

# MUSIQUE / CORNELIUS CARDEW, ENTRETIEN AVEC LORE GABLIER, DEAN INKSTER ET JEAN-JACQUES PALIX

**BRIAN ENO S'EST INTÉRESSÉ À LA MUSIQUE DE CORNELIUS CARDEW (1936-1981), COMPOSITEUR AUQUEL LE CAC DE BRÉTAGNE CONSACRAIT UNE EXPOSITION JUSQU'AU 27 JUIN, CARDEW ET LA LIBERTÉ DE L'ÉCOUTE. RECHERCHES GRAPHIQUES ET SIGNES INOUIX DE NOTATION MUSICALE, SONS LIBRES, ALÉATOIRES ET IMPROVISÉS, CONCERTS ENTRE ACTIONS ET PERFORMANCES ÉTAIENT AU RENDEZ-VOUS. ÉMERGENT NON SEULEMENT DE NOUVELLES MODALITÉS D'ÉCOUTE ET DE CRÉATIONS, MAIS AUSSI UN NOUVEAU CORPS SONORE, D'AUTRES GESTES, DÉPLACEMENTS, MOUVEMENTS, PRODUITS DANS LA RADICALITÉ POLITIQUE DU SCRATCH ORCHESTRA, FORMATION OU CORNELIUS CARDEW REINVENTA L'UTOPIE SONORE. RENCONTRE AVEC LES COMMISSAIRES DE CETTE EXPOSITION.**

Alexandre Castant : Comment exposer le son ? Aujourd'hui, tandis que le son devient un acteur majeur de la création (plastique) contemporaine, et que la recherche musicale d'avant-garde est parfois accueillie par les Musées d'art contemporain, et en l'occurrence pour cette exposition par un Centre d'art, cette question est réellement d'actualité. Et sans doute vous l'êtes-vous posée pour mettre en espace l'œuvre musicale de Cornelius Cardew ?

Lore Gablier, Dean Inkster et Jean-Jacques Palix : L'une des plus grandes difficultés quand, dans une exposition, on traite de l'œuvre d'un compositeur, c'est la nature même des objets présentés : il s'agit en effet principalement de documents d'archives et de partitions, ou encore d'enregistrements. Lorsque nous avons construit l'exposition, ce n'est donc pas tant la restitution de l'œuvre musicale de Cardew qui nous a préoccupés que la problématique relative à l'exposition d'archives, laquelle ne saurait relever uniquement d'une exposition sur le son ou la musique.

A.C. : Précisément, il y a un intérêt pour la plasticité, dans l'œuvre de Cardew, qui en rend la communication avec les arts visuels, sinon aisée, du moins cohérente et tangible. Il était graphiste de profession et, comme beaucoup de ses contemporains compositeurs, a inventé une notation musicale susceptible de donner une nouvelle forme à sa musique. À cet égard, vous montrez *Treatise* (1963-67), une partition qui synthétise sa conception musicale et sa radicalité. Pouvez-vous nous présenter cette dernière expérience ainsi que la relation que Cardew entretenait avec la plasticité et la picturalité des signes ?

L.G., D.I. & J.-J.P. : *Treatise*, l'œuvre la plus connue de Cardew, est une partition graphique de 193 pages écrite dans le contexte de sa participation au groupe d'improvisation AMM. En dehors de son intérêt plastique, *Treatise*, par son titre, est également un hommage à Ludwig Wittgenstein, dont les écrits ont largement inspiré la pratique radicale de Cardew. Dans ce sens, *Treatise* reste délibérément opaque puisque Cardew, à l'instar de Wittgenstein dans ses *Investigations philosophiques*, met en question l'idée d'un langage – en l'occurrence musical – préalable et qui précède son emploi et son interprétation. Avec son enchevêtrement de lignes, de formes et de symboles à la signification indéterminée, cette partition contribuait à remettre en cause les pratiques de la composition. La hauteur, le timbre et la durée de chaque note, de même que le choix des instruments ou encore le nombre d'interprètes étaient laissés à la discrétion de qui avait bien voulu se lancer dans son interprétation. Commentant les inconvénients de l'éducation musicale, dans son texte *Toward an Ethic of Improvisation*, Cardew déclarait que les plus valeureuses exécutions de sa pièce avaient été celles d'interprètes qui, par chance, avaient soit « acquis une forme d'éducation visuelle », et c'était le cas des trois membres de AMM, soit « échappé à toute éducation musicale... ».

A.C. : L'autre liaison qui paraît évidente avec l'histoire dont Cardew est contemporain, c'est Fluxus. Entre action et performance, une musique aléatoire, libre et improvisée dans la transgression de l'espace artistique, musical, public, social semble souvent sollicitée, chez lui comme chez John Cage ou Charlotte Moorman. Quelle est la nature de cette relation que Cornelius Cardew entretenait avec Fluxus ? Et est-ce pour la citer que l'une des vitrines de cette exposition évoque Georges Brecht ?

L.G., D.I. & J.-J.P. : Cardew a rencontré La Monte Young à la fin des années 1950 à Darmstadt, où tous deux étudiaient. Les deux compositeurs ont par la suite entretenu une correspondance régulière, notamment à l'époque où La Monte Young éditait *An Anthology of Chance Operations*, un recueil de partitions indéterminées qui fut décisif dans la formation de Fluxus. Cardew, également, a joué un rôle important dans l'introduction de la musique

de Young et d'autres compositeurs d'avant-garde américains dans la lignée de John Cage en Angleterre dans les années soixante. À la fin de la décennie, il est aussi en contact avec George Brecht qui vivait alors à Londres et a notamment pris part à *The Scratch Anthology of Compositions*, une édition réunissant un ensemble de partitions du Scratch Orchestra. C'est surtout dans le recours à la « notation verbale » que l'on retrouve l'influence, même indirecte, de Fluxus sur les œuvres que Cardew a développées dès la fin des années soixante. La « notation verbale », prépondérante dans les partitions de Fluxus, visait avant tout à disqualifier l'aptitude musicale. On le voit clairement dans les compositions de Young telle sa *Composition 1960 N°10* qui stipule « Tirez une ligne droite et la suivez-la », ou encore dans les *Event Scores* de George Brecht.

On notera cependant que le Scratch Orchestra, d'une certaine manière, a poussé les ambitions de l'avant-garde encore plus loin que les membres de Fluxus. Ce que ces derniers proposaient non sans ironie, à savoir l'élimination du savoir-faire traditionnellement associé à l'art et à la musique savante, au profit d'une expérience artistique égalitaire et non-aliénée, le Scratch Orchestra l'a pour ainsi dire réellement expérimenté. Et c'est sans doute l'absence de la distance ironique propre à Fluxus, non seulement face à la dissolution de la tradition artistique mais à l'appauvrissement de la culture contemporaine, qui a conduit certains membres de l'orchestre à s'engager politiquement avec plus de force et d'urgence.

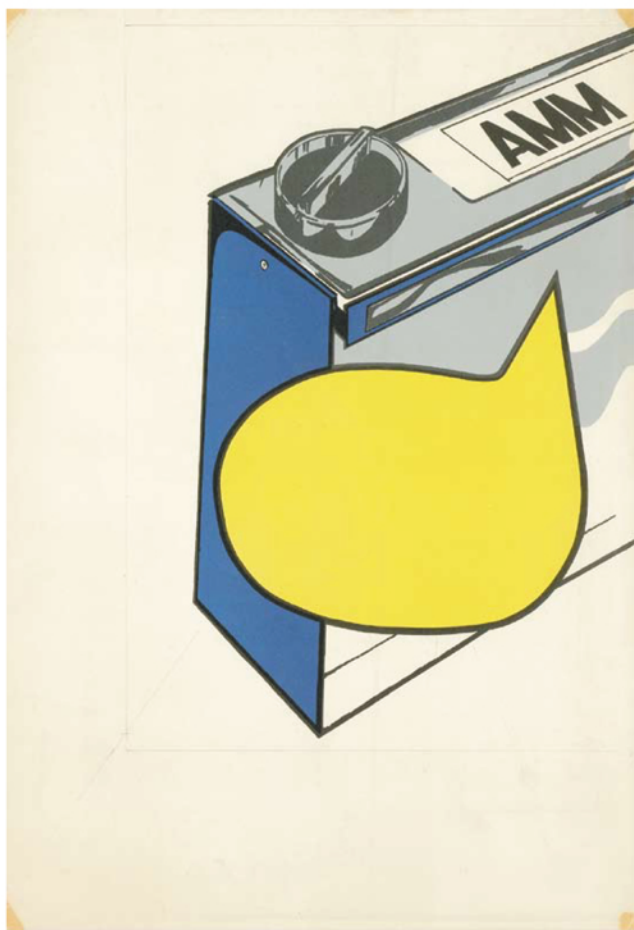
A.C. : Lorsque le Scratch Orchestra est formé en 1969, son ambition musicale est innervée, dès le départ, d'un projet radical, collectiviste et militant. Telle conception politique – marxiste-léniniste pour Cardew – concerne l'écriture musicale elle-même, mais aussi son interprétation, sa diffusion et sa réception. Pouvez-vous nous présenter cette démarche politique dans la musique de Cardew et au sein du Scratch Orchestra ?

L.G., D.I. & J.-J.P. : Il n'est assurément pas possible d'exclure une lecture politique du Scratch Orchestra puisque dès sa formation, il visait à former une communauté radicalement égalitaire, voire libertaire. Fondé en 1969 dans le contexte du cours de musique expérimentale pour adultes que Cardew dispensait au Morley College à Londres, il reposait sur le principe que quiconque, qu'il soit musicien de formation ou non, pouvait y prendre part. Cette ambition égalitaire a évidemment inspiré Cardew dans ses œuvres de l'époque, notamment les sept paragraphes de la composition *The Great Learning*, écrite en grande partie spécialement pour l'orchestre.

Pourtant, comme le montre le film d'Hanne Boenisch, *Journey to the North Pole* (1971), présenté dans l'exposition, Cardew, dans un premier temps, doutait de la volonté de certains membres de faire de l'orchestre une plateforme ouvertement politique. Et, à partir du moment où, vers le milieu des années 1970, lui-même s'engage pleinement dans la voie de la politique marxiste-léniniste, l'orchestre finit par se dissoudre.

Le livre qu'il publiera en 1974 sous le titre *Stockhausen Serves Imperialism* marquera clairement à la fois son engagement politique et son rejet de la musique d'avant-garde, et s'accompagnera d'une vaste autocritique, sur fond d'analyse marxiste, de ses propres compositions et de l'orchestre lui-même. Une fois engagé politiquement, Cardew ne composera plus que de la musique militante, principalement des chansons ou des solos pour piano d'inspiration néoclassique d'où sont exclues toutes références à l'avant-garde et à l'expérimentation.

A.C. : Brian Eno, Michael Nyman ou Gavin Bryars ont été intéressés et, dans certains cas, influencés par les travaux de Cornelius Cardew. Quelle est la postérité de sa musique ? Pour ma part, les vidéos que vous montrez m'ont impressionné pour la nou-



velle gestuelle musicale qui en ressort, c'est comme un nouveau corps sonore qui est à l'œuvre, chez les musiciens, chez les interprètes, dans une communauté. N'est-ce pas aussi dans cette dimension musicale, post-chorégraphique pourrait-on dire, qu'il faut chercher la fascination qu'il a exercée ?

L.G., D.I. & J.-J.P. : Bien que Brian Eno n'ait été que brièvement impliqué dans le Scratch Orchestra, il a toujours revendiqué le fait que son premier enregistrement officiel, le paragraphe 7 de *The Great Learning* produit par Deutsch Grammophon en 1971, a été réalisé avec le Scratch Orchestra. Eno s'est lié au Scratch Orchestra par l'intermédiaire de son professeur à l'école d'art de Winchester, l'artiste Tom Phillips. Plus tard, il rédigea une analyse incisive du paragraphe 7 dans son essai « *Generating and Organizing Variety in the Arts* ».

Bien entendu, Cardew occupe également une place centrale dans le livre de Nyman, *Experimental Music, Cage et au-delà*. Pourtant, en-dehors du domaine de la musique contemporaine, il ne bénéficie pas de la reconnaissance qu'il mérite, ni ici ni même en Angleterre, et cela, même si ceux qui lui étaient proches et avec qui il a collaboré, et en particulier ceux qui furent actifs dans le Scratch Orchestra, lui sont restés fidèles. Carol Chant, ex-membre de l'orchestre, a récemment diffusé un marathon de 36 heures pour célébrer le quarantième

anniversaire du Scratch Orchestra sur la radio londonienne Resonance FM. Sans doute, les retours que nous avons eus par rapport à l'exposition *Cornelius Cardew et la liberté de l'écoute*, révèlent un intérêt nouveau pour Cardew et le Scratch Orchestra, et peut-être cet intérêt est-il plus que nécessaire, compte tenu de la complaisance culturelle qui règne aujourd'hui.

CORNELIUS CARDEW ET LA LIBERTÉ DE L'ÉCOUTE. EXPOSITION ET PROGRAMME DE MANIFESTATIONS AVAIENT LIEU DU 5 AVRIL AU 27 JUIN 2009. COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION : LORE GABLIER, DEAN INKSTER, JEAN-JACQUES PALIX ET PIERRE BAL-ELIAC. CAC BRÉTAGNE, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN DE BRÉTAGNE, ESPACE JULES VERNE, RUE HENRI DUROU, 91120 BRÉTAGNE-SUR-ORGE.

ILLUSTRATIONS : POSTER AMM, DESIGN KEITH ROWE. COLLECTION VICTOR SCHNIFELD.