

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 385-397, which should be cited to refer to this work.

---

BASTIEN GALLET

## Toute partition est un dessin. Les phonautogrammes de Léon Scott et le Treatise de Cornelius Cardew

Tout commence par une ligne. Noire, épaisse, droite, horizontale, elle traverse l'espace et en le traversant le partage. Il y a désormais en lui un milieu. Et parce qu'il y a un milieu, il y a un dessus et un dessous, un haut et un bas. La ligne court de gauche à droite, on peut la suivre des yeux en train de s'écrire. L'espace est maintenant différencié, polarisé. Des choses peuvent arriver. S'appuyer sur la ligne pour construire d'étranges architectures ou au contraire s'y suspendre comme des marionnettes. Elles peuvent aussi la couper, s'y fondre, voire l'interrompre. Mais quoi qu'il arrive, la ligne reviendra, elle reprendra son cours. Même blanche et vide, la page se souvient d'elle. Le regard la surimpose. Si elle était un son, elle serait le bourdon, la basse continue ou le bruit de fond, ce qu'on entend quand rien ne se passe, le son insistant du silence.

À vrai dire, cette ligne est un son. On ne sait pas quel son exactement, il n'est encore qu'une idée. Il faudra l'effectuer, il faudra inventer les conditions qui feront qu'on pourra entendre un son dans cette ligne, il faudra sans doute négocier avec ceux avec qui vous allez devoir la partager, mais vous finirez par la jouer, ce qui est votre manière à vous de la tracer, et alors cette ligne deviendra effectivement sonore.

Ce que nous décrivons là est une partition. Ce pourrait être un phonautogramme – le tracé d'un son s'écrivant lui-même – mais non, c'est une partition. Rien n'indique comment elle doit être jouée, quels sons correspondent à quels signes, et même si l'on savait, il faudrait encore pouvoir les isoler, les désimbriquer.

Dans *Langages de l'art*, Nelson Goodman a dressé la liste des réquisits qu'une partition digne de ce nom (c'est-à-dire capable d'« identifier une œuvre ») devait remplir<sup>1</sup>. Des réquisits syntaxiques (les symboles qui la constituent doivent être 1) discrets, 2) clairement articulables et différenciés les uns des autres) et sémantiques (les symboles doivent concorder avec un domaine de référence, dans le cas qui nous occupe celui des sons musicaux, ils doivent donc posséder des sens 1) discrets, 2) différenciables, 3) non ambigus).

La partition que nous avons décrite ne remplit aucun de ces réquisits, pas plus que le phonautogramme. Leurs auteurs les ont malgré tout considérés – l'un et l'autre très différemment – comme des partitions. Nous poserons donc la question suivante : qu'est-ce qu'une partition si l'on fait

---

<sup>1</sup> *Langages de l'art, une approche de la théorie des symboles*, trad. de Jacques Morizot, coll. Pluriel, Hachette Littératures, 2011, p. 165 et suiv.  
*Ndlr* : sur la théorie de N. Goodman, voir *infra*, l'article de C. Kihm, « Nelson Goodman. À la limite ».

l'hypothèse que ces lignes – celle que nous avons décrite comme celle qu'écrivit le son qui se trace lui-même – sont bel et bien des partitions ?

### LES ÉCRITURES SONORES DE LÉON SCOTT DE MARTINVILLE

Le 26 janvier 1857, Edouard-Léon Scott de Martinville déposait à l'Académie des sciences un paquet cacheté dans lequel figurait un texte – « Principes de Phonautographie » – et deux « premiers essais de fixation du son remontant à trois années » légendés « parole » et « guitare ». Le 15 mars suivant, il déposait au ministère du commerce un brevet d'invention pour « un procédé au moyen duquel on peut écrire et dessiner par le son (acoustique) ».

Voici la description qu'il en donne :

*Le procédé [...] consiste à fixer un style simple ou composé vers le centre d'une membrane mince placée à l'extrémité d'un conduit acoustique quelconque. Ce style [une soie de sanglier dans le modèle de 1857] affleure légèrement une substance sensible aux plus légers frottements, comme une couche de noir de fumée, par exemple, substance déposée sur un verre, un métal ou même une feuille de papier ou d'étoffe. Le style trace, quand on parle, qu'on chante ou qu'on joue d'un instrument en présence du conduit acoustique, des figures ou des dessins en rapport avec les sons produits. Je fixe ensuite cette graphie par une immersion dans un carbure liquide, suivie d'un bain dans de l'eau albumineuse. Je tire ainsi directement des épreuves dites négatives ou indirectement des épreuves positives par la photographie ou le transport sur pierre. À l'aide de ce procédé [...] je recueille la trace acoustique de la parole à distance, de la voix et de différents instruments. 2*

Cette invention repose sur un principe que l'on retrouvera près de vingt ans plus tard à l'œuvre dans celles du téléphone de Graham Bell (1876) et des phonographes de Thomas Edison et Charles Cros (1877) : le principe tympanique, identifié et défini par l'historien de la reproduction sonore et fondateur des *Sound Studies* Jonathan Sterne<sup>3</sup>. Comme Scott l'écrit lui-même, son procédé imite le fonctionnement de l'oreille humaine<sup>4</sup>. Cette fonction de transduction par le tympan (et les osselets) des ondes aériennes – opération qui consiste à transformer le son en autre chose, en impulsions nerveuses dans le cas de l'oreille – avait été isolée quelques années plus tôt par le physiologiste allemand Johannes Müller qui en avait fait le principe fondamental de l'ouïe humaine. Scott fut le premier à en faire un procédé technique. Mais le phonautographe, à la différence du téléphone et du phonographe, n'est transducteur que dans un seul sens. Comme son nom l'indique, il écrit les sons, il ne le restitue pas. Il en recueille et fixe la trace, ce que Léon Scott appelle une « graphie ».

« Voici donc, écrit-il le 16 novembre 1857, un art graphique tout nouveau qui surgit des entrailles de la physique, de la physiologie, de la mécanique. »<sup>5</sup> Il y a différentes manières d'entendre cette affirmation selon que

2 *Le Problème de la parole s'écrivant elle-même*, Paris, Chez l'auteur, mai 1878, p. 35. Consultable sur le site : <[www.firstsounds.org](http://www.firstsounds.org)>. Des reproductions d'un certain nombre de phonautogrammes de Léon Scott sont visibles dans l'ouvrage

*Pictures of Sound. One Thousand Years of Educated Audio: 980-1980* (éd. Patrick Feaster), Atlanta, Dust-to-Digital, 2012. Certains sont reproduits page ci-contre.

3 *Une histoire de la modernité sonore*, traduction de Maxime Boidy, Paris, Philharmonie de Paris / La Découverte, 2015.

4 « Pour résoudre le problème [reproduire par un tracé graphique les détails les plus délicats du mouvement des ondes sonores], j'ai cru ne pouvoir mieux faire que de copier en partie l'oreille humaine » (*Le Problème de la parole s'écrivant elle-même*, op. cit., p. 31).

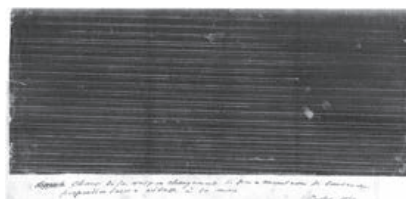
5 *Ibid.*, p. 46.



Édouard-Léon Scott de Martinville, « Style de soie », phonautogramme #12, Août-Octobre 1857.



Édouard-Léon Scott de Martinville, « Notre père qui êtes aux cieux », phonautogramme #20, Octobre 1857.



Édouard-Léon Scott de Martinville, « Chant de la voix – changements de ton », phonautogramme #4, Juillet 1857.



Édouard-Léon Scott de Martinville, « Tuyau de frêne », phonautogramme #10, Août-Octobre 1857.

Reproduits à partir de : Patrick Feaster, *Pictures of Sound. One Thousand Years of Educated Audio: 980-1980*, Dust-to-Digital, 2012.

ce « dessin » des sons permette ou non de les « lire », autrement dit de les identifier et de les reconnaître. Scott lui-même prévoyait d'appliquer son invention « à produire des dessins industriels pour broderies, filigranes, bijouteries, abat-jour, illustrations de livres »<sup>6</sup>, à des fins par conséquent décoratives. Mais l'objectif principal qu'il lui assignait était bien de permettre, à terme, de lire les signes ainsi tracés, d'être une « sténographie » des sons. Ce qui implique deux choses : qu'il existe une « langue » des sons et qu'il soit possible de la déchiffrer.

Scott ne découvrit jamais cette « langue », mais il multiplia les expériences. Il équipa son appareil d'un chronomètre (afin de marquer les intervalles de temps) et d'un diapason (afin d'identifier avec précision la fréquence des sons écrits) : ils lui permirent de déterminer avec précision, en plus de leur amplitude, la fréquence des sons recueillis. Il produisit un grand nombre de phonautogrammes afin de comparer leurs écritures et d'apprendre à reconnaître leurs sources : il souhaitait ainsi identifier le timbre des voix, différencier les solides des fluides, étudier l'appareil vocal en analysant les moments de l'émission d'un cri, reconstituer une mélodie à partir de la graphie d'un chant, etc.

Il faut ici soigneusement distinguer l'écriture du son de sa gravure. Si la première est l'instrument d'un savoir et, idéalement, d'un déchiffrement des sons, la seconde a pour seule ambition de les conserver en les fixant sur un support. De ce point de vue et malgré la grande proximité de leur technologie, le phonautographe a peu de choses à voir avec le phonographe.

Dans un livre publié en 1878, soit un an après l'invention de ce dernier, il distingue son procédé de celui d'Edison en ces termes :

*Le problème que s'est posé M. Edison est bien d'écrire la parole. L'écrit-il, en effet ? Cette apparence de ponctuation que l'on voit sur la feuille d'étain après l'opération offre-t-elle les caractères d'une écriture, ou si l'on veut, d'une graphie ? [...] De ce que le tympan artificiel de M. Edison répète les sons à sa manière, grâce au toucher d'une petite pièce en forme de ressort qui fait chanter le tympan dans un rapport à peu près constant avec la voix, sinon à l'unisson, il ne faut pas conclure que le repoussé produit dans l'étain par le style soit une écriture. Il y a répercussion de phénomènes sonores engendrés au voisinage du tympan, c'est certain. Mais la manière dont s'accomplit cette répercussion écarte la notion d'une graphie, c'est-à-dire une formation de signes. [...] Rien de nouveau sous ce rapport, et c'est encore là une analyse et non une synthèse des éléments du son. [...] Il n'y pas chez lui signe pour son, comme dans l'écriture musicale sur portées, ce qui serait alors précisément une synthèse ?*

Le phonautographe écrit quand le phonographe se contente de répercuter. Le premier forme des signes, le second ne fait que recueillir des traces. Alors que la trace n'est que l'indice du son, les signes en constitueraient l'alphabet. Déchiffrables, ils permettraient d'en produire la partition. Le phonautographe délivrerait une notation « naturelle », « analogique » des sons, dont les signes ne seraient pas arbitraires mais motivés, formés par les objets mêmes qu'ils dénoteront ensuite. C'est cela que Scott appelle une

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10.

« synthèse » : une restitution visible de tous les éléments du son qui rend possible sa lecture, qui permet de le détailler et de l'identifier. Un phonautogramme serait donc une partition d'un ou de plusieurs sons, réalisée à l'aide d'une médiation technique mais en continuité avec le phénomène dont on produit ainsi la synthèse. La phonautographie serait ce procédé paradoxal qui fait que le dessin d'un son peut aussi constituer sa partition. Léon Scott utilise quelque fois le mot « diagramme » pour décrire ce dessin : il parle ainsi de « diagramme syllabique »<sup>8</sup> à propos de l'écriture de la voix parlée. Un phonautogramme serait donc un diagramme : un dessin qui rend le son lisible.

Seulement, Scott ne pourra jamais vraiment lire ses propres tracés. Il manquait pour cela deux choses : la constitution d'une véritable science du son (qui ne commencera vraiment à se définir qu'avec les travaux de Hermann Helmholtz quelques années plus tard) et un appareil plus sensible à la complexité du phénomène sonore, autrement dit dont les tracés contiendraient plus d'informations exploitables que ceux de Léon Scott. Il faudra attendre l'invention de la spectrographie sonore dans les années 1940 pour qu'une telle synthèse devienne possible. Un spectrogramme sonore (ou sonagramme) permet, en décomposant un son en ses fréquences constitutives, de visualiser l'ensemble de ses composantes et leur évolution au cours du temps. D'une certaine manière et toute proportion gardée, les tracés d'ondes de Léon Scott furent les lointains ancêtres du sonagramme.

Les phonautogrammes n'étaient pas des partitions, mais ils rendirent possible des partitions. La spectrographie sonore fit apparaître le caractère multiple et changeant des sons, mieux, elle permit d'en décrire les lois de constitution et d'évolution. Il faudra attendre les années 1970 pour que les compositeurs s'intéressent à ces représentations qui rendaient les sons accessibles de l'intérieur. Une nouvelle manière de composer en émergea qui fut théorisée sous le nom de « musique spectrale »<sup>9</sup> par un groupe de compositeurs français que cette idée réunissait en dépit d'approches individuelles souvent très différentes : Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt et Michaël Lévinas.

Les phonautogrammes n'étaient que des promesses de partitions. Pour un lecteur ou un musicien de 1857, ils n'étaient que des dessins. Mais un dessin ne peut-il pas être, sous certaines conditions, une partition ?

#### LE TRAITÉ POLITIQUE DE CORNELIUS CARDEW

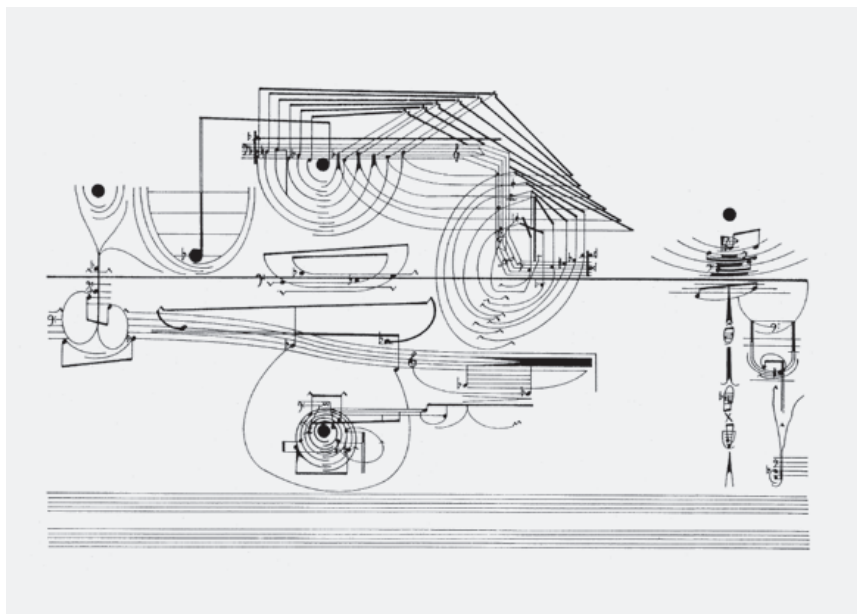
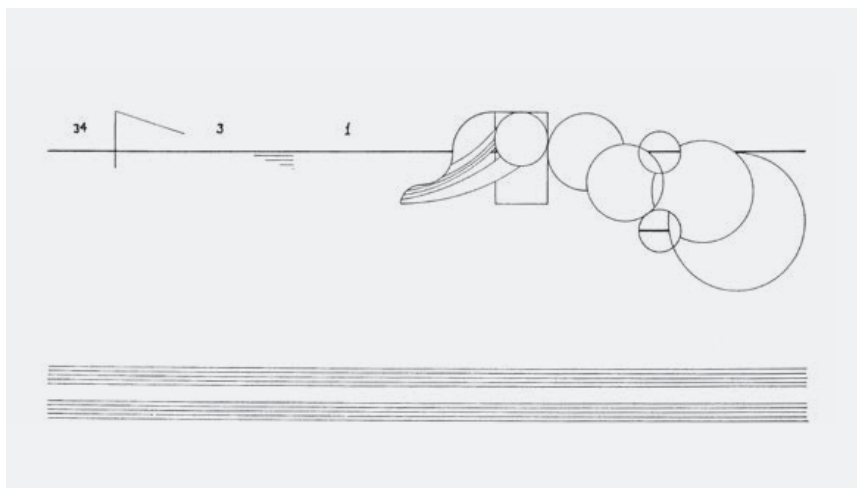
En 1963, Cornelius Cardew, alors designer graphique chez un éditeur londonien, commença la composition d'un *Treatise*<sup>10</sup> (le titre lui fut inspiré par le *Tractatus Logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein) – il écrivit quelques années plus tard (le 15 janvier 1966) qu'il s'agissait d'un « portrait du compositeur à travers sa musique »<sup>11</sup>. Il lui fallut quatre ans pour écrire les 193 pages de cette partition graphique unique en son genre. Unique, cette œuvre l'est à plus d'un titre : par sa taille, par l'absence de

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>9</sup> Dans l'article qu'elle consacre à ce courant dans l'*Encyclopedia Universalis*, Juliette Garrigues écrit que « le matériau [de cette musique] est dérivé des propriétés acoustiques des composantes du son ». Elle ajoute : « Composer de la musique spectrale c'est explorer le son de l'intérieur et non plus l'organiser de l'extérieur par manipulation de notes. C'est analyser ses fréquences, ses dynamiques, l'empilement de ses harmoniques s'il s'agit d'un son à hauteur déterminée (le son d'un violon, d'une clarinette ou d'une flûte) ou de ses partiels pour un son à hauteur indéterminée (le son d'une cloche, d'un gong ou du triangle), leurs évolutions dans le temps. C'est encore étudier l'attaque de ces sons (transitoires d'attaque) et la manière dont ils peuvent s'éteindre (transitoires d'extinction). » (URL : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/musique-spectrale>>). Sur ces questions, voir aussi le livre fondamental de Hugues Dufourt, *La Musique spectrale : une révolution épistémologique*, Paris, éd. Delatour, 2014.

<sup>10</sup> Nous citons le *Treatise* à partir de la partition éditée par The Gallery Upstairs Press, Buffalo (New York), 1967.

<sup>11</sup> *Cornelius Cardew : a Reader*, Edwin Prévost (ed.), Matching Tye, Copula, 2006, p. 113.



Cornelius Cardew, *Treatise*, Edition Peters, 1967, p. 1 et p. 193. Reproduit avec la permission de l'éditeur C. F. Peters.

toute instruction relative à son interprétation, par le renouvellement constant de ses formes graphiques qui rend presque impossible l'établissement d'un lexique stable (permettant à l'interprète d'associer pour l'ensemble de la partition un son ou un effet sonore à une forme).

Voici comment il la présentait en mai 1965 :

*Treatise est le tissage et la combinaison continus d'une foule d'éléments graphiques (parmi lesquels seuls quelques-uns évoquent des symboles musicaux reconnaissables) dans une longue composition visuelle, dont le sens sonore demeure absolument non spécifiée.*<sup>12</sup>

À la différence de celles qui l'ont précédées, et d'une grande partie de celles qui viendront après lui, la partition du *Treatise* n'est accompagnée d'aucun mode d'emploi : elle ne livre pas à ses lecteurs le code de son déchiffrement. S'ils souhaitent la lire ou l'interpréter, ceux-ci doivent au préalable produire, plus ou moins arbitrairement, des règles de lecture ou d'interprétation. Dans le *Treatise Handbook* qu'il fit paraître en 1971, soit quatre ans après l'achèvement de la partition, Cardew décrit plusieurs tentatives d'interprétation de l'œuvre et indique quelques règles de déchiffrement<sup>13</sup> : il écrit qu'il est possible, par exemple, d'interpréter les portées de cinq lignes comme des accords ; que certains signes graphiques peuvent être interprétés comme des intervalles ascendants ou descendants de seconde, de tierce et de quarte majeure et mineure ; que l'on peut interpréter l'espace plus ou moins grand entre les lignes des portées comme une indication de dynamique, etc. Ces précisions demeurent rares et localisées : elles ne constituent en rien un système de déchiffrement complet du *Treatise*. Elles montrent néanmoins que Cardew considérait bien celui-ci comme une partition interprétable jusque dans ses moindres détails. Extrapolons de ce point une règle générale : il est tout à fait possible de jouer le *Treatise* de manière partielle mais ce qui est joué doit être intégralement. Autrement dit : tout ce qui est écrit sur la page doit être interprété.

Dans l'étude qu'il a consacré à l'œuvre<sup>14</sup>, Brian Dennis affirme :

- 1) qu'il est possible de le réduire à trois éléments principaux : les nombres, les éléments de notation musicale, les formes abstraites,
- 2) qu'il comporte trois invariants (qu'on retrouve sur presque toutes les pages) : les numéros de page ; la ligne centrale, reconnaissable à son épaisseur, qui court d'un bout à l'autre de *Treatise* et dont Cardew dit qu'on peut l'imaginer comme « la ligne de vie (*life-line*) du lecteur, son centre, autour duquel toutes sortes d'activités ont lieu »<sup>15</sup> ; les deux portées vides situées en bas de chacune des pages et donc Cardew dit qu'elles sont « la partition elle-même [...] sur laquelle l'interprète expérimenté devrait écrire »<sup>16</sup>.

Il faudrait ajouter à cette liste ce que l'on pourrait appeler des *images de son*. Le *Treatise* est plein de formes d'ondes plus ou moins déformées et néanmoins reconnaissables derrière les nombreuses formes abstraites – ainsi la ligne tremblée (tracée à main levée) qui court des pages 10 à 15 ou bien celles qui traversent les pages 26 à 28, sans parler du vaste mouvement qui emplit les pages 43 à 45. De multiples manières, le son s'y donne

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>14</sup> « Cardew's *Treatise* », *ibid.*, p. 353-363. Première publication dans *Tempo*, n° 177, juin 1991.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 105.

à voir, comme si Cardew, intégrant des tracés d'ondes à sa partition, avait pris Léon Scott au mot.

Le *Treatise* ne comprend aucune règle explicitement formulée, mais un certain nombre de règles implicites y figurent. Il suffit en effet qu'un protocole formel soit régulièrement respecté pour qu'il se transforme en une règle tacite.

Les éléments de notation musicale sont assez nombreux et récurrents : en plus de portées sous toutes sortes de formes apparaissent des clés, des croches et des doubles croches, des notes (souvent réduites à leur tête) ainsi que des signes d'altération (bémols et dièses) et de dynamique (*piano* et *forte*). Souvent écrits à la main, ces éléments sont systématiquement déformés et imbriqués les uns dans les autres et avec les nombreuses formes abstraites. À tel point qu'ils perdent presque toute dénotation musicale : ils en deviennent ininterprétables en tant que signes musicaux. Ils continuent néanmoins d'évoquer la musique, mais non sous la forme d'une concordance dans la mesure où ils ne respectent pas les réquisits sémantiques et syntaxiques qui sont ceux du système de notation au sein duquel ils sont conventionnellement inscrits. Signes disséminés d'une musique qu'il est impossible d'interpréter comme telle, leur statut est essentiellement ambivalent.

Les formes abstraites sont trop nombreuses pour être décrites en quelques mots : cercles, carrés, rectangles, quelques triangles, mais surtout un très grand nombre de lignes droites et incurvées, tracées à la règle ou à la main. Il écrit dans l'introduction du *Handbook* que la composition du *Treatise* a été conçue sur la base d'un « plan (*scheme*) comprenant 67 éléments, certains musicaux, certains graphiques. »<sup>17</sup> Ce qui frappe au premier regard est moins la diversité des formes que leur transformation, la régularité qui ne se dément jamais de leur métamorphose. Il est en effet très difficile d'isoler les formes les unes des autres. Elles sont soit imbriquées de manière à produire des méta-structures qui peuvent être très complexes, soit reliées les unes aux autres par une ligne, un trait, un nombre, une portée, etc., quelque chose qui vient assurer le passage d'une forme à l'autre et donc la continuité de la partition. C'est pourquoi il est si difficile de déterminer un code général de traduction des signes en sons : une forme, qu'elle soit musicale ou graphique, se répète rarement à l'identique et, si c'est le cas, jamais dans le même contexte. Ce qui est premier dans le *Treatise*, c'est le changement.

Comme l'écrivait Cardew en octobre 1963 :

*C'est ce qui rend le travail sur le Treatise vivant – les forces variées qui interfèrent, distordent et changent tout ce qu'il y a. La manière dont les éléments agissent les uns sur les autres – c'est comme un processus chimique : l'acide mord, les cercles roulent et traînent, et courbent les portées qui structurent l'espace musical.*<sup>18</sup>

Significativement, Cardew parle de son œuvre comme d'un processus qui, pour l'essentiel, lui échappe, comme s'il s'était contenté de soumettre ses formes à des « forces variées » ou de les plonger dans un bain d'acide et

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 103.

d'observer le résultat, les « distorsions » que cela ne manquerait pas de produire. Une grande partie de la musicalité de l'œuvre tient au caractère imprévisible de ces transformations (une autre, toute aussi importante, est liée à la diversité de ce qui se passe simultanément sur la page, à la forme globalement polyphonique de la partition). Chaque page apporte son lot de surprises. En ce sens, le *Treatise* est déjà de la musique, ou plus précisément un exercice d'écriture des sons. « *Treatise*, écrivait-il le 3 janvier 1964, dit ce que ça représente de manipuler des sons dans une composition. »<sup>19</sup> En dessinant ses formes, Cardew manipule des sons : il faut entendre cette affirmation littéralement. Bien sûr, dans la partition, ces sons demeurent indéterminés. C'est à l'interprète qu'il incombe de les choisir. Ce que décrit le *Treatise* est ce qui leur arrive, les processus dans lesquels ils se trouvent pris, l'ensemble des transformations et des mutations que Cardew leur fait subir. Le 19 juillet 1963, il nomme cette écriture « diagrammatique » : « le but est de faire en sorte qu'un signe puisse succéder de manière appropriée à un autre signe. »<sup>20</sup>

Prenons la première page. On y trouve tout ce qu'on trouvera dans presque chacune des autres pages : en bas les deux portées vides et à droite le numéro 1 ; au milieu la ligne de vie qui, après une interruption, se poursuit jusqu'à la fin de la page ; trois nombres tracés à la main cinq millimètres au-dessus de la ligne de vie (34, 3 et 1) ; une ligne brisée coupant celle-ci dessine un 7 couché entre les nombres 34 et 3 ; deux portées se déforment (l'une est effrangée, l'autre courbée monte en s'épaçant jusqu'à un cercle qui vient interrompre son mouvement) ; partant du bas de la deuxième portée, une ligne dessine une forme incurvée puis devient le petit côté haut d'un rectangle ; des cercles imbriqués les uns dans les autres descendent et grossissent, le dernier paraît suspendu à la ligne de vie.

Comme on peut le constater, il est presque impossible de décrire une forme sans décrire en même temps le mouvement dans lequel elle est prise et qui la relie à d'autres. Mais ce mouvement lui-même prend différentes formes, qui sont souvent simultanées. Une description adéquate de la première page devrait rendre sensible la pluralité des mouvements parallèles qui la constituent : celui de la ligne de vie qui s'interrompt puis se décadre, celui que les nombres indiquent (Cardew a ainsi interprété le 34 du début de la page sous la forme de 34 accords tenus chacun 34 secondes), celui de la portée effrangée dont on suit plus loin la déformation, celui, parallèle, de la ligne s'incurvant et qui ce faisant découpe la portée en train de se déformer avant de devenir un des côtés d'un rectangle, celui des cercles du petit vers le grand dans lequel deux cercles plus petits viennent s'interpolar. Ce serait cependant oublier que certaines formes sont prises dans divers mouvements simultanés : le premier cercle apparaît au terme de la déformation de la portée mais il est aussi inscrit dans le haut du rectangle qui vient interrompre la ligne de vie et il est enfin celui qui initie la série des cercles envahissant progressivement le bas de la page.

Aucune interprétation ne pourrait à elle seule faire entendre tout cela. Interpréter le *Treatise* oblige à une certaine partialité. Un musicien verra

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 101.



dans la forme qui vient après le 34 un 7, un autre y verra une ligne brisée annonçant celles à venir. Mais une fois le choix effectué, il devra s'y tenir.

Reproduisons la citation du 3 janvier 1964 dans son entier :

*Treatise dit ce que ça représente de manipuler des sons dans une composition. Idées-sonores ; lire le Treatise est une expérience trouble où il est impossible de distinguer clairement l'un de l'autre.*

*Sound-ideas.* Voilà ce que Cardew compose : moins des formes que des idées-sonores. Ou plutôt : en dessinant des formes, il compose des idées-sonores. Comment comprendre cette affirmation ? Le rapport entre signe et son ne saurait être de concordance. Comme on l'a vu, le *Treatise* rompt clairement la possibilité de ce lien. Mais cela ne veut pas dire que ces formes n'ont aucun sens. Ce qu'elles dénotent, pour leur auteur et certainement pour un grand nombre de leurs interprètes, ce sont des idées de son, autrement dit des sons possibles, qu'il faut choisir et mettre à l'épreuve de la partition. « Le son, écrit-il en 1963, devrait être une image (*picture*) de la partition et non l'inverse. »<sup>21</sup> Quelques mois plus tard, début 1964, le son deviendra l'« idée-sonore » : celle-ci peut être un son, mais elle peut être aussi un ou plusieurs gestes successifs ou simultanés, un motif mélodique ou rythmique, etc. Tout dépend de quoi l'idée sera l'image : d'une forme, d'un ensemble imbriqué de formes, d'une transformation...

En quoi cette écriture est-elle diagrammatique ? Et pourquoi Cardew a-t-il jugé bon de le préciser ? À la différence de ceux de Léon Scott – dont l'articulation et la différenciation devaient assurer la lisibilité et permettre l'analyse des corps dont les sons s'écrivaient –, ceux de Cardew ne sont les diagrammes de rien. En ce sens, ils sont parfaitement abstraits. Ils ne deviennent diagrammatiques que lorsqu'ils sont interprétés, quand on fait entendre la nécessité de la construction formelle à l'œuvre dans la partition. Voir dans les formes du *Treatise* des diagrammes est, en quelque sorte, déjà les jouer.

Prenons garde de ne pas oublier que l'interprétation du *Treatise* se fait toujours à plusieurs : comment rendre audible autrement la pluralité simultanée de ses lignes, la stratification de ses formes<sup>22</sup> ? Quel(s) que soi(en)t le ou les sons choisi(s), l'interprète devra le(s) soumettre aux autres musiciens présents, autrement dit discuter, négocier. Le rapport entre signe et son devient ici une affaire collective. Il ne s'agit pas simplement, comme dans le cas d'un quatuor à cordes ou d'un ensemble de musique de chambre, d'apprendre à jouer ensemble. Il s'agit de s'entendre sur ce qu'il y aura à jouer : soutenir des idées-sonores, argumenter, les opposer à d'autres, parvenir à un compromis, puis répartir les rôles. Ce sont les musiciens qui font du *Treatise* une partition. Sans eux, sans l'implémentation dialogique qu'ils mettent en œuvre, il n'y aurait là qu'un très long dessin, une frise de 193 pages. Le diagramme veut ici qu'on fasse, un temps, communauté.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>22</sup> Dans le *Treatise Handbook*, Cardew explique comment, à l'occasion du concert du 8 avril 1967 à Londres, ils s'étaient réparti les tâches : « Robin Page devait lire les éléments < représentationnels > de la partition (ceux qui évoquent des objets du monde) de manière à en faire la base de son interprétation visuelle, Rowe et Sheaff lisaient les lignes droites, le premier se concentrait sur les horizontales, le second sur les verticales. Mayer lisait les lignes à main levée. Et ainsi de suite. » (*op. cit.*, p. 119).

## LIGNES ET DIAGRAMMES

Léon Scott de Martinville et Cornelius Cardew. L'un et l'autre entreprennent d'écrire les sons. L'un et l'autre produisent des lignes. L'un et l'autre parlent de *graphie*, d'art graphique et de diagramme, d'écriture diagrammatique. Le premier délègue le soin de cette écriture à un procédé technique qui reproduit le fonctionnement de l'oreille humaine : son phonautographe dessine ce que l'oreille entend et ce dessin est censé transformer ces sons en partition, rendre le sonore visible et idéalement déchiffrable. Le second dessine des formes qui ne constituent pas une partition mais une composition d'idées-sonores dont ses interprètes feront une partition.

L'un et l'autre tracent des lignes qui se veulent des écritures, des lignes déchiffrables, interprétables. Et pourtant, ni les premières ni les secondes ne sont des partitions au sens strict du terme. Il est néanmoins possible de les lire : le *Treatise* est régulièrement joué depuis les années 1960 et on a récemment (en mars 2008) été capable de reconstituer la voix dont un phonautogramme, le 9 avril 1860, a conservé la trace<sup>23</sup> (elle chantait *Au Clair de la Lune*).

Ces deux « écritures » ne sont évidemment pas identifiables. La première est analogique, autrement dit elle est une trace ou un indice du son qu'elle transduit en ligne d'onde. La seconde est mi-symbolique mi-icônique dans la mesure où elle mélange symboles musicaux, formes abstraites et images de son, mais surtout où elle laisse aux musiciens le soin de transformer tous ces signes en musique. Dans les deux cas, il y a délégation. Dans les deux cas, il faut traduire : transduire pour l'un, rendre déchiffrable pour l'autre. Dans les deux cas, les sons sont tracés.

Il y a plusieurs types de lignes dans le *Treatise*, des droites, des courbes, des épaisses et des fines, des lignes qui forment des figures et d'autres qui courent sans fin, mais celles qui nous intéressent le plus ici sont les lignes que Cardew a tracées à la main et qui, de ce fait, tremblent. Plus que toute autre, ces lignes ont l'air de parler ou de chanter (la première court des pages 10 à 15 au milieu de lignes droites dont elle vient troubler la rigoureuse uniformité). Parmi toutes celles qui composent le *Treatise*, ce sont elles qui ressemblent le plus aux lignes d'onde de Scott. Traçant ses lignes, Cardew pensait-il à ces moines qui lisaient en murmurant les sons des mots sur la page, en écoutant leurs voix, qu'ils appelaient les *voces paginarum*, « les voix des pages »<sup>24</sup> ? Pour eux, les mots étaient des sons, c'est ainsi qu'ils les voyaient. Il leur fallait donc les dire pour accéder à leur sens. Sens et son étaient indissociables, ils étaient, comme l'écrit Tim Ingold, « deux aspects du même phénomène »<sup>25</sup>. Pour eux, le texte était une partition : pour le comprendre, ils devaient le performer.

Dans *Une Brève histoire des lignes*, Tim Ingold raconte comment à la fin du Moyen-Âge le mot écrit s'est peu à peu détaché du son, comment il s'est identifié au sens et la lecture à la seule intériorisation, reléguant son incarnation sonore du côté du superflu, de l'inessentiel. « C'est en réduisant le langage au silence qu'il s'est trouvé dissocié de la musique »<sup>26</sup>, écrit-il. Son

<sup>23</sup> Patrick Feaster, à l'origine de cette reconstitution, l'a décrite dans « *Daguerreotyping the Voice: Léon Scott's Phonautographic Aspirations* », in *Parole #1: The Body of the Voice / Stimmkörper*, Annette Stahmer (ed.), Cologne (Germany), Salon Verlag, 2009, p. 18-23.

<sup>24</sup> Tim Ingold, *Une Brève histoire des lignes*, trad. de Sophie Renault, Zones Sensibles, 2011, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 37.

hypothèse est que cette dissociation du son et du sens, du langage et de la musique, est une conséquence de ce qu'il appelle « la disparition de l'écriture » : la rupture du lien qui existait entre geste manuel et inscription graphique. Cette rupture, Tim Ingold la fait remonter à l'invention de l'imprimerie : « l'impression de lettres préformées, mises en page sur des rangées, sur une surface préalablement préparée »<sup>27</sup>. Même si c'est la technique de la gravure qui est à l'origine de « l'immobilisation » de la lettre, c'est bien le texte imprimé qui a généralisé cette rupture entre geste et inscription et « posé les fondements de notre conception moderne des mots, choses composées et définies par l'art, mais non inscrites par lui »<sup>28</sup>.

L'écriture ne saurait donc être réduite au mot écrit : elle est le processus de son inscription, processus qui était pour les scribes à la fois visuel et auditif. Ils entendaient les mots se dire en même temps qu'ils les traçaient sur la page du manuscrit. L'écriture est la trace d'un geste de la main et d'une activité de l'oreille, et cette trace conserve en elle et ce mouvement et ce son. Jusqu'à l'invention au 11<sup>e</sup> siècle du premier système de notation de la mélodie par Guy d'Arezzo<sup>29</sup>, les chanteurs n'avaient pas besoin d'autre chose que du texte pour l'interpréter musicalement. Pour eux, il était déjà de la musique.

Un lecteur attentif du *Treatise*, s'il ne saurait spontanément chanter ce qu'il voit, devrait néanmoins être capable d'y entendre des sons, c'est-à-dire une multiplicité de sons possibles et d'idées sonores, de motifs et de gestes instrumentaux. La dissociation qu'a opérée Cardew entre signe et son est, c'est notre hypothèse, une manière de réassocier son et sens, en tous cas d'ouvrir un champ d'associations possibles entre les sens que l'on donne à ces figures et les sons qui se murmurent en nous quand on les regarde : un champ que l'on pourrait qualifier de diagrammatique au sens que nous avons donné plus haut à ce terme. Face au *Treatise*, nous redevenons un peu des scribes médiévaux, avec cette différence notable que l'accès au son n'est ni immédiat ni direct : il doit faire l'objet d'une négociation entre les musiciens participants. Autrement dit, produire du son implique ici qu'on se soit engagé dans un processus collectif de détermination du sens que l'on donne aux formes que l'on voit.

Nous pouvons maintenant répondre à la question que nous nous étions posée au début de ce texte : qu'est-ce qu'une partition si l'on fait l'hypothèse que les phonautogrammes de Léon Scott et le *Treatise* de Cornelius Cardew sont des partitions ?

L'étude de ces deux cas nous oblige cependant à reformuler une question qui s'avère mal posée. Il importe en effet moins de savoir ce qu'est une partition – si les tracés de Scott et le *Treatise* de Cardew sont bien des « partitions », il est douteux qu'on puisse en donner une définition stable – que de faire apparaître la pluralité des régimes de dénotation qu'elles mettent en œuvre. Celui des partitions graphiques, et particulièrement du *Treatise*, est fondamentalement différent de celui des partitions à système notationnel dans la mesure où, préalablement à toute production sonore, il implique une construction collective du sens. Dans une partition à système notationnel, le régime de dénotation est à référence directe.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

La partition donne le son. Ce qui revient à l'interprète est la détermination de ses modes d'occurrence (qui sont rarement intégralement notés) et d'articulation à ceux qui le précèdent et le suivent. Le sens est ici tout entier dans la manière d'interpréter des sons déjà donnés et qu'il s'agit, en quelque sorte, de recomposer. Dans une partition phonautogrammatique, ce qui est noté est la trace d'un son absent mais néanmoins lisible à travers elle. Lisible et visible, le son change de nature. Il devient autrement composable. On a dit plus haut tout ce que la musique spectrale avait tiré de ces représentations.

Qu'il soit nécessaire de différencier des régimes de référence ne veut pas dire qu'il n'y a pas des rapprochements possibles entre les uns et les autres. La partition graphique et la partition à notation ont ceci de commun qu'elles doivent être jouées pour exister pleinement. Ce qui réunit le *Treatise* de Cardew et les tracés de Scott est leur caractère diagrammatique. Chez eux, les sons se donnent sous la forme de diagrammes, c'est-à-dire de dessins qu'il faut interpréter. La référence au son cesse d'être directe, elle suppose un processus de déchiffrement qui est pour le phonautogramme l'élaboration d'une science des sons (que Scott ne parvint jamais à nommer clairement) et pour le *Treatise* la constitution d'un collectif de musiciens discutant et improvisant ensemble. Le diagramme est ce dessin qui est aussi un son mais qui ne l'est pas sans conditions : épistémologiques chez Scott, politiques chez Cardew. Le diagramme a deux faces ou une double pince, le problème est le processus de leur articulation.

## ÉPILOGUE

Page 191. D'une mince ligne verticale émergent comme d'un fuseau deux fois cinq lignes qui forment presque immédiatement deux portées parallèles. Images de celles qui sont toujours en bas de la page, elles s'en distinguent par un trait : la main. Nos deux portées sont tracées à main levée. Elles courent ainsi jusqu'au bout de la page 193 où la partition s'interrompt. Deux pages et demi de silence selon la très grande majorité des interprétations. Heureusement, John Cage nous a appris que rien dans le monde ne correspondait à ce que ce mot veut dire.

\*

« La notation est plus importante que le son. Non pas l'exactitude et le succès avec lesquels la notation dénote le son : mais la musicalité de la notation dans le processus de son écriture. »<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Cornelius Cardew : *a Reader*, op. cit., p. 107. Le 26 juin 1964.