

La partition graphique et ses usages dans la scène improvisée

Par

Matthieu SALADIN

Université de Paris I

Résumé. L'idée de cet article est née d'un simple constat, celui du regain d'intérêt que connaît aujourd'hui la partition graphique sur la scène de l'improvisation libre.

Ce type de notation apparaît chez différents compositeurs dans les années cinquante et correspond, dans l'immédiat, d'une part, à un nouvel agencement des rôles d'interprète et de compositeur dans la création – qui n'est pas sans faire écho à tout un pan de l'histoire de la musique occidentale (légitime) comme aux rapports qu'entretiennent en son sein écriture et *phonè* – et d'autre part, à une nouvelle approche technique du phénomène sonore.

La partition graphique a toujours entretenu des liens avec l'improvisation tant du point de vue de sa musicalité que des discours qu'elle sous-tend et, si elle suggère l'action, nous pouvons également supposer qu'elle suscite l'interprétation improvisée.

À la suite d'un rappel des enjeux et du contexte liés à la nouveauté que constitue la partition graphique dans le champ musical des années cinquante-soixante, cet article tente d'analyser, au-delà du seul symptôme, les rapports que l'improvisation libre contemporaine entretient avec la notation graphique et plus précisément avec la partition *Treatise* du compositeur Cornelius Cardew. Nous verrons enfin ce que cette étude peut nous dire sur certains des aspects de la pratique de l'improvisation et des discours qui l'alimentent.

Mots clefs. *notation graphique – processus – création collective – Treatise – improvisation*

Introduction

La partition graphique et ses déclinaisons (partition texte, partition verbale, etc.) occupent dans l'histoire de la musique savante occidentale une place tout à fait singulière. Elles apparaissent quasi simultanément, dans le champ de la musique contemporaine, aux États-Unis avec l'école de New-York (Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, David Tudor et Christian Wolff) et en Europe – de manière plus disparate – avec entre autres Sylvano Bussotti en Italie, Karlheinz Stockhausen et Dieter Schnebel en Allemagne, Cornelius Cardew en Angleterre ou encore Costin Miereanu en France. La partition graphique se développe essentiellement sur une courte période qui correspond aux années cinquante/soixante pour les États-Unis et les années soixante/soixante-dix pour l'Europe. Elle se pose d'emblée comme une interrogation sur les enjeux qui accompagnent alors le développement de l'écriture musicale et plus particulièrement sur la validité et l'efficacité d'un déterminisme extrême du phénomène sonore dans l'acte compositionnel. Dans sa diversité la partition graphique tente alors de proposer, comme l'explique Marie-Claire Mussat, d'une part, une nouvelle approche technique tant du point de vue du matériau, de la forme que du mode d'exécution et d'autre part, une nouvelle approche sur le plan sociologique : « L'image-son [...] symbolise la création d'un nouvel espace pluridisciplinaire d'échanges, c'est-à-dire dans les faits pose le problème de la communication qu'elle soit multidirectionnelle ou monocentriste » (Mussat, 1983).

Au même moment en Europe se constitue une catégorie de l'improvisation qui se caractérise par sa radicalisation. Il s'agit là pour ces musiciens, tels les ensembles AMM et le Spontaneous Music Ensemble, d'improviser librement et totalement, dans l'instant, c'est-à-dire en se détachant également des traditions populaire et savante. Dès le départ des liens existent – quoiqu'indirects et rétrospectifs – entre ces deux sphères. Les choses circulent et s'entrecroisent dans la complexité d'une époque empreinte de remises en cause. Chacun tente, en ce sens, d'élaborer des propositions dans l'action, de trouver des lignes de fuite comme autant d'alternatives au déterminisme qui habite les différentes sphères de la musique (langage surcodé du sérialisme intégral, impasse ou insatisfaction du free jazz).

Parmi les quelques points de passage entre ces différents régimes d'expérimentation, nous nous attacherons particulièrement, dans cette étude, au compositeur Cornelius Cardew. Ce dernier, en effet, participa activement à ces deux registres que sont la partition graphique et l'improvisation : à la première par une recherche approfondie, commencée au début des années soixante, sur la notation musicale ; à la seconde en tant que membre notamment de l'ensemble *AMM* durant la seconde moitié des années soixante.

Cet article tentera d'exposer tout d'abord ce que pouvaient représenter les partitions graphiques dans les années soixante, en analysant précisément à la fois les enjeux liés à une telle nouveauté dans le champ de l'écriture musicale et les révolutions que les compositeurs souhaitaient opérer à travers elles. Dans cette continuité, nous étudierons la place particulière occupée par le compositeur Cornelius Cardew et la partition graphique *Treatise*, ainsi que les différentes catégories de discours qu'ils sous-tendent.

Alors seulement nous pourrons envisager un saut, à la manière de Bergson, et nous interroger sur les pratiques et les discours qui alimentent la scène de l'improvisation contemporaine, et ce notamment à travers le constat de la popularité croissante de la partition *Treatise* au sein de ce réseau. Nous verrons comment ses usages peuvent éclairer certaines problématiques de l'improvisation libre, comme la création collective ou les rapports de liberté et de contrainte. Nous pourrions également questionner les discours politiques et sociaux qui accompagnent ou émergent des pratiques afin de saisir, entre autres, les rapports que peuvent entretenir musiques expérimentales et société. En dernier lieu nous examinerons comment l'usage contemporain d'une partition graphique dans

la pratique de l'improvisation peut nous renseigner quant à la diversité des rapports de temps qui s'y joue.

1. Notation graphique et Histoire

« Cette écriture sacrée, d'autres écrivains ont pensé qu'ils ne pouvaient l'exorciser qu'en la disloquant ; ils ont alors miné le langage littéraire, ils ont fait éclater à chaque instant la coque renaissante des clichés, des habitudes, du passé formel de l'écrivain ; dans le chaos des formes, dans le désert des mots, ils ont pensé atteindre un objet absolument privé d'Histoire, retrouver la fraîcheur d'un état neuf du langage. »

(Barthes, 1972)

Si toutes sortes d'éléments iconiques (tels, de manière générique, angelots, faunes, flores et arabesques ou dans un rapport direct à l'énoncé musical, tels les six musiciens bouffons de la *Plaisanterie musicale* (K. 522) de Mozart) accompagnent les partitions d'autres temps dans leur histoire, ils fonctionnent généralement en tant que paratexte¹. La partition graphique, quant à elle, opère tout à fait différemment : elle n'est pas censée illustrer une proposition musicale explicite. Le graphisme est ici convoqué dans son ambiguïté en tant qu'unité sémantique, il est l'énoncé même. Les codes et symboles universaux de l'écriture musicale côtoient ou cèdent alors leur place à un vocabulaire inédit non-normatif. C'est en ce sens que la partition graphique apparaît, dans les années cinquante, comme rupture dans la transcription d'une musique à faire.

Cependant, si l'on y regarde de plus près et sollicite l'Histoire, on est tenté de penser que l'utilisation de tels procédés ne constitue pas, en tant que telle, une réelle nouveauté dans le champ de la notation. La normalisation de l'écriture musicale, et son organisation en un vocabulaire exponentiel au service d'un déterminisme des plus virulents², n'est sans doute pas à envisager de manière linéaire, dans une histoire où l'on verrait rétrospectivement s'autonomiser un signe. Une telle vision ne serait que réinterprétation et raccourci à travers l'étroite ornière d'une his-

1. Sur le concept de Genette et son utilisation dans l'analyse des partitions : cf. Escal F. (1996), p. 25-44.

2. Remémorons-nous à ce sujet les propos de Valéry : « Le "déterminisme" nous jure que si l'on savait tout, l'on saurait aussi déduire et prédire la conduite de chacun en toute circonstance, ce qui est assez évident. Le malheur veut que "tout savoir" n'ait aucun sens » (Valéry, 1977).

toire récente. Il ne s'agit pas ici de revisiter l'Histoire de la notation musicale, ni même de s'occuper des rapports qu'entretiennent écriture et *phonè*³, mais précisons simplement que l'écriture musicale consiste toujours en cette expérience singulière qui tente de représenter visuellement un phénomène sonore. Cette représentation se dévoile ainsi à travers la nécessité de formuler une écriture propre et susceptible de rendre suffisamment compte d'une musique à faire. Si le vocabulaire utilisé détermine et explicite l'action musicale, cette dernière agit également sur l'écriture – ou plutôt l'écoute qui fait musique modèle le code qui pourra, tant bien que mal, la constituer en trace ou du moins lui donner corps. Et c'est à travers ce double rapport d'influences réflexives que les compositeurs reformulent constamment un vocabulaire préexistant, le travestissent, y apportent des compléments, des soustractions ou bien plus radicalement le réfutent en tant que tel afin d'y substituer un autre – même en terme d'absence – envisagé forcément comme plus approprié quant à l'idée qu'ils se font du musical. Sans doute s'agit-il ainsi toujours d'un système d'équivalences précaires.

Dans une histoire récente, la partition graphique a pu constituer un moyen parmi d'autres de couper court ou de proposer une alternative à la complexité des paramétrages du phénomène sonore que le sérialisme intégral s'efforçait d'instituer à travers une consécration quasi physique du détail. Mais également et en suivant Marie-Claire Mussat, il s'agit déjà, dans la tradition, de comprendre l'introduction du langage comme la limite même de la notation qui, dès lors, confère à la partition le statut d'objet « fini en soi ». Bussotti l'exprime simplement : « C'est un changement d'attitude face à l'acte compositionnel et dans l'immédiat une réaction contre la rigidité de l'esthétique sérielle, le produit fini par excellence » (Bussotti *in* Mussat, 1983). On conçoit facilement qu'un tel déterminisme ne puisse satisfaire durablement un rapport de création, d'autant plus qu'il s'inscrit dans toute son autorité au sein d'une tradition précise. Il s'agit donc là, à travers les mots de Barthes, de *retrouver* un peu de fraîcheur. Ainsi certains compositeurs comme Earle Brown « ont pu se sentir plus proches – dans leur travail de conceptualisation, puis de notation et

3. Rappelons seulement que si l'ambiguïté a toujours participé au signe, elle a été, à quelques périodes, clairement envisagée dans sa positivité même : au IX^e siècle avec les *neumes* qui représentent un mouvement, indiquent une direction du grave à l'aigu ou inversement. Il s'agit là plus d'une représentation spatiale qui pourra dans l'interprétation servir d'aide-mémoire au musicien. Il y aurait également l'ornementation, ou encore « la pratique des notes inégales ». On pourra se référer respectivement à l'article de Mussat M-C. (1983), Mayer-Brown H. (1991), et aussi Machabey A. (1971).

de communication – des conceptions de la Renaissance et de l'ère Baroque, que de celles affichées par le Romantisme qui visent à sacraliser la création du compositeur en s'efforçant d'en arrêter les contours de manière immuable » (Bosseur, 1993).

Au delà de la simple prise de position et sans pour autant définir la partition graphique en terme d'unité catégorielle qui la constituerait en genre, nous pouvons considérer avec quelle diversité les compositeurs ont pu envisager un tel usage de la notation. Elle peut, par exemple, devenir le lieu où ce n'est plus tant la qualité du son qui est indiquée mais la possibilité de son événement. C'est ce que l'on retrouve notamment dans *Intersection III* (1953) de Feldman où l'attention est apportée au temps : « Ce qui est intéressant quand j'ai réalisé ma première partition graphique, c'est que les choses devaient arriver dans un certain laps de temps. [...] Je contrôlais toujours le temps, mais pas les notes à cette époque » (Feldman, 1998). Chez Cage, c'est évidemment l'indétermination⁴ qui est sollicitée, supprimant du même coup toute intention pour y suppléer un rapport d'ouverture intégrale, une ouverture qui redéfinit l'œuvre et où il s'agit bien de comprendre « l'essence de la musique comme nature » (Charles, 2002). Chez Kaufmann avec *Pan* (1975) et Berberian avec *Stripsody* (1966) la notation expérimentale va permettre, notamment dans le traitement de la voix, la mise en place d'une écriture signifiante dans sa typographie même. Bien entendu ces quelques exemples n'ont rien d'exhaustif, tant les compositeurs des années soixante aux années quatre-vingt ont tenté chacun à leur manière de tirer parti de la notation graphique.

La plupart des partitions graphiques s'accompagnent d'un mode d'emploi qui permettra aux musiciens de déchiffrer et d'interpréter un corpus dans le sens d'une intention première. Ces notices engagent un discours là où, à première vue et en rupture avec la tradition, règne une opacité poétique ; « le mode d'emploi et la liste des symboles constituent un *a priori* de la lecture, c'est-à-dire de l'interprétation » (Mussat, 1983). Et si la notation a toujours su jouer d'une relative ambiguïté, ces quelques « règles de jeu » en guise de préface ne cherchent généralement pas à remplacer un code par un autre. Il s'agit dès lors et à travers le signe « d'échapper à la directivité de la lecture pour atteindre un déchiffrement à dimensions multiples » (Bosseur, 1993). De manière radicale, le déco-

4. « Ce qui est le silence n'est pas le Rien qui meuble l'intervalle entre les sons, mais le Dire de ce que les sons ont à dire. Le silence fait de la musique un langage d'avant le langage – le bruissement de ce qui advient. Et ce qui advient s'empare de nous, donne à la musique, et de là au musicien, leur détermination ; Cage l'appelle *Indeterminacy* », (Charles, 2002).

dage s'individualise dans la convergence des deux directions compositionnelle et interprétative. Au-delà de l'ensemble des caractéristiques du son, la subjectivité ainsi révélée ébranle le temps musical ; c'est-à-dire qu'en terme de création c'est un autre rapport au temps qui tente de s'instituer : une relation dégagée de l'artificialité d'un découpage en barres de mesure. Le temps n'est plus réellement convoqué en tant que matériau, il s'épanouit dans son indisponibilité. Et c'est en ce sens que les plus pertinentes de ces partitions engagent un passage du temps pensé au temps vécu.

2. Les promesses de liberté et le souci du collectif

Nous devons à présent préciser certains points des discours qui émergent de ces expériences ainsi que les différents rapports qu'elles génèrent. Rapport humain d'abord : dans la création, on voit bien quelle sorte de révolution à l'égard de la tradition romantique s'opère ici. Il ne s'agit plus réellement de penser le créateur comme figure unique et cela même si le compositeur reste celui qui *propose* une situation, instaure une qualité à interpréter. Certes le retournement n'est pas complet, mais dans quelle mesure pourrait-il l'être ici ?

C'est donc la création collective qui tente de devenir légitime. L'acte devient processus et l'objet disparaît dans la dynamique. John Cage dans son journal – *Comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)* – exprime clairement une volonté partagée : « L'art cessant d'être objet fait par quelqu'un, devenant un processus déclenché par un groupe » (1983). Si, comme aime le rappeler Adorno dans sa *Théorie Esthétique*, toute œuvre d'art est processus, celui-ci se déploie ici en tant que devenir dans la création même. Ainsi Earle Brown définit son activité de compositeur comme celle d'un « *designer* de programmes ». Ce dernier propose en effet un organisme qui ne peut être considéré hors de l'exécution et, à travers celui-ci, tend à redéfinir ce que l'on nomme communément la *forme* de l'œuvre. C'est une conception qui, selon Brown, exprime la forme comme la « résultante des actions des gens répondant immédiatement à un environnement décrit de possibilités » (Brown, 1971). Le processus appelle l'action collective et c'est en ce sens que Brown utilise le principe de synergie pour décrire certaines de ses œuvres. Ainsi à propos de *December 52*, Brown parle d'une « forme émanant d'une conscience collective puisqu'elle évolue dans un labyrinthe d'influences issues de l'environnement » (Brown, 1971). La notion d'ambiguïté est également très importante chez Brown. Selon lui, c'est l'ambiguïté seule qui permet

4 SYSTEMS
for David Tudor on a birthday
Jan. 20, 1954

Earle Brown

May be played in any sequence, either side up, at any tempo. The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954
Earle Brown

Figure 1. – Earle Brown, 4 systems.

d'amener au dévoilement tout ce que l'avènement d'une situation peut comporter d'irrationnel – au sens de suffisamment complexe pour ne pas pouvoir être explicité de manière rationnelle sans irrémédiablement s'amoindrir. Le programme est à comprendre dans un usage précis : « concevoir le graphique d'*input* de façon intentionnellement ambiguë et le « programme » de réalisation, puis de laisser l'ordinateur humain rationnel-irrationnel qui a [pour] nom « pensée » accomplir les potentialités du programme : comme dans *December 52* » (Brown, 1971). Brown précise, en outre, que s'il s'agit là de libérer son et temps, ce n'est que de l'usage que l'on a pu en faire, ces éléments étant, selon lui, par nature libres.

Une telle définition de l'œuvre confondue au processus amène d'autres considérations concernant les différents rôles et fonctions que peuvent occuper, au sein du « groupe », les compositeurs et les interprètes. Si, nous l'avons vu, le compositeur reste celui – même en tant que *programmer* – qui propose ou permet un processus, éventuellement qui s'institue comme le relais légitime qui lui permettra de faire sens, en d'autres termes s'il existe toujours une relation entre celui qui catalyse et ceux qui s'inscrivent dans le processus, on peut remarquer qu'une tentative de redéfinition de la hiérarchie traditionnelle et inhérente à la musique savante s'embryonne. Compositeurs et interprètes sont convoqués ensemble dans la création, ils deviennent les rouages d'une même machine. L'œuvre semble passer ainsi d'un régime d'autonomie lié à son écriture à un régime d'hétéronomie généralisée. L'interprète n'est plus vraiment subordonné à une volonté compositionnelle, c'est lui qui en tant que complexe décisionnel « compose l'exécution ». L'œuvre, en effet, ne peut se constituer ici en tant que telle qu'à travers l'action coordonnée de l'ensemble des éléments : c'est la synergie dont parle Brown.

Il est nécessaire, cependant, de nuancer le propos car si l'œuvre se déploie ici dans cette autre dimension, il n'en reste pas moins vrai que la partition s'apparente toujours et quel que soit son niveau d'ambiguïté à un objet fini – ne serait-ce que d'un point de vue plastique – c'est-à-dire qu'elle s'inscrit dans une époque et un contexte précis et qu'elle n'est précisément pas une toile blanche qui pourrait servir d'écran⁵ et encore moins un organisme vivant – parasite créatif. Ce

5. On pourrait par exemple imaginer le cas limite d'une partition « graphique » de type monochrome ou même d'une toile vierge. Nous devrions alors considérer qu'une toile blanche subit les désagréments du temps comme n'importe quel objet – c'est son devenir-ruine. À ce sujet, et dans le registre des arts plastiques, nous pouvons citer les *Ultimate Paintings* de Reinhardt comme exceptions non réalisées car censées être repeintes et

caractère de procès n'a de valeur que dans la mesure où le compositeur lui en confère une. Et nous sommes bien là, d'une certaine manière, dans le cas limite où l'interprète par un système de croyance qui l'unit au compositeur utilise une œuvre graphique qui bien entendu oriente un sens et tente de faire sens mais qui surtout légitime ou mieux encore permet, autorise l'interprète à faire musique. S'agit-il alors simplement de rejouer plus subtilement une hiérarchie originairement contestée? Cependant l'autorisation se situe dans un contexte très précis : il ne s'agit pas tant de permettre à l'interprète d'exprimer son intériorité propre en laissant libre cours à sa subjectivité – selon la plupart des compositeurs, il n'y aurait là finalement aucune libération par rapport à un ordre antérieur – mais de le solliciter en tant que source disponible à s'investir dans un processus qui fait musique et qui n'a pour finalité ni l'interprète, ni même le public mais l'environnement.

Ces dernières considérations oublient quelque peu le contexte initial des préoccupations, mais peuvent sans doute nous aider, dans la suite de cet article, à saisir certains « angles » des usages.

Si la plupart des partitions graphiques engagent un discours sur l'échange, la relation à l'autre de manière directe en tant qu'œuvres à interpréter collectivement, nous pouvons mentionner l'exception que constitue la partition livre de Dieter Schnebel : *Mo-No, Musik Zum Lesen*. C'est un gros ouvrage, un objet plastique où s'enchaînent de page en page des compositions graphiques dont la typographie se joue d'une notation conventionnelle. Il s'agit d'une musique à lire pour soi, un peu à la manière dont Musset avait pu concevoir son *Spectacle pour un fauteuil*. *Mo-No* projette l'idée de musique. L'auteur, dès les premières pages, sollicite la plus grande attention chez le lecteur. Celui-ci, s'il se prête au jeu, doit pouvoir lier son imagination aux signes inscrits. Ces derniers ne feront alors sens que dans l'intériorité sonore que le lecteur voudra bien leur conférer. Comme Schnebel l'explique dans sa notice en guise de postface, les sons environnementaux se mixeront d'eux-mêmes dans la tranquillité de la lecture⁶. S'il s'agit bien là d'une musique virtuelle, ou du moins qui s'évanouit dans le silence des bruits ambiants, et qui, en ce sens, ne peut être

restaurées après chaque exposition et qui se définissent comme des peintures « impossibles à voir », Cf. Riout D. (2003).

6. « All this will mix with other sounds or voices which rise in the traffic or the weather. We shall carry our personal acoustics through other spheres of sound. » (Schnebel, 1969)

directement communiquée, *Mo-No* n'en demeure pas moins une partition qui prône l'ouverture : ouverture sur l'ensemble des sons, sur les bruits d'un quotidien et plus généralement ouverture qui s'épanouit dans l'autre, dans l'acceptation qu'elle engendre – en témoigne l'unique photographie du livre comme mémoire de son absence.

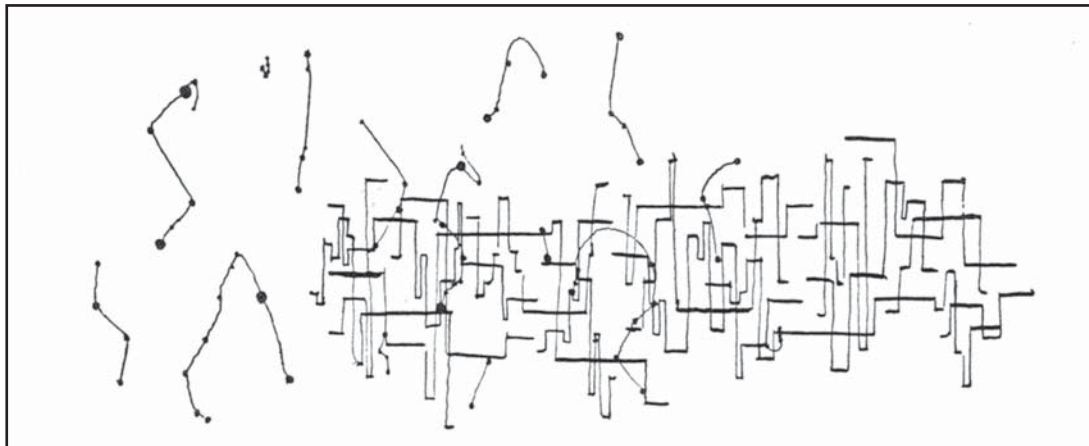


Figure 2. – Dieter Schnebel, *Mo-No : Muzik zum Lesen*.

Le souci du collectif au delà du musical seul est donc omniprésent dans ces partitions. Il s'agit, nous l'avons vu, dans la création de reconsidérer les rapports humains qui s'y jouent, de repenser les relations de pouvoir instaurées par l'organisation hiérarchique, ce qui de manière plus profonde correspond à une remise en cause de tout un mode de pensée institué en norme : « L'idée ancienne, nous dit Cage, c'est que le compositeur était le génie, que le chef d'orchestre donnait des ordres à tout le monde et que les musiciens étaient des esclaves. Dans notre musique, personne ne commande. Nous travaillons tous ensemble. Ce que nous essayons essentiellement de faire est de faire travailler ensemble trois personnes qui se rendraient [autrement] la vie impossible. Je m'intéresse davantage à l'aspect social de la musique. Si les gens arrivent à travailler ensemble, c'est une idée optimiste de la société » (Cage *in* Kostelanetz, 2000). Cet intérêt généralisé peut d'ailleurs être analysé de manière sensiblement différente, à l'instar de Denis Levaillant qui envisage, par exemple, le comportement des compositeurs à la fin des années soixante dans une volonté nuancée. Selon lui,

en effet, « aux alentours de 68, les compositeurs, ayant ressenti l'importance du travail collectif, ne pouvaient tout juste qu'*écrire* cette importance » (Levaillant, 1981).

Quoiqu'il en soit, dès les années 60 plusieurs compositeurs reviendront sur la valeur présupposée humaniste de leurs œuvres graphiques et pour certains – c'est notamment le cas de Morton Feldman – abandonneront définitivement ce mode de composition. C'est que la liberté ainsi érigée par rapport au déterminisme du sérialisme intégral connaît ses propres limites. Feldman, pour qui le phénomène sonore en tant qu'entité dévoilée a tant d'importance⁷, critiquera vivement l'improvisation dans laquelle se complaisent, selon lui, les interprètes confrontés à ce type de partition : « Après plusieurs années d'écriture musicale graphique, nous dit Feldman, j'ai commencé à détecter son défaut majeur. Je ne donnais pas seulement leur liberté aux sons – je libérais aussi l'interprète. J'avais pensé au graphisme comme à une aventure sonore totalement abstraite, je n'avais jamais imaginé qu'il pourrait devenir un art d'improvisation » (Feldman, 2000). On passe alors, selon le compositeur, du déterminisme au prédéterminé, c'est-à-dire à une musique prévisible et qui s'enferme dans la répétition des habitudes. Le son n'est pas libéré, pas plus le temps que la forme : l'espace libre laisse alors place aux stéréotypes. Une autre relation de pouvoir s'instaure ou s'émancipe de celle qui la contenait. Et c'est au sein de cette autre que les musiciens inaugurent la clairière « offerte » pour en faire, selon les reproches de ces compositeurs, le théâtre de la virtuosité. Les compositeurs pensaient rejoindre le son – dernier vestige d'un idéal religieux – ils ne font que découvrir un autre système de contraintes. C'est qu'il s'agit bien, comme le dit Foucault, de comprendre que « [la] pratique de libération ne suffit pas à définir les pratiques de liberté » (Foucault, 2001). Le thème de la libération lui-même n'est d'ailleurs pas sans poser problème⁸. Si le processus de libération consiste à s'émanciper d'un système de

7. Morton Feldman dans un entretien : « La musique, je veux dire celle de John Cage et la mienne, est très sérieuse. Elle n'a aucun aspect éducatif, aucun aspect édifiant, elle ne cherche pas à plaire. C'est quelque chose d'autre, c'est tout. *Notre musique n'a de rapport qu'avec la musique.* » (Feldman, 1998, nous soulignons)

8. C'est qu'il est intrinsèquement lié à une certaine croyance : « J'ai toujours été un peu méfiant à l'égard du thème général de la libération, dans la mesure où, si l'on ne le traite pas avec un certain nombre de précautions et à l'intérieur de certaines limites, il risque de renvoyer à l'idée qu'il existe une nature ou un fond humain qui s'est trouvé, à la suite d'un certain nombre de processus historiques, économiques et sociaux, masqué, aliéné ou emprisonné dans des mécanismes, et par des mécanismes de répression. Dans cette hypothèse, il suffirait de faire sauter ces verrous répressifs pour que l'homme se réconcilie avec lui-même, retrouve sa nature ou reprenne contact avec son origine et restaure un rapport plein et positif à lui-même. » (Foucault, 2001)

contraintes qui agit dans la domination, il peut facilement conduire à en restaurer une variante, « la libération ouvre un champ pour de nouveaux rapports de pouvoir, qu'il s'agit de contrôler par des pratiques de liberté » (Foucault, 2001). Seules les pratiques de liberté maintiennent celle-ci en activité.

D'un point de vue musicologique et à propos non pas précisément d'une partition graphique mais du « Textkomposition⁹ » *Aus den Sieben Tagen* de Stockhausen, le compositeur Costin Miereanu exprime les quelques limites qui se dévoilent dans la pratique. Celles-ci dénoncent les contradictions qui peuvent apparaître par rapport au projet initial d'une telle composition : les tics de musiciens, les réalisations qui redeviennent « progressivement des objets esthétiques mis au point au cours des séances de travail », la sauvegarde de la narration, « par la préservation d'une formule instrumentale anachronique [...] des réminiscences de « figurativisme », ou encore une représentation linéaire dans la continuité de la tradition occidentale (Miereanu, 1971).

3. *Treatise* de Cornelius Cardew : idéalité et désillusion

« Nos notations ont sans doute quelque chose d'arbitraire, mais *ce qui* n'est pas arbitraire : *c'est que, lorsque* nous avons déterminé arbitrairement quelque chose, alors ce qui arrive *doit* être quelque chose d'autre. (Ceci dépend de l'essence de la notation.) »

(Wittgenstein, 1961)

Parmi les compositeurs investis dans la notation graphique, Cornelius Cardew (1936-1981) occupe une place tout à fait singulière. Après avoir suivi un enseignement classique à la *Royal Academy of Music*, Cardew étudie notamment avec Stockhausen à la fin des années cinquante, pour lequel il réalise la partition de *Carré*. À son retour, il s'implique à Londres, durant les années soixante, dans différents projets : il participe au groupe d'improvisation *AMM* au violoncelle et au piano, travaille à la réalisation d'une partition graphique géante, *Treatise*, ou

9. Néologisme de Miereanu qui désigne, de manière générique, la tendance de l'époque dans son rapport à l'écriture musicale : « Renonçant à tout signe de la convention musicale classique, en faveur de la suggestion globale de l'énoncé poétique, il se présente comme un "inter-média" dont le domaine sera principalement une superposition de communication musicale et poétique, mais aussi d'image picturale et graphique. » (Miereanu, 1973)

encore fonde avec Michael Parsons et Howard Skempton le *Scratch Orchestra* – ensemble d’expérimentation qui tente de redéfinir, sur un principe démocratique, la figure traditionnelle de l’orchestre comme espace disponible pour la création collective – pour lequel il compose la partition verbale *The Great Learning*.

Quelle que soit la nature de ces différents projets, c’est toujours dans un engagement total que Cardew s’y investit tant du point de vue musical que politique. Ses activités prennent ainsi la forme d’une lutte continue contre le système dominant et les valeurs bourgeoises. C’est en ce sens et nourri d’une pensée révolutionnaire qu’il s’implique notamment durant les années soixante-dix dans la cause irlandaise. De plus, précisons d’emblée qu’une telle détermination le conduit entre autres, à travers son essai *Stockhausen Serves Imperialism* publié en 1974, à critiquer vivement l’avant-garde ainsi que sa propre production des années soixante.

La partition *Treatise* emprunte son titre à Wittgenstein et représente de manière graphique une lecture personnelle du *Tractatus logico-philosophicus*. Elle se constitue d’un feuillet de 193 pages et a été réalisée de manière discontinue entre 1963 et 1967. Dans l’œuvre du compositeur, cette partition exprime le désir de rompre avec un système de notation conventionnelle qui ne peut qu’enfermer le compositeur et les exécutants dans une tradition. C’est en ce sens que l’exprime John Tilbury dans un article sur la vie et l’œuvre du compositeur : « *Treatise* libère la musique des contraintes de la notation conventionnelle; elle réclame de nouvelles conceptions du temps, de nouveaux sons, et de nouvelles attitudes face aux vieux sons, que beaucoup de musiciens classiques semblent incapables de mettre en œuvre » (Tilbury, 1983).

Visuellement la partition apparaît comme une suite de pages où s’agence poétiquement tout un symbolisme certes inédit, mais aussi en grande partie inspiré par la notation traditionnelle. Les formes représentées n’agissent pas directement en tant que signifiants musicaux¹⁰. La partition, initialement, ne comporte pas d’indications concernant l’instrumentation ou encore le nombre d’interprètes, ni même de notice explicative. Et de manière plus générale – et à la différence de beaucoup de partitions graphiques – *Treatise* ne propose pas de sens de lecture. Cardew publiera un

10. « Il n’y a aucune corrélation universelle entre les symboles de la page et les sons que les musiciens produisent. Cardew ne donna aucune indication de ce que ses graphiques pouvaient représenter. Plus tard, dans le *Treatise Handbook*, il proposa des réflexions sur la manière dont une situation musicale pouvait se développer. Rien cependant n’était consacré par l’usage. » (Prévost, 1995)

« mode d'emploi » ultérieurement, le *Treatise Handbook*, sorte de « récit autorisé¹¹ » qui rassemble essentiellement ses notes écrites durant la réalisation de la partition et au sein duquel il précise les termes dans lesquels cette partition peut ou doit être appréhendée, à savoir : « Ce que j'espère c'est qu'en jouant cette pièce chaque musicien joue sa propre musique – qu'il la joue comme réponse à ma musique, qui est la partition elle-même¹². »

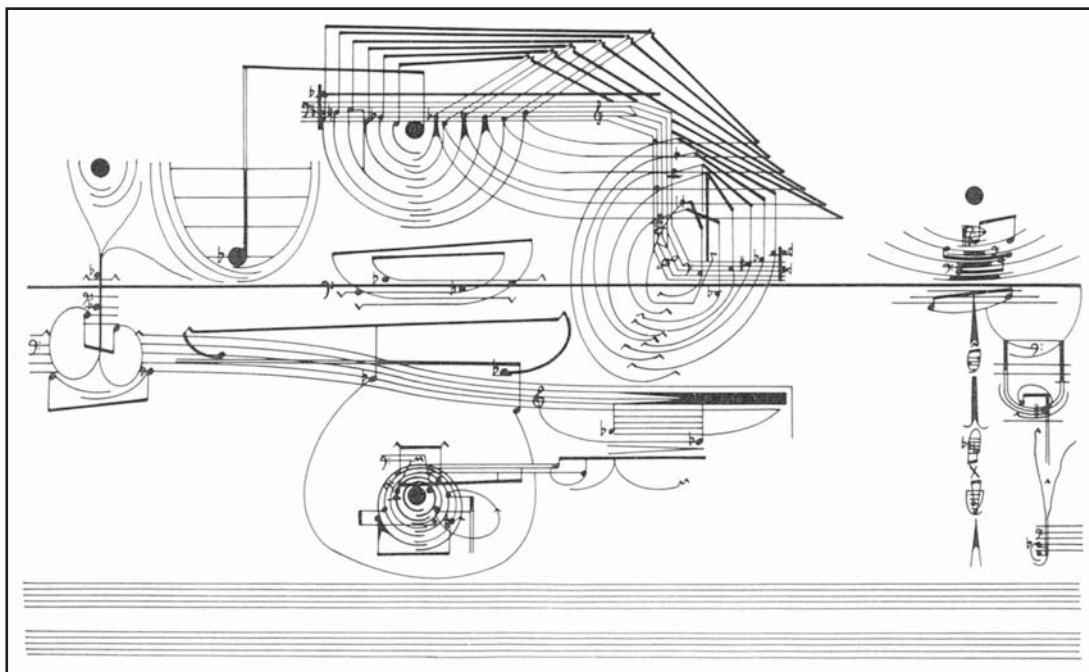


Figure 3. - Cornelius Cardew, *Treatise*.

11. Au sens de J-M. Poinot : « discours dont les artistes accompagnent leurs prestations esthétiques » ; « processus par lequel chaque artiste donne une image de son autorité, de ses propos, de l'œuvre à préserver » Cf. Poinot J-M. (1999).
12. Citation tirée du livret du disque *AMM, Combine + Laminates + Treatise '84*. Nous pouvons d'ailleurs préciser que cette citation apparaît presque systématiquement dans les programmes et pochettes de disque.

La partition ne s'adresse pas exclusivement à la scène de la musique contemporaine mais peut être jouée par n'importe quelle formation musicale, dans n'importe quel style. Il ne s'agit pas réellement d'interpréter la pièce, ni même d'actualiser en musique ce qui existe virtuellement sur la feuille. L'œuvre est simplement en attente et le musicien répond à la poésie graphique des pages à travers une musique personnelle. La partition ne réclame pas le déchiffrage mais bien une énonciation de ce qu'elle évoque à travers l'ipséité de celui qui se prête au jeu. L'instrumentiste improvise la poésie qu'il met en scène. Les signes sont « muets ». Ils rendent ainsi compte de cette « égalité d'indifférence » dont parle Rancière, et qui dans l'affirmation de la page comme surface « plate » est censée supprimer toute hiérarchie : « L'égalité de tous les sujets, c'est la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés » (Rancière, 2000).

Le rapport institué au code et à son décodage est en ce sens tout à fait différent de celui que Gillo Dorfles (dans son article, « Objectualité et artifice dans la notation musicale moderne ») prête à l'ensemble du genre. En effet Dorfles considère « comme indispensable la présence d'un code (même partiel et initialement au moins subjectif) qui permette le décodage du message artistique dont on veut traiter », et à défaut duquel seul un « bruit » se manifesterait. *Treatise* n'est pas un code ou du moins code et décodage fonctionnent ici différemment. Et si l'on peut sans doute s'aventurer dans l'analyse musicologique voire sémiologique de ce qui peut faire texte¹³, il est important de comprendre que la partition ici s'affranchit du signe. Elle n'est donc pas code au sens où l'ensemble des figures ou des agencements graphiques ne peuvent être liés même à une polysémie de gestes. Mais peut-être pourrions-nous dire qu'elle tente de faire, là où celui qui la joue l'énonce dans sa spontanéité, ce qui pourrait s'apparenter au décodage. Si code il y a, ce n'est plus tant lui qui détermine le décodage à opérer ; mais à l'inverse c'est bien le décodage qui institue dans l'instant du jeu et de son mouvement une présence significative à ce qui n'en possède pas. Ainsi la partition ici sans ambiguïté cherche moins à libérer le son qu'à laisser place à l'expression du musicien.

Et c'est en ce sens et en suivant Tilbury, que l'on peut dire que le rapport à l'indéterminé chez Cage et Cardew diffère. Pour Cage, en effet, l'indéterminé se conçoit comme ce qui, à travers le refus de toute influence (liée à une tradition et même personnelle), de tout déterminisme, permet seul une

13. C'est notamment ce qu'a pu tenter Brian Dennis dans son article « Cardew's *Treatise* (mainly the visual aspects) », *Tempo*, n° 177, June 1991, p. 10-16, où il analyse les éléments récurrents des 193 pages, à savoir la pagination, les 2 portées vierges et la *lifeline* pour les confronter en dernière partie au texte de Wittgenstein.

réalisation du son ou, comme le dirait Daniel Charles, du silence en tant qu'il renvoie à une « saveur du temps ». Chez Cardew, c'est un tout autre rapport, et même une toute autre attente de ce qui peut émerger d'une convocation de l'indéterminé qui s'opère. Cette autre relation s'installe pleinement dans une volonté d'humanisme, c'est-à-dire – à la fois dans toute l'autorité et la bienveillance du terme – dans cette injonction à « être libre » et à ne pouvoir atteindre cette liberté qu'à travers le don de ce qui l'autorise. Il y a un désir de libération chez Cardew qui est sans doute absent chez Cage. Avec Cage, l'indéterminé s'accomplit de manière passive, la musique n'impose rien : « C'est qu'elle met en jeu, non pas, comme tant d'autres, une nouvelle technique, mais un nouveau but : celui de l'absence de but » (Charles, 2002). Au contraire, Cardew considère l'indéterminé comme moyen en vue de libérer chez l'autre ce qui lui paraît contraint. C'est sans doute en cela que l'un méprisera l'improvisation tandis que l'autre y participera activement. Mais il ne s'agit pas de mal comprendre la différence qui se dessine ici. Un certain humanisme transparait également chez Cage mais de manière tout à fait différente : « Si l'on veut que les sons soient des sons et non des hommes, si l'on veut que les hommes soient des hommes et non des sons, il faut faire cesser cette « obstruction » des uns par les autres. Il ne s'agit pas ici d'étrangler la subjectivité au nom de l'objectivité : celle-ci n'est que l'envers de celle-là. Il faut au contraire libérer la musique du clivage sujet *et* de l'objet : restituer la musique à elle-même, afin que l'homme (dans un humanisme enfin réalisé...) puisse de son côté devenir lui-même » (Charles, 2002). Pour Cardew enfin, – on l'observe aussi bien dans *Treatise* que dans le fonctionnement du *Scratch Orchestra* – il est primordial que chacun fasse sa musique, et qu'il la fasse avec les autres, de manière collective¹⁴. Ce qui est recherché là c'est bien une sorte de dialogue créatif qui peut notamment prendre l'aspect de l'improvisation ; car celle-ci s'apparente, dès le départ, à un acte musical enveloppé dans les habitudes et les goûts de ses acteurs. C'est, d'une certaine manière, ce que prononce Tilbury lorsqu'il explicite la pensée de Cardew : « Les gens peuvent être encouragés, inspirés, ou même cajolés, mais en fin de compte ils ont à être mis en confiance pour faire leur propre musique sur les bases de leur propre *background*, expérience et attitudes » (Tilbury, 1983). *Treatise* doit être considérée en ce sens par celui qui désire se prêter au jeu. La partition s'apparente alors au don, non pas d'un espace vide à remplir mais d'une trace qui devient dès lors le matériau d'une énon-

14. Considérons les propos de Cardew dans son passage à l'improvisation : « Je regarde maintenant *Treatise* comme une transition entre mes premières préoccupations avec les problèmes de la notation musicale et ce qui m'occupe à présent – improvisation et *musical life*. Le moment décisif a été ma participation à *AMM*, à la fois dans la composition de *Treatise* et dans ce que j'avais pensé à propos de la musique jusqu'alors. » (Cardew in Tilbury, 1983)

ciation personnelle dans l'expérience esthétique d'une impression visuelle. Il y a bien un rapport sensible qui est privilégié, et qui en deçà des légitimations du faire encourage l'expression. L'expérience esthétique est ici sollicitée, à la manière de Dewey, dans sa capacité à transformer et à réaliser le sujet. Ça passe à l'acte. L'expérience esthétique devient active au sens où elle se réalise dans le faire et l'on rejoint ici, d'une certaine manière, ce que nous dit le compositeur Miereanu de la *listen music* : « Il [le musicien] *improvise*, et, en articulant des formants et des structures, il ne fait que communiquer son impression, dans sa réalisation personnelle, avec ses propres réactions envers ce modèle. Il conçoit ainsi une « musique pour l'écoute » (Miereanu, 1971).

Dans la continuité de ce qui vient d'être dit, il est sans doute important de considérer l'attitude adoptée par Cardew dans les années soixante-dix vis-à-vis de l'avant-garde. C'est dans un discours empreint de marxisme que Cardew dénonce les « révolutions de palais » auxquelles se complaît, selon lui, le ghetto avant-gardiste. Dans son essai *Stockhausen Serves Imperialism*, il critique de manière virulente l'illusion sur laquelle s'appuie la musique expérimentale dans sa prétendue implication sociale. À travers le constat du véritable fossé qui sépare la réalité de la classe prolétarienne des petits jeux chimériques de l'expérimentation, Cardew renie l'ensemble de l'avant-garde de Stockhausen à Cage. Comme le précise Bosseur, selon Cardew, John Cage « reflète le dynamisme superficiel de la société moderne ; son apparente indifférence, individualiste et élitaire, lui permet d'ignorer les tensions et contradictions qui produisent précisément le contexte social. En exaltant le non-contrôle, l'absence de relations déterminées entre les phénomènes, en rejetant en fin de compte toute responsabilité, tout rôle conscient de l'individu, J. Cage se coupe, par voie de conséquence, de la dialectique historique et des chances de développement qu'elle suppose, puisqu'il rejette finalement toute responsabilité, tout rôle conscient de l'individu » (Bosseur, 1999).

C'est principalement l'idéologie bourgeoise à laquelle participe implicitement l'avant-garde que Cardew critique. Dans la continuité de Feldman qui ironise sur l'engagement politique des compositeurs – « Beaucoup de compositeurs actuels sont, d'une certaine façon, engagés par le contenu politique de leur musique. Ils sont anti-bourgeois. En même temps, le seul public qui les préoccupe est le public bourgeois » (Feldman, 1998) – Cardew pointe les limites conceptuelles qui apparaissent dans les contradictions inhérentes à de tels discours. L'avant-garde ainsi considérée n'agit pas sur la réalité, elle s'en amuse, sa seule efficacité étant, comme le rappelle Bosseur à travers les propos de Cardew, de « distordre à loisir la réalité, la poser comme jeu, plaquer une logique sur

une autre, agir par diversion et falsification » (Bosseur, 1993). Selon lui l'inconséquence pratique qui en résulte est à considérer activement et c'est en ce sens qu'il paraphrase Marx en attendant de l'art non pas qu'il décore le monde mais qu'il l'influence.

Si Cardew désavoue tout contre-discours académique, sa critique englobe également ses propres travaux et expériences des années soixante – période où il estime s'être fourvoyé. C'est la désillusion qui suscite notamment la dissolution du *Scratch Orchestra*. L'utilisation d'un « *Scratch Book* » comme réceptacle d'une écriture *éthopoiétique* n'y fera rien. Là où l'orchestre établit ses principes fondateurs dans la réalisation d'une démocratie idéale surgissent les nombreux paradoxes inhérents à une telle organisation : en théorie intégration, gréganisme et rejet de l'institution et en réalité isolationnisme et sponsors institutionnels¹⁵. Ainsi, Cardew dévoile l'impasse d'une action enracinée dans la contradiction : « Le Scratch perpétue le courant de l'art pour l'art, réservé à l'*establishment*, en une pratique qui se veut au-dessus des classes sociales ; à travers un nihilisme apparent » (Bosseur, 1999).

En ce qui concerne *Treatise*, Cardew n'est pas plus tendre, il juge la partition comme incohérente, paradoxale et subversive. La notation graphique apparaît alors comme un simple substitut de composition qui mystifie des symboles vides de sens et confond celui qui tente d'en trouver. La partition géante et qui nécessita quatre années de travail est finalement considérée à travers cette autocritique comme une perte de temps et une occupation vaine qu'il revendrait volontiers à un prix exagéré. Là où l'on devait supposer initialement l'ouverture, le compositeur rétorque qu'il ne s'agit que de chimères : « Dans l'exécution, la partition *Treatise* est de fait un obstacle interposé entre les musiciens et le public. Derrière cet obstacle, les musiciens improvisent, mais, au lieu d'improviser sur la base d'une réalité objective et d'en communiquer une partie au public, ils se préoccupent de cet artefact contradictoire : la partition *Treatise*. Ainsi, *Treatise* ne résulte pas seulement de l'incarnation d'idées erronées, mais empêche effectivement de s'établir une communication entre les musiciens et ceux qui les écoutent » (Cardew, 1976).

Selon John Tilbury, si le compositeur n'a pas changé de point de vue sur ce que peut représenter l'avant-garde, il serait revenu en partie sur ses considérations concernant *Treatise*, acceptant notamment, sur l'invitation de Keith Rowe, de l'interpréter une nouvelle fois aux côtés d'*AMM*¹⁶.

15. Cf. Tilbury (1983), p. 9.

16. *Ibidem*.

Quoi qu'il en soit, cette autocritique a le mérite de dévoiler des paradoxes qui généralement s'étouffent dans le non-dit. Nous pouvons également signaler que l'ambiguïté inhérente à la nature même de ces œuvres s'accompagne d'emblée d'un dualisme concernant leur utilisation. Bosseur pense, par exemple, qu'il est sans doute un peu trop simpliste et arrangeant de vouloir classer ces expériences graphiques dans « la panoplie des accessoires soixantes-huitards », ne serait-ce que par leur qualité didactique, suscitant la prise d'initiatives, « permettant de passer outre les clivages entre les différents types et niveaux de formation musicale et de favoriser toutes sortes de courants d'échange » (Bosseur, 1993). Philippe Drogoz souligne quant à lui, à travers son expérience d'enseignement au conservatoire de Montreuil, le jeu des références qui intervient en partie comme légitimation d'une création personnelle. Son propos concerne précisément les partitions-textes mais nous pouvons facilement l'appliquer aux partitions graphiques : « Il me semble préférable de les faire travailler [les étudiants] sur des idées à eux que sur des partitions verbales qui souvent n'aident pas le travail. Il y a un côté un peu mythique à employer des pièces de Stockhausen par exemple, comme *Aus den Sieben Tagen*. Il faut arriver à son propre texte » (Drogoz in Levaillant, 1981).

4. Usages de la partition graphique dans la scène improvisée

La partition *Treatise* connaît aujourd'hui une certaine popularité sur la scène de l'improvisation libre. En effet plusieurs groupes ou réunions spontanées l'interprètent en concert ou l'enregistrent sur disque. Ainsi *Mimeo*¹⁷ (Music In Mouvement Electronic Orchestra) n'hésite pas à convoquer la partition en *live* afin de concentrer l'improvisation collective. *Formanex* dédiait encore récemment la totalité de ses performances à *Treatise* et en a réalisé trois enregistrements (dont le dernier avec *AMM*). En octobre 2002 sept guitaristes dont Keith Rowe, Otomo Yoshihide et Taku Sugimoto se réunissaient en ce sens lors d'un festival à Tokyo et dernièrement – septembre 2003 – quelques musiciens, dont Burkhard Beins, Axel Dörner et Andrea Neumann de l'ensemble *Phosphor*, se rassemblaient aux Instants Chavirés autour de six pages de *Treatise*.

S'il ne s'agit pas là de présenter un tel engouement comme phénomène de mode, nous pouvons tout au moins – compte tenu de la communauté réduite que constitue l'improvisation libre – l'ap-

17. Cf. Apo 33 (2003). Cf. Bruit Blanc [Fanzine], *Mimeo 2000*, n. p. L'orchestre réunis 12 musiciens électroniques européens : Phil Durrant, Christian Fennesz, Cor Fulher, Thomas Lehn, Kaffe Matthews, Jérôme Noetinger, Gert-Jan Prins, Peter Rehberg, Keith Rowe, Marcus Schmickler, Rafael Toral et Marcus Wettstein.

préhender au delà du seul symptôme. Nous devons également préciser qu'il ne s'agit pas dans la suite de cet article de prendre position quant au bien fondé d'une telle démarche, mais de tenter, à travers l'analyse, de saisir ce en quoi l'interprétation d'une partition graphique peut nous renseigner sur certains des aspects de l'improvisation contemporaine et des discours qu'elle véhicule.

Il n'y a sans doute rien d'étonnant à ce qu'une œuvre comme *Treatise* soit autant sollicitée aujourd'hui et cela même si cette dernière est profondément liée, dans son élaboration, à la singularité d'un contexte précis – celui des années soixante avec ses multiples remises en cause et révolutions artistiques. C'est bien là le propre de toute œuvre inscrite dans un répertoire, à la seule différence peut-être que ces partitions par leur caractère d'ouverture réclament implicitement une interprétation de ce temps, c'est-à-dire, comme le remarque si justement Costin Miereanu, une interprétation inscrite dans la singularité même d'une « actualité » : « Nous avancerons, avec la précautionneuse certitude que donne l'intuition, que des époques futures pourront réaliser à partir d'une composition en texte écrite en 1968 ou 1973, des versions parfaitement envisageables, et de plus dans un « style concret » qui sera de *leur* avant-garde. En tout cas, ce langage que nous nous efforçons aujourd'hui de constituer *devra absolument être sauvegardé et transmis comme manifestation de virulente avant-garde* » (Miereanu, 1973). Cependant nous devons également préciser que ce n'est pas l'utilisation dans le jeu d'une partition de l'avant-garde des années soixante qui établit de ce fait une *qualité* « avant-gardiste » à l'interprétation – tant est que l'on puisse encore employer ce terme. Une partition comme *Treatise* n'est d'ailleurs pas explicitement dédiée à l'expérimentation. Quiconque en ayant connaissance et éprouvant quelques sympathies pour la notation expérimentale peut en théorie se prêter au jeu de l'interprétation improvisée. En réalité il s'agit la plupart du temps de musiciens issus de l'improvisation ou plus généralement de ce que l'on appelle – faute de mieux – la musique expérimentale¹⁸.

Dans un autre registre nous pourrions également nous interroger sur la légitimation déjà évoquée qui peut accompagner l'interprétation de ces pièces désormais inscrites dans l'Histoire. Au delà du « côté un peu mythique » tel que le formule Philippe Drogoz, nous pourrions concevoir

18. À propos d'une telle dénomination, on pourra dire qu'elle regroupe de manière disparate l'ensemble des musiques qui échappent au triangle industriel-populaire-savant : 1) à la musique savante car étrangère à ses institutions, 2) à la musique populaire, car si bien souvent ses acteurs en sont issus, leur musique ne l'est pas, 3) à la musique industrielle ou de marketing par volonté et/ou défaut. Bernard Stiegler les appellent en citant Artaud « des coups de bouts ». Cf. Stiegler B. (2003).

la partition comme *prétexte*, c'est-à-dire comme ce qui à la manière d'un « dé clic » autorise ou permet l'improvisation. Le compositeur Luc Ferrari, par exemple, en parle en ces termes : « Ce qui est curieux, c'est que ce type de partition, une fois diffusée sur le marché, n'appartient plus à personne. *Tautologos III*, partition de texte, éditée en Allemagne, est énormément jouée. Mais je ne suis pas au courant, les musiciens qui la prennent en compte n'ont nul besoin de moi ; je l'apprends uniquement par les droits d'auteurs, puisque paradoxalement c'est à moi qu'ils reviennent. *Ce texte sert de prétexte à un groupe pour se réaliser comme groupe*, plus qu'à fournir une matière à interpréter » (Ferrari in Levaillant, 1981, nous soulignons). Si l'on peut, d'une certaine manière, comprendre l'utilisation de ces partitions comme « aide » à la réalisation pour des groupes jeunes et non-reconnus au sein d'un réseau, il est sans doute réducteur de ne l'envisager qu'en ce sens. De même il est nécessaire de l'appréhender différemment pour des musiciens « consacrés » (ce qui est le cas de la majorité des musiciens susmentionnés). « La matière à interpréter » ressort-elle davantage lorsque le groupe ou les musiciens se sont réalisés ?

À la question posée aux différents membres de *Mimeo* suite à une performance de 24h durant laquelle ils avaient notamment interprété quelques pages de *Treatise* : « Comment se conçoit votre rapport à des pièces préétablies comme *Treatise* de Cardew ? » (Bruit Blanc, 2000), les réponses s'articulaient essentiellement autour de deux axes. Premièrement le rapport au collectif : « canaliser l'énergie », « fixer des retrouvailles collectives » (Noetinger) et deuxièmement le rapport à la contrainte : « cette pièce met l'imagination sous contrainte, c'est radical », « elle vous renvoie à vous même » (Prins), « j'aime cet état de concentration détendue, issu du fait que l'on est plus sous la pression permanente d'inventer des choses originales » (Wettstein).

Il s'agit donc, selon les musiciens, d'une part de se retrouver autour d'un objet commun afin d'organiser le jeu collectif. Si la partition suscite l'improvisation, elle est censée également, en tant que partition, assurer une cohérence collective. Comme l'exprime très clairement Thomas Lehn, un des musiciens de l'orchestre : « De par mon expérience plus il y a d'intervenants, plus l'improvisation devient difficile à tenir [...] » (Bruit Blanc, 2000). La partition en tant qu'élément partagé permet alors dans l'improvisation de « palier » au nombre important de musiciens. Elle catalyse ainsi dans la durée les individualités du collectif. Mais est-ce à dire qu'elle favorise l'écoute ? Et pourtant l'Histoire est là pour nous rappeler que de nombreux ensembles, surtout dans les années soixante et soixante-dix, improvisaient sans difficulté et en l'absence du moindre support même *asignifié*.

D'autre part la partition comme contrainte apparaît paradoxalement comme promesse de liberté. Il s'agit là, nous dirait Valéry, « de trouver la sensation de “liberté” dans la contrainte que l'on s'impose... en vue d'autres avantages » (Valéry, 1977). L'improvisateur tente d'une certaine manière de s'assujettir aux graphiques qui, dans l'absence d'un sens défini, s'installent définitivement dans les registres de la poésie et du symbole. L'improvisateur-interprète devient celui qui poétise un « signifiant sans signifié ». Ce rapport de contrainte est très intéressant, d'autant plus lorsqu'il se dévoile dans l'improvisation – cette même improvisation, là encore, qui dans le radicalisme initial de l'acte déniait les supports. Nous rejoignons d'ailleurs là ce que pouvait exprimer Cornelius Cardew en citant Wittgenstein : « Et si vous jouez à un jeu, vous adhérez à ses règles. Et c'est une chose intéressante que les gens fixent des règles par plaisir, et qu'ensuite ils y adhèrent¹⁹. » Ainsi la contrainte donne corps au jeu, ici la partition, là son absence. C'est à travers elle seulement qu'une certaine épaisseur se constitue, légère densité où la liberté pourra s'épanouir : plaisir d'inventer sur la trace.

Ainsi la partition *Treatise* dans les rapports au collectif et à la contrainte qu'elle induit, se constitue en code, non pas scientifique mais qui, par analogie, autorise la mise en place d'une communauté de code telle qu'a pu la définir Foucault, c'est-à-dire qui s'organise autour d'un commun accord. C'est d'ailleurs précisément en tant que telle et à travers la communion que la partition peut ici s'évanouir pour laisser place de nouveau à l'improvisation collective seule : en témoigne ce souvenir récent de sept musiciens concentrés et installés sur une scène garnie d'autant de pupitres et qui pour sans doute mieux s'imprégner des quelques pages présentées gardèrent leurs yeux fermés. Comment comprendre alors la convocation dans le jeu d'une telle partition ? S'agit-il de faire appel à un support historique consacré afin de retrouver les premiers souffles d'une liberté ? Ou même de le consacrer en vue d'une autre histoire ? De varier les plaisirs ou encore de s'inscrire dans une tradition ?

La constitution d'une tradition n'est peut-être pas étrangère au propos. En avril 2001, par exemple les deux groupes *AMM* et *Formanex* chacun muni d'un invité se réunissaient au festival *Musique Action* pour interpréter *Treatise* à l'occasion de l'anniversaire de la mort du compositeur. En dehors d'un rapport de tradition, la popularité d'une partition comme celle-ci dépasse de toute façon l'engouement pour ses seules qualités plastiques. Interpréter *Treatise* de Cornelius Cardew n'est préci-

19. Spirale de citations : John Corbett (1999) citant Cardew citant lui-même Wittgenstein dans le livret du disque, *Cornelius Cardew : Treatise*, Hat Hut.

sément pas la même chose que d'interpréter toute autre expérience du même type. Nous pourrions alors nous interroger sur le degré de prise en compte et d'adhérence au discours inhérent à l'œuvre même. Certes les pratiques parlent d'elles-mêmes, mais au-delà du jeu nous pouvons préciser que la plupart de ces musiciens (et plus globalement la scène de l'improvisation libre) revendiquent un engagement politique. L'engagement total apparaît sur un double niveau : musical et politique²⁰.

5. Esthétique et politique

« Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base. »

(Rancière, 2000)

L'utilisation d'une partition comme *Treatise* sur la scène des musiques improvisées n'est sans doute possible que dans la mesure où celle-ci ne se pose pas en contradiction avec les différents principes fondateurs d'une pratique de l'improvisation. Nous l'avons vu, l'« interprétation » de l'œuvre graphique se situe dans la nécessité même d'une énonciation personnelle. Elle n'impose pas un texte mais s'offre à l'attente. Comme le rappelle Eddie Prévost, l'improvisation qu'elle suscite est « plus inspirée et guidée que dictée et contrôlée » (Prévost, 1995). Mais l'identification se donne également à entendre dans ses préceptes philosophiques, politiques et sociaux : d'une part, support disponible aux pratiques de liberté et d'autre part, et à travers ces pratiques contestation d'une réalité et d'un système considérés comme aliénants. L'appropriation ne s'effectue donc que dans l'adéquation, même partielle.

Différentes logiques se mettent alors en place au sein du réseau qui consistent généralement à résister, échapper ou encore transformer le dit système. Ce système n'a pas changé ou peu, c'est toujours celui des institutions dominantes, des industries culturelles et plus généralement d'un régime d'économie politique *spécifique*, qui dans le champ de la création musicale impose, selon ces musi-

20. Cf. l'étude réalisée aux Instants Chavirés, Roueff O. (2001). Dans cette étude, Olivier Roueff explique qu'il existe une certaine promiscuité entre la pratique de l'improvisation libre et le militantisme radical, les deux mondes sociaux proposant « des formes analogues d'actions et d'interrelations entre personnes ».

ciens, les règnes respectifs des musiques institutionnelles et de marketing. Ainsi le radicalisme de la pratique de l'improvisation se retrouve bien souvent à l'unisson avec celui du refus d'une telle hégémonie. Et s'il existe à n'en pas douter une certaine positivité intrinsèque à ces attitudes, elles s'expriment généralement aussi dans « cette extraordinaire illusion narcissique », selon l'expression de Louis Janover, qui symbolise tant la modernité : « Tout en s'en défendant, et presque tous dans les mêmes termes, groupes et individus agissent et parlent comme si eux seuls échappaient aux effets de l'aliénation dont sont victimes les autres » (Janover, 1980).

Dans bien des critiques se manifeste la dissymétrie entre un paradigme qui se déploie sur scène et la réalité des activités. Emmanuel Carquille dans un récent article²¹, par exemple, exprime clairement ces antagonismes – voir ces « agonismes ». L'auteur explicite différents comportements – « phénomène d'alignement », « jeu de cautions croisées » ou encore « parrainage » – comme autant de contradictions internes au réseau. On y constate la reproduction, au sein de ce qui tente de se constituer en alternative, des attitudes et des valeurs d'un système initialement rejeté : « Ici semblent se jouer les mêmes enjeux, à l'échelle près, et cette échelle rend par ailleurs plus fragile l'édifice, et plus dangereuse l'analyse. La grande différence, peut-être, résiderait dans l'idée de départ, d'une contestation des valeurs commerciales de la musique grand public, et de sa pollution sonore, mettant en avant un certain goût du risque, et une énergie constamment renouvelée afin de défendre des musiques rares, aventureuses et peu représentées, voire une idéologie du sonore. Cela serait la fin, mais quant aux moyens, ils semblent assez comparables » (Carquille, 2002).

On envisage alors facilement comment la manifestation d'un refus par *reproduction* ne peut que renforcer un système. Mais en même temps et par delà les alliances, conflits et consécration de personnes morales, ce type de réseau ne cesse de formuler dans son activité l'éventualité d'une alternative. Dans la continuité de l'analyse, il serait sans doute intéressant de saisir dans quelle mesure se manifeste également l'ouverture axiomatique d'une pratique comme l'improvisation. Si elle est censée apparaître d'elle-même dans l'action, de par son caractère performatif et si elle est

21. Cf. Carquille E. (2002), « Lieux communs », *Revue & Corrigée*, n° 54, Décembre, p. 17-25. Cet article s'inscrit dans la rubrique *Utopies Socio-Sonores*, présentée depuis le numéro 53 et qui tente de réfléchir sur les rapports qu'entretiennent l'art et la société. Dans le numéro 57, la rubrique devient un « cahier détachable » – *Été 2003* – qui réunit témoignages et analyses autour du mouvement des intermittents.

réaffirmée à travers des discours, qu'en est-il, par exemple, des rapports qu'elle entretient avec les autres musiques actuelles ?

Pour revenir à ceux qui surgissent de la relation entre improvisation contemporaine et partition graphique, nous pourrions en dernier lieu tenter de concevoir les temporalités qui s'y dévoilent. L'improvisation est, rappelons-le, une musique « au présent », qui s'évanouit dans son énonciation. La partition graphique, quant à elle et quelles que soient les projections qu'elle suggère, reste un objet daté et appartient en ce sens « au passé ». Nous pourrions dire alors que l'improvisation en convoquant, dans la pratique, des œuvres du passé se constitue en histoire. Or celle-ci, en tant que construction du passé, apparaît toujours « comme le résultat inattendu de visées immédiates et pragmatiques » (Douglas, 1999). On se souvient, on commémore et on célèbre afin de *structurer* et de *servir* le présent – l'action présente. La convocation d'éléments du passé aide à pérenniser et permet la durabilité d'un ordre social, c'est-à-dire de valeurs partagées par une communauté. Ainsi l'improvisation se joue dans une diversité temporelle : en tant que pratique elle entretient un rapport au temps essentiellement sous la forme du présent inchoatif et en tant que communauté elle réinscrit la mémoire dans l'organisation du temps qu'elle permet.

Bibliographie

- APO 33 (2003), « L'Orchestre au XXI^e siècle », *Copyright Volume*, n° 1, p. 69-89.
- BARTHES R. (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 180p.
- BOSSEUR J.-Y. (1993), *Le sonore et le visuel*, Paris, Dis Voir, p. 7-36.
- BOSSEUR J.-Y. (1999), *Révolutions musicales*, Paris, Minerve, 242p.
- BROWN E. (1971), « Sur la forme », *Musique en jeu*, n° 3, Février, p. 29-44.
- BRUIT BLANC [Fanzine] (2000), *Mimeo 2000*, Boulogne, Peace Warriors & Fennec, n. p.
- CAGE J. (1983), *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)*, traduit par M. Fong, Paris, Maurice Nadeau/Papyrus, 1983, 158p.

- CARDEW C. (1976), *Stockhausen al servizio dell' imperialismo*, Milan, Cultura Popolare, 116p.
- CARQUILLE E. (2002), « Lieux communs », *Revue & Corrigée*, n° 54, décembre, p. 17-25.
- CHARLES D. (2002), *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 372p.
- CORBETT J. (1999), *Cornelius Cardew : Treatise*, [Livret du disque], Hat Hut, n. p.
- DENNIS B. (1991), « Cardew's *Treatise* (mainly the visual aspects) », *Tempo*, n° 177, June, p. 10-16.
- DORFLES G. (1973), « Objectalité et artifice dans la notation musicale moderne », *Musique en jeu*, n° 13, Novembre, p. 14-23.
- DOUGLAS M. (1999), *Comment pensent les institutions*, trad. A. Abeillé, Paris, La Découverte, 178p.
- ESCAL F. (1996), *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann.
- FELDMAN M. (1998), *Écrits et paroles*, textes réunis par J-Y. Bosseur et D. Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 378p.
- FELDMAN M. (2000), *The Straits of Magellan : Indeterminate Music*, [Livret du disque], Mode, n. p.
- FOUCAULT M. (2001), « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris, Quarto Gallimard, p. 1527-1548.
- JANOVER L. (1980), *Surréalisme, art et politique*, Paris, Galilée, 213p.
- KOSTELANETZ R. (2000), *Conversations avec John Cage*, trad. M. Dachy, Paris, Syrtes, 2000, 398p.
- LEVAILLANT D. (1981), *L'improvisation musicale*, Paris, J. C. Lattès, 350p.
- MIEREANU C. (1973), « Textkomposition : voie zéro de l'écriture musicale », *Musique en jeu*, n° 13, Novembre, p. 49-73
- MUSSAT M-C. (1983), « L'image son », *L'image par l'image*, Rennes, PUR, n. p.
- MACHABEY A. (1971), *La notation musicale*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je? », 128p.
- MAYER-BROWN H. (1991), *L'ornementation dans la musique du xv^e siècle*, Lyon, PUL, 112p.
- POINSOT J-M. (1999), *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain de Genève, Villeurbanne, 328 p.
- PREVOST E. (1995), *AMM : Combine + Laminates + Treatise'84*, [Livret du disque], Matchless Recordings, n. p.

- RANCIÈRE J. (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, 74p.
- RIOUT D. (2003), *La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 316p.
- ROUEFF O. (2001), « Bohème militante, radicalité musicale : un « air de famille », *Société et Représentation*, n° 11, Artistes et Politiques, Février, CREDHESS, p. 407-432.
- SCHNEBEL D. (1969), *Mo-No : Musik zum Lesen*, Köln, Du Mont Schauberg, n. p.
- STIEGLER B. (2003), « Le train : sur quelques enjeux et (r)évolutions des musiques d'aujourd'hui », *Sons en mutation*, Bruxelles, La Lettre Volée, p. 8-21.
- TILBURY J. (1983), « Cornelius Cardew », *Spring*, n° 26, p. 4-12.
- VALÉRY P. (1977), « Fluctuations sur la liberté », *Œuvres II*, Paris, La Pléiade Gallimard, p. 951-969.
- WITTGENSTEIN L. (1993), *Tractatus logico-philosophicus*, trad. P. Klossowski, Paris, Tel Gallimard, 364p.

Illustrations

- BROWN E. (1961), *4 systems*, New York, Associated Music Publishers.
- CARDEW C. (1970), *Treatise*, London, Ed. Peters.
- SCHNEBEL D. (1969), *Mo-No : Musik zum Lesen*, Köln, Du Mont Schauberg.

Matthieu SALADIN est doctorant en esthétique à l'université de Paris I
matthieusaladin@free.fr
