agissait de quelque chose d'équivalent à la composition, mais accélérée des millions de fois, un exploit dont je me sentais tout à fait incapable. Avec les improvisateurs de l'AMM j'ai découvert que toute personne peut jouer, moi aussi, à condition, comme un musicien chinois du 16<sup>e</sup> siècle l'a dit, 'les pensées sont sérieuses, l'esprit est paisible et la volonté résolue', et ce qui ressort de ce type de jeu est vital et direct, plutôt qu'une traduction ou une interprétation de l'intellect, de l'attitude, de la notation, de l'inspiration ou de tout ce que vous voudrez (1970 BBC)

Un musicien vieux jeu (comme moi-même) pourrait utiliser *Treatise* comme une voie vers un océan de spontanéité. Savoir si cela va l'équiper pour survivre dans cet océan est en tout point une autre question [...] 09.02.70. (1971, 98)

En 2015, faisant partie de ma thèse de doctorat sur la notation pour les improvisateurs (Williams 2016), j'ai tenté d'articuler cette contingence dans une pièce radiophonique dont le titre est *A Treatise Remix* (ATR).<sup>3</sup> ATR est simultanément un texte musical sur *Treatise* et une réalisation en studio d'une sélection de pages, avec des enregistrements historiques et originaux de *Treatise* et des textes à son sujet de Cardew et de moi-même.

Dans ce texte, je voudrais mener une réflexion sur un aspect de ce projet : l'histoire abondante et d'une très grande diversité des enregistrements des performances de *Treatise*. Je pense que la comparaison de cet ensemble de travaux est le moyen de questionner directement (sans pour autant trouver forcément des réponses directes) comment et pourquoi on peut aborder (le mieux) cette partition aujourd'hui.

## Comment – Enregistrements

Pour ATR, j'ai étudié 37 enregistrements de *Treatise*. Parmi eux il y a des productions commerciales sur disques LP et CD (15), des sources privées et d'archives (9), et en plus ceux trouvés sur Internet (12). La provenance historique et géographique de cette collection a été la plus large possible qu'on puisse imaginer. La diversité stylistique couvre la totalité du champ de la musique de chambre relativement simple, aux sonorisations digitales de la totalité de la partition, à des versions du post-rock atmosphérique et bruitiste, à la satire du free jazz.<sup>4</sup> Plus j'ai écouté à fond ces enregistrements, plus les différences se sont manifestées. Elles se sont situées au-delà de la filiation ou du style ; elles ont semblé se placer au point exact d'interface entre l'interprète et la partition. Deux axes de différence en

---

d'expliquer la pièce et de dire à des interprètes potentiels comment jouer, ces réflexions et anecdotes ont comme objectif de stimuler par l'exemple l'imagination de l'interprète, et elles sont le parfait exemple des sortes de panneaux d'orientation qui, à beaucoup de niveaux, saturent la partition de *Treatise*.

<sup>3</sup> Voir <http://www.tactilepaths.net/a-treatise-remix> pour l'œuvre complète et un long texte en anglais, dont quelques fragments sont présentés dans la contribution présente.

<sup>4</sup> Quelques-unes de ces performances partagent certains aspects. Certains traits sont liés par le biais de la notation (par exemple l'attribution d'un groupe d'instruments particuliers comme les radios ou les percussions aux cercles), pour d'autres ce n'est pas le cas (par exemple l'usage fréquent de drones et de textures statiques). Certains traits peuvent être décrits comme "conventionnels" (par exemple les accords (répétés) pour les nombres), d'autres sont plus idiosyncratiques (par exemple Shawn Feeney (2001) et Nicolas Horvath (2012) qui attribuent tous les deux le la du diapason (440) à la ligne de vie). Néanmoins ces connections tendent à être passagères et/ou circonstancielles.

particulier, la symbolique et le temps, ont mis la lumière sur ce que signifie de jouer la pièce.

### Symbolicité :

Il y a une grande différence entre : a) faire tout ce qu'on veut et en même temps lire les notations, et b) lire les notations et essayer de les traduire en actions. Bien sûr il est possible de laisser la partition fonctionner par rapport à un matériau déjà donné, mais il faut le faire de façon active. (Cardew 1971, 107)

Un axe de différence est ce que j'appelle "symbolicité" : la mesure, dans une performance donnée, de l'emploi de la notation comme symboles pour la production sonore. Parmi les enregistrements de *Treatise*, on trouve un large éventail – de littéral à vague, et tout ce qu'il y a entre.

A l'extrémité littérale on peut inclure la sonorisation digitale du musicien électronique Shawn Feeney (2001). En effet on hésite à qualifier cette version d'interprétation ; plutôt que d'assigner des règles à la partition comme base de la performance, Feeney traite des fichiers d'images digitales de la totalité de la partition dans un programme d'ordinateur qui lit les pages comme des cartographies de bits. Comme l'explique Feeney : « Les ondes sinusoïdales sont générées par les parties noires de la partition au fur et à mesure de son défilement de droite à gauche, avec l'axe y correspondant aux hauteurs » (2002-2016). Chaque page a une durée égale d'à peu près 5" ; la configuration sonore ne change jamais.

Parmi les performances avec des êtres humains, l'interprétation (2014) de *Vocal Constructivists* (à partir de maintenant VC), impeccablement dirigée *a capella*, est sans doute la plus strictement symbolique. Comme l'ordinateur de Feeney, les musiciens interprètent l'axe vertical de la page comme niveaux de hauteur, et l'axe horizontal comme celui du temps ; les proportions approximatives dans ces deux paramètres sont maintenues durant toute la pièce. Ils ont aussi attribué des types de sons particuliers (sifflements, phonèmes, battements de mains, etc.) aux catégories de figures, et souvent les dynamiques à la taille des signes. Ces matériaux, et à l'occasion du texte, semblent avoir été travaillés précisément et conséquemment avant la performance ; on peut supposer que la coordination de vingt-trois voix aurait été sans cela impraticable.

Sur la droite du centre se place le premier enregistrement de l'intégralité de la pièce (Lange et al 1999), par un sextuor basé à Chicago composé d'improvisateurs chevronnés sous la direction de Art Lange. Cette interprétation respecte constamment la ligne de vie (qui divise l'orchestration de l'ensemble – violoncelle et clarinette au-dessus, piano et électronique en dessous), les nombres (qui veulent dire des accords répétés *tutti*), les cercles (attribués exclusivement au percussionniste), et l'ordre approximatif des symboles de gauche à droite. Au contraire de VC, qui suivent une ligne de temps commune donnée par le chef, les musiciens de Lange suivent une ligne de temps plus flexible dont l'ordre exact de la plupart des sons (sauf les accords répétés *tutti*) ne correspond pas littéralement à la distribution horizontale des symboles sur la page. Au contraire, les symboles semblent avoir été attribués au préalable à certains musiciens, et les durées relatives des événements dans chacune des parties des musiciens (et pas leur ordre) sont largement improvisées. Les sonorités attribuées à la plupart des symboles de la partition – on suppose qu'elles ont été choisies aussi par les musiciens eux-mêmes – sont moins systématiques et dépendent plus du contexte, et elles varient d'une page à l'autre. Ces variables relativement mineurs rendent la coordination globale des parties à l'intérieur des pages quelque peu imprévisible. Un discours manifestement interactif est le résultat d'interprètes qui adaptent leur jeu à l'intérieur de la polyphonie spontanée.

Des versions comme celle du 2 :13 ensemble (1997) ou un sextuor qui inclut Cardew, David Bedford, Peter Greenham, Keith Rowe, John Tilbury et John White (Cardew 1966), comme la plupart des interprétations, se placent au milieu de l'éventail des possibilités. Ici toute l'information visuelle de la partition apparemment n'est pas utilisée symboliquement pendant la performance. Mais la présence de symboles reste audible, émergeant et disparaissant dans le temps en fonction du développement musical improvisé dans la continuité. Les nombres et les points dans les deux enregistrements, par

exemple, souvent représentent respectivement des événements répétés (mais pas toujours) et des ponctuations percussives, ils se comportent comme des repères précis au milieu d'un tout en apparence plus mobile et informel.

Sur la gauche du centre se trouvent les enregistrements de FORMANEX (2001) et AMM (1984), des collectifs qui ont enregistré la pièce de nombreuses fois ; ils emploient la partition comme un prisme à travers lequel "s'entrevoit" une improvisation qui évolue librement. Eddie Prévost, un membre d'AMM décrit son expérience de jouer *Treatise* :

Les interprétations de *Treatise* souffrent lorsqu'on met trop d'importance sur l'évaluation réductrice de ses diverses parties. L'art s'impose lorsque les musiciens synthétisent le matériau. Cela donne de la vie [...] l'esprit du chasseur tisse des idées à partir de faits anciens et de métaphores nouvelles et des folles images brouillées des choses récemment vues. Aller de l'avant c'est concocter de nouveaux modes de pensée, qui à leur tour dictent l'élaboration de modèles et d'expérimentations. (Prévost 2011)

Tandis que son utilisation des mots "trop" et "parties" soulèvent plus de questions qu'ils n'y répondent, la métaphore de Prévost de la chasse suscite une réflexion, et elle peut s'appliquer à un éventail plus large de performances de *Treatise* que ce que sa préface laisse entendre. Je reviendrai sur ce point.<sup>5</sup>

Finalement, il y a l'extrémité la plus libérale de l'éventail, qui inclut les interprétations du duo guitare-et-poésie de Léo Rathier et Méryl Marchetti (2012), et des rockers "indé" Sonic Youth avec le percussionniste et producteur William Winant (1999). Ces versions peuvent être décrites comme ayant une connexion inspirée, atmosphérique et subjective avec la partition, sans apparemment se rapporter aux réalités concrètes des symboles notés.

Le terme apparemment doit être souligné ; comme c'est toujours le cas, il est impossible de dire si les disjonctions font partie de la performance, ou sont le produit de mon imagination (ou mon manque d'imagination), ou les deux à la fois. En effet, à partir du milieu de l'éventail de possibilités vers l'extrémité "moins symbolique", il devient de plus en plus difficile de trouver des éléments de soutien concernant les relations entre des enregistrements particuliers et la partition. Quand les performances adoptent une approche plus consistante et littérale dans l'interprétation de la notation, la déduction des principes interprétatifs légalistes, à partir des résultats musicaux, est relativement facile. À tout moment dans les enregistrements de Feeney et de Lange, on peut établir des relations concrètes entre les événements musicaux et les signes de la partition ; les commentaires écrits des artistes et la liste des pages utilisées aident à la vérification.

Lorsqu'une approche interprétative est plus flexible ou abstraite, par contre, la comparaison peut devenir aisément un jeu de devinettes – en particulier si l'on n'est pas en possession des nombres de pages ou des commentaires par les artistes. Ce qu'un auditeur identifie comme une improvisation libre, parce qu'elle ne peut reconnaître les correspondances entre les symboles visuels et les événements musicaux, n'est pas nécessairement vraie ; les règles d'interprétation sont peut-être simplement moins évidentes. On trouve dans ce cas de figure les nombres interprétés comme des secondes de silence au lieu d'accords répétés, ou bien l'interprétation malicieuse de John White qui transforme les lignes visuelles ascendantes en gestes descendants dans l'enregistrement pour la BBC (ce que, sans surprise, je n'ai été capable d'identifier que grâce aux anecdotes verbales de Cardew).<sup>6</sup> De la même façon, il y a un danger évident de se perdre dans la partition et de mal interpréter quels symboles sont joués ou ne le sont pas. C'est ce qui m'est arrivé continuellement quand j'ai écouté des performances rapides de

---

<sup>5</sup> Prévost a démontré sa méfiance pour le "contrôle" compositionnel et notationnel dans la plupart de ses écrits. Sa position peut se résumer dans cette citation : « Alors, pourquoi est-ce que cette notion de compositeur/contrôleur de génie continue d'être maintenue ? A mon sens, il vaut mieux que les musiciens s'impliquent directement dans la découverte des sons pour eux-mêmes plutôt que d'être dirigés à essayer telle procédure ou telle autre. » (Prévost 2009, 141)

<sup>6</sup> « Mai 65 [...] A cette occasion John White a ouvert un précédent pour [une] interprétation "perverse" en lisant les lignes ascendantes comme des intervalles descendants. » (Cardew 1971, 110)

beaucoup de pages – même dans le cas d'interprétations scrupuleusement symboliques comme celle de VC.

## Temps

Rappelle toi que l'espace ne correspond pas littéralement au temps. La distance du soleil ne dépend pas seulement d'une seule vitesse ; cela dépend de la route. Peut-être que dans l'interprétation il est possible de sélectionner des lignes représentant les "lignes du temps". Les symboles ou les groupes peuvent être groupés immédiatement comme un tout et placés en relation avec ce type de ligne du temps. (Cardew, 1971, 99)

Le deuxième axe de différence, dans lequel pratiquement aucun enregistrement ne ressemble à un autre, est le temps. Comme on peut le voir dans le *Treatise Handbook*, le nombre de pages sélectionnées pour une performance donnée, les durées des pages individuelles, et la durée des événements attribués à des symboles particuliers dans chaque page sont d'une diversité impressionnante. Contrairement au paramètre de symbolicité décrit ci-dessus, où il est possible de placer les enregistrements dans un continuum généralisable, il est difficile d'extrapoler un quelconque méta-modèle pour toutes les approches temporelles des interprètes. Quelques exemples suffiront pour démontrer ce problème :

- L'interprétation en piano solo de Ellsworth Snyder (1976) – dont les notes d'accompagnement ne contiennent pas de référence aux numéros de pages, et que je n'ai pas réussi à aligner avec la notation – contient deux "parties" sur des pistes séparées. La première partie dure 23", et la deuxième 19' 40". Pourquoi Snyder a choisi de diffuser ces prises de son reste un mystère, mais qu'un seul musicien lors d'une seule session d'enregistrement ait choisi de faire une telle distinction est révélateur de la malléabilité temporelle de *Treatise*.
- La sonorisation digitale de Shawn Feeney (2001) de toutes les 193 images de la partition avec le logiciel MetaSynth ne dure qu'un peu plus de 15' ; chaque page a une durée identique de 5". La réalisation de musique de chambre de Lange des mêmes pages occupe deux CD complets pour une durée totale de 1h.41'19", avec des durées de pages qui varient.
- Trois réalisations en musique de chambre de la page 1 – Cardew dirigeant la création américaine (Cardew 1966), Quax (1967), et Art Lange (1999) – durent respectivement 4'30", 3'30", et 2'. Le nombre 34 au début de la page 1 a été interprété dans les trois versions comme des accords soutenus, elle dure dans chaque version 3'50" (17 itérations x 17"), 17" (une seule itération), et 50" (7 itérations x ca. 7").

Bien qu'il soit difficile de catégoriser ces approches, le temps n'est pas du tout un paramètre arbitraire indépendant dans les performances individuelles. Comme je l'ai esquissé dans la section précédente, les tempi de beaucoup d'enregistrements (définis en termes de durée de pages, plutôt que par pulsation) sont étroitement liés à la présence audible de leur symbolicité.

Les tempi extrêmes, comme la sonorisation de la totalité de la pièce par Feeney à 5" par page ou la performance solo de Mat Hannafin d'une seule page en 16' (2013), tendent à obscurcir la notation. La version de Feeney va trop vite et de manière trop uniforme pour rendre perceptible les détails figuratifs, les variations subtiles de catégories de formes, ou de différences de mesures échelonnées, même s'ils ont été interprétés de manière littérale. L'enregistrement de 16' de Hannafin de la page 3 donne le même effet brouillon, mais pour une raison opposée. À cause du tempo lent, la matérialité de ses mouvements circulaires produisant des frottements soutenus sur les peaux des tambours masque la corrélation des symboles avec les événements en tant que tels. Hannafin s'attarde si longtemps sur les cercles de la page, que la caractéristique circulaire [*circle-ness*] de la page devient une constante et passe au second plan.

Les tempi “modérés” sont difficiles à définir puisque la partition en premier lieu ne donne aucune indication de tempo. Malgré tout, dans les enregistrements de Lange (1999) et de la BBC (Cardew 1967), les symboles sont plus faciles à identifier comme des gestes ou des événements discrets à l’intérieur du discours musical. On entend la répétition d’événements, des explosions percussives, et des glissandi qui correspondent proportionnellement aux symboles de la page. Ces tempi peuvent en conséquence être considérés comme modérés. Les effets à la fois positifs et négatifs des tempi modérés me sont apparus clairement en écoutant l’enregistrement de Sonic Youth de la page 183. Cette performance est remarquable par apparemment son absence d’engagement, sa désinvolture par rapport à la partition, mais elle se situe complètement dans la moyenne par sa durée de 3’27”. Même si je n’ai pas été capable de trouver la moindre correspondance directe entre la partition et le contenu de l’interprétation sinon une courte *Luftpause* vers la fin, j’ai continué à sentir que ce que j’entendais *pouvait* ou *devait* correspondre, parce que le rythme de la musique était comparable à la densité de l’information visuelle : les dynamiques s’intensifient et la texture devient plus épaisse dans le milieu, avec la *Luftpause* déjà mentionnée avant la coda. L’évidence de la symbolique de la performance était en quelque sorte renforcée par le tempo modéré.

## Pourquoi – Auto-évaluation

Les problèmes soulevés dans les deux dernières sections révèlent le caractère indéniablement actif et subjectif de l’écoute de ces performances et de l’influence de mon expérience sur la lecture de la partition (et vice versa). Sans aucun doute cet exercice comparatif révèle probablement au moins autant mes propres hypothèses et méthodes que sur la nature de la pièce en tant que telle. Néanmoins, la manière avec laquelle ce processus a mis au premier plan et a remis en question mes hypothèses et méthodes est – ironiquement – un parfait exemple de la chasse décrite précédemment par Prévost :

Les interprétations de *Treatise* souffrent lorsqu’on met trop d’importance sur l’évaluation réductrice de ses diverses parties. L’art s’impose lorsque les musiciens synthétisent le matériau. Cela donne de la vie [...] l’esprit du chasseur tisse des idées à partir de faits anciens et de métaphores nouvelles et des folles images brouillées des choses récemment vues. Aller de l’avant c’est concocter de nouveaux modes de pensée, qui à leur tour dictent l’élaboration de modèles et d’expérimentations. (Prévost 2011)

Dans ce sens, avoir pris connaissance de l’histoire des performances de *Treatise* n’a pas été seulement un processus *formatif*, mais il a été tout aussi *transformatif*, ce qui m’a permis d’apprendre des leçons qui se sont révélées cruciales pour mon travail “créatif” dans ATR. Ici je voudrais partager ces leçons dans l’espoir qu’elles pourront être utiles à d’autres personnes qui s’embarqueront dans l’aventure de jouer et de repenser *Treatise*.

### Leçon 1 : bricoler par soi-même

Beaucoup de partitions graphiques sont perméables ; c’est-à-dire, les aspects de la structure “interne” sont connectés de manière imprévisible à l’environnement musical “extérieur”. Mais alors que certaines pièces offrent à l’interprète chevronné au moins une trace de l’esprit dans lequel la performance devrait se dérouler, même les conditions les plus basiques d’une performance de *Treatise* sont édictées [mises en acte, *enacted*] par ceux qui jouent cette partition. Comme je l’ai suggéré jusqu’ici, il n’y a pas un champ cohérent de pratique d’interprétation qui viendrait combler cette contingence radicale. Puisque les aspects des interprétations particulières comme la symbolique et le temps sont liés entre eux de manière interactive par la situation et le personnel en présence dans une performance donnée, les stratégies ou les valeurs qu’on pourrait greffer d’une interprétation à une autre ne sont pas susceptibles de porter leurs fruits.

Il vaut mieux aborder et évaluer les performances de *Treatise* dans leurs propres termes. Il ne faut pas

s'en remettre aux idées ou stratégies des "recettes éprouvées" – il faut bricoler les choses par soi-même.

### Corollaire à la leçon 1 : Toute approche interprétative est valide, mais...

Affirmer le relativisme de *Treatise* de cette manière implique que toute approche interprétative est en soi valide. J'insiste sur cette affirmation. Mais la même chose ne peut pas être dite de toute *réalisation* ; les performances ne sont pas toutes également convaincantes. Une brève comparaison des enregistrements de VC (2014) et du piano solo de James Ede (2012) propose une explication.

Les deux performances sont similaires en termes de symbolique et d'organisation du temps. Les interprètes ont une approche littérale, la page est lue de gauche à droite et la dimension verticale de la page correspond aux registres de hauteurs. Les deux enregistrements partagent le même tempo de plus ou moins trois pages par minute et procèdent selon un déroulement unifié du temps (VC avec l'aide d'un chef, et Ede seul). Mais les impacts de ces deux performances sont remarquablement différents.

D'une part, les musiciens de VC poussent leur approche à son extrême logique. En disant cela, je ne veux pas dire qu'ils sont des fondamentalistes ; ils ajustent fréquemment la signification des symboles par rapport au contexte, par exemple en alternant entre la reproduction sonore littérale des lignes visuelles comme le fait Feeney, et des gestes d'affects et des textes dérivés d'associations avec les figures visuelles. Pourtant ils adhèrent aux codes de traduction assez longtemps jusqu'à ce que la nature erratique de la matière visuelle rende maladroite ou problématique une interprétation constante. De telles situations offrent aux musiciens la possibilité d'élargir leur interprétation et de découvrir la musique qui se trouve au-delà de ce que la lettre des symboles suggère. Un tel exemple peut être trouvé aux pages 111-131, dans lequel la traduction des cercles noirs et blancs ("Fa" et "wa"), des lignes verticales (battements de mains), des minces lignes horizontales (voyelles nasales), des lignes plus épaisses ascendantes et descendantes (*glissandi* arrondis), et d'autres symboles différents forment une texture dénuée de sens et pourtant étonnante de virtuosité, qui varie constamment. Si l'interprétation s'était concentrée uniquement sur les nouvelles caractéristiques des pages en question, cette continuité aurait été perdue, comme l'aurait été la dramaturgie surréaliste qui emporte la performance.

Ede, d'autre part, semble à première impression être à l'arrêt. Sa lecture de gauche à droite est constante, pourtant la distribution des symboles sur la page ne se manifeste pas dans des proportions temporelles. Les figures ne sont pas différenciées, excepté dans leur figuration mélodique rudimentaire. La qualité sonore du clavier électronique de Ede reste inchangée pendant toute la pièce. Les références musicales dans la notation sont exagérées de façon grotesque, mais les idiosyncrasies non musicales sont apparemment ignorées (par exemple les nombres) ou bien amortis. Par la pauvreté expressive de sa performance, Ede tombe précisément dans le piège auquel Cardew nous avait mis en garde en déclarant que

beaucoup de lecteurs de la partition vont simplement relier les mémoires musicales qu'ils ont déjà acquises à la notation musicale qui est placée devant eux, et le résultat va être une goulache composée de diverses origines musicales des personnes en présence. Pour de tels musiciens il n'y aura aucune incitation à inventer de la musique ou à dépasser les limites de leur éducation et de leur expérience. (Cardew 1971, 129-130)

Pour être clair, ce n'est pas le degré de rigueur dans le traitement de la notation *per se* qui sépare les performances de VC et de Ede ; d'autres performances au milieu ou à l'extrémité libérale de l'éventail de la symbolique peuvent faire l'objet d'évaluation similaires. Je suis plutôt d'avis que le degré de rigueur des interprètes avec *leur propre choix et leurs propres actions* est ce qui distingue VC et Ede. Les musiciens de VC travaillent sur leur approche à l'intérieur de la performance ; cela donne à la musique une tension et une richesse qui éclipsent la surface esthétique. Ede dès le début élabore sa

stratégie de manière hasardeuse et n'accepte pas les défis de ses propres choix. Il survole la partition ; la musique qui en résulte est facile et évidente.

L'importance de maintenir la rigueur dans ses propres décisions peut être considérée en effet comme fondamentale non seulement pour l'interprétation de *Treatise*, mais pour la performance de n'importe quelle notation dans laquelle le sens de la partition est distribué à une multiplicité de participants. Assumer la responsabilité de ses propres actions constitue une antidote à la menace d'une double contrainte qui consiste à ce que les interprètes s'en remettent à la responsabilité du compositeur, alors que le compositeur a déjà attribué cette responsabilité aux interprètes, ce qui fait que finalement personne n'assume ses responsabilités et que le résultat ne satisfait aucun des participants impliqués.

## Leçon 2 : Sois conséquent et (donc) improvises

Voici la leçon 2 : quelle que soit la voie choisie, il faut être conséquent ; il faut pousser la mise en œuvre de sa stratégie le plus loin possible et il faut jouer sur ses marges. Voilà qui résonne fortement avec les commentaires de Cardew sur l'«Intégrité», la seconde de ses «Vertus qu'un musicien peut développer», une section du dernier texte dans le *Treatise Handbook* dont le titre est «Vers une éthique de l'improvisation» :

*Intégrité.* Ce que l'on *fait* pendant l'événement réel est important – pas seulement ce qu'on a dans la tête. Souvent ce que nous faisons, c'est ce que nous dit ce qu'on a dans l'esprit. La différence est entre faire le son et être le son. (Cardew 1971, 132)

Ironiquement Cardew ne fait pas de référence explicite à *Treatise* ou à la notation dans «Vertues» ; il parle de l'improvisation en général, et de son expérience avec l'improvisation collective avec AMM en particulier. Pourtant, comme nous venons de le voir, cet extrait peut aussi nous aider à comprendre les dynamiques des performances de *Treatise*, même celles assez codifiées comme les enregistrements de VC et de Ede. Le fait qu'il a choisi de faire ces commentaires dans le *Treatise Handbook* n'est pas fortuit. Est-ce que l'improvisation est toujours un facteur à prendre en compte pour réaliser *Treatise* avec intégrité ?

Je pense que lorsqu'on est conséquent – quand une performance amène ses modalités d'interprétation à ses limites – les interprètes seront amenés à se trouver empêtrés dans des relations imprévisibles avec la partition, avec les autres musiciens, avec leurs propres habitudes : « les folles images brouillées des choses récemment vues » (Prévost 2011). Si l'on se confronte à cette réalité, à en être le témoin, on est en train d'improviser quelque soit le degré de détail qu'on utilise pour traduire la notation en sonorités. Ce sont des opportunités de transformation – nous jouons *Treatise* en vue de réapprendre «ce que nous avons dans notre tête» et ainsi de le changer à travers l'interaction dynamique avec nos collaborateurs et notre environnement.



## Références

2 : 13 Ensemble. 1997. *Treatise*. Enregistrement privé.

AMM. 1984. *Treatise 84*. Matchless MRCD26. CD.

Cardew, Cornelius. 1966. *Composer's Portrait*. Archives d'émissions de radio, BBC.

-----, 1971 (2006). "Treatise Handbook". In *Cornelius Cardew: A Reader*, ed. Eddie Prévost, 95-134. Essex : Copula.

Ede, James. 2012. *Treatise - Cornelius Cardew. Solo piano*. <https://vimeo.com/32366689>.

Feeney, Shawn. 2001. *Cornelius Cardew's Treatise : Realization*. <http://www.shawnfeeney.com/projects/treatise>.

FORMANEX. 2001. *TREATISE - CORNELIUS CARDEW*. FIBRR002.

Horvath, Nicolas. 2012. *Treatise : harsh noise version*. Sublime Recapitulation Music.

Lange, Art, Jim Baker, Carrie Biolo, Guillermo Gregorio, Fred Lonberg-Holm, et Jim O'Rourke. 1999. *Treatise*. hat[now]ART 2-122.

Prévost, Edwin. 2009. "Free Improvisation in Music and Capitalism : Resisting Authority and the Cults of Scientism and Celebrity." In *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, ed. James Saunders, 131-44. Surrey : Ashgate.

-----, 2011. *The First Concert : An Adaptive Appraisal of a Meta Music*. Essex : Copula. Nouvelle édition : *Sound American 12*, <http://soundamerican.org/eddie-prevost-on-treatise-and-amm>.

Rathier, Léo et Méryl Marchetti. 2012. *Cornelius Cardew - Treatise - Léo Rathier / Méryl Marchetti*. <https://www.youtube.com/watch?v=v7Yj6UtMleY>.

Snyder, Ellsworth. 1976. *Plays New Piano Music*. Advance Recordings FGR-21S.

Sonic Youth and William Winant. 1999. SYR4.

Williams, Christopher. 2016. *Tactile Paths: on and through Notation for Improvisers*. PhD diss., University of Leiden. <http://www.tactilepaths.net>.

Vocal Constructivists. 2014. *Waking Still*. Innova 898.