

P₃ A₁ A₁
L₁ A₁ B₃
R₁ E₁ S₁

Quelques commentaires sur les partitions graphiques et sur *Treatise* de Cornelius Cardew

Jean-Charles François
(2017)

Au début de l'apparition des partitions graphiques (à peu près en 1950), d'une part les auteurs se définissaient de façon stricte comme "compositeurs" dans le sens qu'il avait acquis au cours du 19^{ème} siècle, c'est-à-dire des spécialistes de l'écriture sur partition, dont le rôle est séparé des interprètes. La partition graphique reste à cette époque l'objet qui identifie l'œuvre, même si le résultat sonore reste indéterminé et ne dépend plus complètement de la responsabilité de son auteur, même si, à l'écoute de son interprétation, l'auditeur ne peut pas identifier à tout coup que c'est bien cette œuvre-là qui est jouée.

En même temps, la partition graphique – et c'est bien là le projet de départ des compositeurs – ouvre le champ d'une collaboration avec des interprètes "inventifs" dans le résultat sonore et d'un partage (non défini par le droit d'auteur) de l'autorité sur l'œuvre. Mais dès le début de cette aventure, les interprètes ne peuvent plus, par nécessité, considérer la partition comme une œuvre achevée, ils sont mis en présence d'un objet qui permet leur propre expression musicale.

L'apparition des partitions graphiques met en lumière ce qui reste alors impensé dans la conscience des musiciens : une société basée sur une hiérarchie entre la pensée et la pratique dans la séparation stricte des rôles. Loin d'ouvrir une période de paix entre ceux de la tête et ceux des jambes, les partitions graphiques ont suscité de nombreux conflits. Les interprètes inexpérimentés, devant une situation toute nouvelle pour eux, ont eu tendance à réaffirmer avec violence leur rôle d'exécutants subalternes : puisque personne ne pouvait vérifier que leur prestation sonore identifiait la partition, ils se sont permis de jouer délibérément n'importe quoi dans la version agressive, ou bien de ne jouer que les clichés qu'ils avaient déjà acquis dans la version coopérative. D'autres interprètes ont opté à l'époque – pour prendre au sérieux l'offre de collaboration à la production sonore – pour une tactique de démantèlement du projet d'ouverture de la notation musicale à la richesse visuelle des graphismes, en devenant des compositeurs auxiliaires, c'est-à-dire en réécrivant la partition en notation traditionnelle (c'était le cas de David Tudor par exemple). Ces derniers revenaient à la situation plus confortable d'avoir à interpréter leur propre production de notation.

Devant ces difficultés, les compositeurs pionniers en la matière ont eu tendance à revenir sur des bases plus raisonnables, où les aspects prescriptifs de la notation musicale occidentale redevaient un élément d'ancrage de l'œuvre, sans complètement fermer la porte à des éléments indéterminés à inventer au moment de la performance (il me semble que c'est le cas

certainement de Morton Feldman, et dans une moindre mesure Earle Brown). Le cas de Cornelius Cardew est dans ce contexte particulièrement intéressant. Reconnu comme compositeur dans les milieux d'avant-garde, il n'a jamais cessé tout au long de sa vie d'être impliqué dans la production directe des sons à travers des instruments de musique. Contrairement à beaucoup d'autres, il n'a pas fait de carrière de chef d'orchestre ou n'est pas devenu un assidu des studios de musiques électro-acoustiques. Sa recherche, très riche sur les notations graphiques, était menée continuellement dans l'entre deux du dessin sur papier et de sa traduction en sonorités, avec une implication à cheval sur les deux côtés de la barrière. *Treatise* dans ce sens est un aboutissement magistral à la prise au sérieux par Cardew, tout au long de son long parcours, des questions liées à la crise de la composition contemporaine vis-à-vis de la situation artistique, sociale et politique des interprètes, avec un soucis particulier pour l'accès du plus grand nombre aux pratiques musicales inventives.

Treatise peut être considéré comme étant à la charnière d'un monde qui bascule : c'est le dernier "chef d'œuvre" de la composition graphique et en même temps l'objet concret qui ouvre le champ à une autre conception, celle d'outils (parmi bien d'autres) à la disposition des musiciens en vue de produire des sonorités. Dans ce nouveau modèle, l'accent se déplace de l'identification de l'œuvre dans l'objet palpable et non modifiable de la partition, vers la pratique effective de la production sonore où l'identification des structures se complexifie dans une multitude de médiations interactives et instables.

Les partitions graphiques sont au centre d'une tension importante dans notre société entre d'une part le monde « visuel » rationnel dominant dans l'histoire de la culture occidentale et lié au phénomène d'écriture et, d'autre part, le monde « sonore » lié aux communications orales et au nomadisme généralisé des pratiques. Dans la période 1965-70, de nombreux interprètes de la musique contemporaine se sont détachés (comme l'a fait Cardew lui-même en partie) d'une pratique de la partition graphique qui tendait à river leurs yeux sur la partition au détriment d'une créativité de la production sonore. Ce qui dérangeait beaucoup les musiciens interprètes des graphismes, c'était l'impression d'une abdication, de la part des compositeurs, d'une responsabilité dans la réalisation de la matière sonore, sans pourtant qu'ils renoncent à être considérés comme les créateurs exclusifs de leurs partitions. Trois directions se sont affirmées : a) un retour aux partitions écrites en notation traditionnelle ; b) l'improvisation ; et c) l'utilisation de tout objet, méthode ou processus (visuel, conceptuel ou sonore) pour produire de la musique dans des contextes diversifiés, notamment non forcément limités au monde professionnel de la musique.

Cardew, dans les années 1970, a renoncé à toute posture avant-gardiste et qualifié comme « bourgeoises » toutes les pratiques qu'il avait tour à tour défendues, parmi elles en particulier celles attachées à la partition phare de *Treatise*. Mais entre temps, ce qui est intéressant c'est qu'il s'est impliqué énormément dans les trois directions qui viennent d'être mentionnées :

- a) Pendant l'élaboration de *Treatise* (1963-67), Cardew a produit une série de pièces écrites en notation musicale traditionnelle qui sont des réalisations de ses partitions graphiques ou liées à l'indétermination. *Bun No.2* pour orchestre (1964) et *Volo Solo* (1965) se réfèrent directement à *Treatise*. La deuxième pièce de *Winter Potato* pour piano (1965) est une réalisation de *Autumn 60* (une pièce basée sur des matrices à réaliser selon des règles d'exclusion et d'inclusion d'une collection de signes codés). Au sujet de *Bun No.2*, Cardew a expliqué que « de faire une transcription de *Treatise* (par exemple) n'est pas entrepris en vue d'une reconnaissance par le public, mais il s'agit

simplement d'un désir trivial d'entendre ce que j'ai imaginé. »¹ Cette démarche de transcription de l'indétermination à la plus grande précision de la notation traditionnelle ne correspond pourtant pas dans l'esprit de Cardew à un retour aux dispositions raisonnables des pratiques en usage à l'époque dans la musique occidentale savante. Il note à la fin de sa notice explicative de la pièce *Volo Solo* : « J'espère avoir été clair que l'écriture de la musique sur du papier est entrée dans un processus de désintégration. *Volo Solo* est la preuve qu'on se trouve aujourd'hui dans un stade fort avancé de ce processus... »².

- b) A partir de 1966, Cardew devient un membre à part entière du groupe d'improvisation AMM, dans une démarche graduelle d'élimination de toute partition visuelle comme source de production sonore. Dans ce contexte il découvre non seulement une autre manière de faire de la musique, mais aussi une interactivité sociale et artistique avec des personnes provenant de milieux très différents du sien : « Le rapport qui existe entre les membres de AMM, par exemple, est beaucoup plus profond que tout ce qui a pu être développé avec les musiciens que je connais lors de mon séjour de huit mois à Buffalo. Et ce facteur est particulièrement déterminant dans l'improvisation. »³
- c) A partir de 1969, Cardew a développé ce qu'il pensait alors être un « groupe de personnes plus permanent, ayant si possible plus de cohésion et malgré tout étant plus hétérogène pour la propagation de la musique expérimentale ».⁴ Le *Scratch Orchestra* était composé à la fois de musiciens de l'avant-garde, des amateurs, et des non-musiciens et avait une structure démocratique y compris en matière de décision de ce qu'il convenait de jouer. Chaque membre devait contribuer tour à tour à enrichir un répertoire de "Scratch music", de "rites d'improvisation", de compositions, d'arrangements d'œuvres classiques populaires, de projets de recherche.⁵ Selon John Tilbury qui se qualifie comme « l'un des idéalistes » du Scratch Orchestra, « ceux parmi nous qui considéraient que le Scratch Orchestra comme un tapis volant qui nous transportait dans d'autres mondes, la "composition" représentait une esthétique démodée, trop étroitement associée avec l'idée de prestige et de glorification de la propriété. La composition pour nous était dans le meilleur des cas un tremplin, parmi beaucoup d'autres, pour réaliser des activités "musicales".⁶ Les contributions des membres de l'orchestre ont été compilées dans le *Scratch Book* et regroupaient une grande variété de textes, graphismes, notations suscitant ce qui importait : l'expression collective de sonorités. Dans ce contexte la vie interne au Scratch Orchestra devenait bien aussi importante que la présentation de leur production musicale à un public : les aspects d'élaboration collective, de démocratie et de rapports sociaux venaient s'immiscer dans l'élaboration compositionnelle des sons.

Il y a une petite guerre futile dans notre monde actuel entre le visuel et le sonore, entre l'écriture et l'oralité. Le noyau dur du débat sur les partitions graphiques en général se trouve dans la notion de l'autonomie de l'œuvre d'art. A l'origine des premières partitions graphiques (1950), des compositeurs comme Morton Feldman, Earle Brown ou John Cage ont proposé des graphismes en tant qu'œuvres musicales à part entière. Ils étaient comme auparavant les

¹ Cornelius Cardew, *Treatise Handbook*, p. vii. Voir John Tilbury, *Cornelius Cardew (1936-1981), A Life Unfinished*, Harlow, Essex : Copula, 2008, pp. 254-258.

² *Treatise Handbook*, p.xvi. Cité dans John Tilbury, *Cornelius Cardew*, p. 267.

³ Cité dans John Tilbury, *Cornelius Cardew*, p. 289. Il s'agit d'une conférence prononcée à l'Université d'Illinois le 25 février 1967.

⁴ Ibid., p. 358.

⁵ Voir *ibid.*, pp.379-393.

⁶ Ibid., p. 387.

auteurs de leurs compositions et en assumaient tous leurs aspects et surtout leur autonomie par rapport à toute interprétation. D'une manière très habituelle ces partitions étaient publiées avec tout le sérieux nécessaire par des éditeurs ayant une grande influence sur ce qui était joué sur les scènes de l'avant-garde du monde occidental. Les interprètes étaient sensés continuer à jouer ces partitions dans la manière usuelle d'aborder les œuvres, d'organisation des répétitions, de lire la musique à vue, de limiter le timbre à ce qui pouvait être clairement défini par des signes codés, etc. En somme ils devaient continuer à se comporter comme des interprètes et leurs noms ne pouvaient apparaître sur le programme comme étant des collaborateurs à la création d'une partition graphique. Les premières prestations ont été marquées par des conflits et par la déception des compositeurs car les interprètes n'étaient pas préparés à ce genre de tâche et tendaient à ne pas la prendre très au sérieux. C'est ainsi que petit à petit ces compositeurs sont revenus à des pratiques plus en phase avec la notation musicale traditionnelle (par exemple Feldman et Brown), ou ils se sont assurés de la collaboration étroite d'interprètes particuliers (c'est le cas de Cardew notamment). C'est alors que les propos de Nelson Goodman sur les capacités de l'écriture musicale à être "notationnelle" prennent leur importance : en aucun cas une partition graphique sans un code d'interprétation précis des signes peut prétendre être le lieu qui identifie une œuvre musicale, car personne ne peut prouver que la performance est le reflet direct de son écriture, sur la base qu'un signe correspond sans ambiguïté à un son particulier⁷.

Dans ce contexte, *Treatise* de Cornelius Cardew peut être considéré comme la dernière grande tentative pour élaborer une œuvre musicale autonome par le biais de structures graphiques à interpréter librement, sans la présence d'un code de lecture et en se confrontant pleinement à toutes les contradictions qui traversent cette pratique. Peu après il a renié cette démarche au profit de l'improvisation (ou plutôt ce qu'on pourrait appeler la musique non écrite). Mais en même temps, il n'a pas renié les partitions graphiques sur la base des processus pratiques qu'elles permettent, mais seulement pour leur prétention à être, comme les partitions usuelles, la manifestation charnelle de l'œuvre d'art. A partir de ce moment, l'accent n'a plus été mis sur la partition, mais sur le processus de sa réalisation, sur la pratique de la production réelle des sons. La partition graphique dès lors n'est qu'un outil parmi d'autres pour permettre à la performance de se manifester. La communication électronique d'Internet, plus récemment, a encore amplifié ce phénomène, en donnant accès à de nombreux outils comme supports de la production sonore. Et dans la mesure où il n'y a pas d'activités humaines qui se déroulent aujourd'hui sans la présence d'une planification graphique (voir Lawrence Halprin, *The RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment*, George Braziller, 1970), on ne peut pas être surpris de constater que les activités musicales (même improvisées) utilisent une variété d'aides visuelles pour arriver à des résultats tangibles (en commençant par l'agenda qui fixe la date et le lieu des répétitions ou des concerts). En conséquence la recherche liée aux partitions graphiques n'est plus tellement sur la notation elle-même, mais sur les processus qui mènent à la production effective des sonorités.

⁷ Voir Nelson Goodman, *Languages of Art, an approach to a theory of symbols*, Indianapolis, New York : the Bobbs Merrill Company Inc., 1968, p. 130-152.