

« Everyone is failing; our entire experience in the side of perfection »

The Great Learning et l'esthétique de l'échec de Cornelius Cardew (1ère partie)

Matthieu Saladin

Introduction

The Great Learning clôt à bien des égards un cycle dans l'œuvre compositionnelle de Cornelius Cardew. Écrite entre 1968 et 1970, cette partition pour voix, instruments et autres objets est inspirée du traité éponyme attribué à Confucius, dont elle reprend à la fois la structure en sept paragraphes et l'ambition d'une réforme de l'entendement. La pièce peut être considérée en premier lieu comme représentant un certain aboutissement, du point de vue des recherches au long cours que Cardew mène sur la réalisation d'une musique inclusive. À l'instar de *Treatise* (1963-67), de *Sextet – The Tiger's Mind* (1967) ou encore de *Schooltime Compositions* (1968), *The Great Learning* travaille à l'élargissement du cercle de ses interprètes au-delà de celui, élitiste, des musiciens formés à la musique contemporaine, réclamant l'apport d'amateurs, d'autodidactes, voire de non-musiciens. Elle appartient au registre des compositions que l'on pourrait qualifier d'« illisibles », non parce que leur lecture serait impossible ou incompréhensible, mais au sens où Giorgio Agamben parle d'une littérature de l'illisibilité, désignant par là ce « statut spécial d'un livre destiné à des yeux qui ne peuvent pas lire et qui a été écrit avec une main qui, en un sens, ne sait pas écrire »¹. Les œuvres composées par Cardew durant la seconde moitié des années 1960 ont en effet systématiquement recours, quoique différemment, à un langage compositionnel développé en marge, sinon dans un rapport critique explicite à l'écriture solfégique. L'invention formelle dont il fait preuve vise à s'ouvrir aux « non-lecteurs » – ces analphabètes de l'écriture musicale – en s'adressant à eux par le questionnement même de cette dernière, de sa représentation et de son *habitus* grammatical. Mais il s'agirait aussi plus profondément à travers ce geste « d'écrire ce qui ne peut pas être lu, [mettant] sur le papier l'illisible »². Si cette ambition parcourt l'ensemble des paragraphes de *The Great Learning*, son traitement apparaît plus dialectique que dans ses travaux antérieurs. À la différence par exemple de *Treatise*, où un apprentissage classique peut constituer selon Cardew un handicap à l'interprétation de l'illisible³, il ne s'agit pas ici de mettre à l'écart les compétences propres de certains interprètes, mais au contraire de travailler à une écriture plurielle dont la logique inclusive n'impliquerait pas une nouvelle forme d'exclusion. Mais *The Great Learning* peut être considérée comme la conclusion d'un cycle en un autre sens. Le moment où Cardew achève la partition correspond à celui où débute son engagement politique en faveur du maoïsme, sa radicalisation progressive le conduisant à répudier ses œuvres expérimentales, *The Great Learning* comprise. Aux introspections symboliques de la révolution esthétique se substituent les enjeux politiques de la révolution culturelle, Cardew renonçant à l'expérimentation sonore pour lui préférer une approche compositionnelle considérée comme plus en phase avec son militantisme. Ainsi, cette partition poursuit et remet une dernière fois sur le chantier un traitement proprement expérimental des problématiques sociales qui traversent ses compositions de la fin des années 1960, également repérables dans la musique librement improvisée du groupe AMM auquel il participe à la même époque.

Qu'il s'agisse de logique inclusive ou d'improvisation, la recherche de Cardew révèle une approche de la musique ne pouvant se complaire dans la quête d'une pureté esthétique, détachée du monde qui l'autorise, mais au contraire définie comme processus social. L'axiome qui anime chacune de ses partitions, et dont elles ne constitueraient que différentes lignes de fuite, serait celui-ci : la pratique de la musique est une affaire sociale ; les relations complexes qui se jouent entre les sons ont partie liée avec des rapports d'affects d'où émerge une commu-

nauté éphémère. Produire des sons à plusieurs, c'est déjà faire société. Comme le rappelle Michael Parsons dans les notes de programme rédigées pour la première interprétation complète des sept paragraphes de *The Great Learning*, organisée de manière posthume en 1984, « la grande réussite [de Cardew] réside dans sa capacité à communiquer sa croyance dans le pouvoir de la musique, comprise non pas comme un travail abstrait et spécialisé mais comme une activité sociale vitale et essentielle »⁴. De ce point de vue, si les formes musicales adoptées par Cardew durant ses années de militantisme peuvent paraître en contradiction avec ses expérimentations notationnelles des années 1960, rompant avec leur déconstruction critique de la syntaxe compositionnelle pour leur préférer un classicisme aux accents romantiques assumés, elles n'en demeurent pas moins en cohérence avec elles sur un autre point crucial : elles poursuivent d'une autre manière, jugée alors plus satisfaisante par le compositeur au regard de l'urgence politique, un travail compositionnel centré sur l'inscription sociale de son objet. Soulignant combien *The Great Learning* représente un moment charnière dans la carrière du compositeur, John Tilbury écrit : « La musique de *The Great Learning* est une manifestation profonde et limpide de l'humanisme de Cardew, à une époque où il s'orientait vers une compréhension des racines sociales et politiques de la vie musicale »⁵.

Cet essai souhaiterait s'attacher à ce qui semble toutefois fonder une particularité de *The Great Learning* parmi les compositions de Cardew de cette époque : il ne s'agirait pas simplement, à travers elle, de travailler la dimension sociale de l'activité musicale, les formes micropolitiques émancipatrices susceptibles d'en émerger, ne serait-ce que le temps d'un concert, mais de se confronter à l'institution insidieuse de rapports de pouvoir asymétriques, soit à un aspect si souvent inhérent (mais non consubstantiel) à la constitution d'un groupe et qui pourtant en compromet l'épanouissement⁶. Les différents paragraphes de la partition pourraient en ce sens être vus comme autant de tactiques expérimentées pour tenter de mettre en échec ce processus de domination. Dans une perspective libertaire, la composition prendrait la forme d'une enquête ayant pour ligne de mire l'éventualité d'un collectif délogé d'une quelconque ascendance dans les relations de pouvoir qu'il charrie nécessairement, y compris celle-là même du collectif ou de la partition qui en propose l'expérience, de sorte que toute sédimentation du pouvoir soit maintenue en échec. En dépit de l'aspect dogmatique du texte de Confucius qui sert de matrice à la partition, la question que porterait *The Great Learning* serait celle de la capacité d'un collectif à enrailler les mécanismes du pouvoir, toujours enclins à préserver sa reconduction.

La méthode adoptée dans la partition, qu'il conviendra de détailler, a par ailleurs toute son importance, partant de l'hypothèse que la mise en échec ne pourra advenir qu'en problématisant la notion même d'échec, ses potentialités propres⁷. Tilbury souligne avec raison que « dans les plus belles réalisations de Cardew des années 1960 – *Treatise*, AMM, *The Great Learning*, le Scratch Orchestra – il y a une reconnaissance,

4. Michael Parsons, « *The Great Learning*. Programme notes » [1984], Cornelius Cardew, *A Reader*, edited by Edwin Prévoist, Essex, Copula, 2006, p. 317 [Toutes les citations sont traduites par nos soins, sauf mention contraire].
5. John Tilbury, « *The Great Learning – Polemics and Controversy* » [1984], Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 325.
6. Phénomène auquel Cardew a été lui-même directement confronté, en tant que figure pouvant cristalliser le pouvoir, aussi bien chez AMM qu'au sein du Scratch Orchestra. Cf. John Tilbury, *Cornelius*

Cardew: a life unfinished, Essex, Copula, 2008, p. 291 ; 526.
7. Les termes utilisés par Cardew sont le substantif « *failure* » (traduisible par « échec » ou « faillite » selon les contextes) et le verbe « *to fail* » (« échouer » ; « ne pas réussir »). Leur origine provient de l'ancien français « faillir » – soit « manquer le but, ne pas toucher ce que l'on vise » –, lui-même issu du latin « *fallere* » qui signifie « faire glisser », « induire en erreur » ou encore « manquer à sa promesse ». La racine commune de ces termes provient du sanscrit *spṛah*, vaciller.

une célébration même, de la faillibilité humaine, qui non seulement le distingue de la majorité de ses contemporains à la fin des années 1960, mais aussi qui a empiré ses relations avec eux »⁸. C'est l'introspection même de cette faillibilité, qui ouvrirait sur la résolution de l'équation susceptible de suspendre des rapports de domination institués, sur la formulation de cet « illisible » précédemment évoqué, que Cardew tâche de coucher sur le papier dans cette composition. De paragraphe en paragraphe, *The Great Learning* élabore une véritable esthétique de l'échec, où il s'agit d'appréhender celui-ci depuis ses potentialités de mise en faillite, autrement dit depuis sa puissance de destitution.

1. Scratcher l'orchestre

Le travail de Cardew sur la partition est étroitement lié à l'histoire du collectif auquel elle est dédiée : le Scratch Orchestra. L'ensemble, co-fondé avec Michael Parsons et Howard Skempton en 1969, prend forme dans le sillage du cours de musique expérimentale que Cardew donne depuis un an au Morley College de Londres, en guise d'alternative au conservatisme de l'enseignement musical observé dans les autres institutions anglaises. Dans un texte relatant l'histoire du Scratch Orchestra, Rod Eley se souvient : « Le noyau des compositeurs du Morley College en avait assez de la musique "établie, sérieuse" ; en d'autres termes, ils ne supportaient plus le caractère élitiste de la musique "sérieuse" et son image prégnante de musique pour classes favorisées, ainsi que de l'assignation des ouvriers musiciens au rôle d'automates soumis produisant en série un répertoire de salle de concert et d'opéra »⁹. Cardew s'affaire alors à l'écriture du deuxième paragraphe de *The Great Learning*, en vue de son interprétation par les personnes qui composent ce petit groupe. Leur nombre s'avérant insuffisant au regard des réquisits de la partition, chaque participant régulier est invité à recruter des interprètes parmi ses relations, amis, collègues ou étudiants, dans la perspective d'un concert prévu à The Round House le 4 mai 1969¹⁰. Ce groupe élargi, réunissant musiciens aguerris et amateurs, constitue la première mouture du Scratch Orchestra, dont la fondation est rendue officielle par la publication en juin de la même année, dans le *Musical Times*, d'une charte définissant son fonctionnement et ses modalités, *The Draft Constitution*.

Si le premier des sept paragraphes de *The Great Learning* est achevé avant la formation de l'orchestre, l'intégralité des autres parties est composée entre 1969 et 1970, soit une période marquée par les incessantes expérimentations du collectif, dont l'inventivité des formes et la diversité des créations sont à la mesure de sa pluralité. À propos de l'influence de l'orchestre sur la multiplicité des registres notationnels convoqués dans l'écriture du paragraphe 5, Cardew résume : « J'ai simplement inclus tout ce qui se présentait à l'époque »¹¹. Mais au-delà d'une source d'inspiration notable pour le compositeur, le Scratch Orchestra représente également en retour, à cette période, un terrain privilégié pour la mise à l'épreuve des hypothèses développées dans sa partition : comme l'écrit Tilbury, « *The Great Learning* doit être considérée, par conséquent, dans le contexte de la naissance et du développement du Scratch Orchestra, dont elle est plus ou moins coextensive »¹². Chaque paragraphe peut s'apparenter en ce sens à une tentative différente d'éprouver les rapports entre individus et collectif au sein de l'ensemble. Le premier paragraphe, pour chœur (récitant, sifflant et frappant des pierres) et orgue, débute par une polyrythmie improvisée de chocs de pierres. Si, en raison de la coïncidence de leur instrumentation singulière, un rapprochement peut être fait avec *Stones* de Christian Wolff,

écrite la même année, les deux compositions diffèrent néanmoins dans leur traitement du matériau percussif¹³. Alors que la partition en prose de Wolff s'intéresse aux subtilités timbrales résultant des frottements discrets de cailloux, la composition de Cardew se focalise sur une approche rythmique, dont la lecture personnelle – « chaque membre interprète la notation comme il ou elle la comprend »¹⁴ – et dès lors nécessairement désynchronisée, produit un ensemble disparate d'entrechoquements activant l'espace de résonance. Simultanément, les accords tenus à l'orgue installent peu à peu une stase, plus tard nourrie par les sifflements du chœur, tandis que des soli s'en détachent subrepticement par la qualité de leur dynamique, laquelle épouse les courbes d'une notation transposant le tracé calligraphique de sinogrammes (figure 1). Comme l'indique Tilbury, le caractère incitatif adopté dans l'écriture des soli vise à articuler l'indication d'une orientation à l'appropriation nécessaire de celle ou celui qui l'interprète en improvisant¹⁵. De temps à autre, en alternance avec les soli, une partie du chœur déclame à l'unisson, tel un bloc sonore, le premier précepte confucianiste rappelant notamment de *watching with affection the way people grow*¹⁶.

Le deuxième paragraphe figure un face-à-face, à l'issue prévisible, entre des corps individuels et une masse sonore. Composé pour voix et tambours, l'effectif des interprètes est organisé en différents groupes comprenant chacun une percussion, une voix principale et un chœur¹⁷. Ces groupes sont répartis dans l'espace, « aussi éloignés les uns des autres que possible »¹⁸, de sorte que le public puisse se déplacer librement entre eux. Après un départ simultané, chaque groupe agit indépendamment des autres, c'est-à-dire selon son propre tempo, en suivant toutefois le même protocole d'entrées successives, selon lequel chaque nouvel arrivant (ou groupe d'arrivants) s'ajuste sur celui qui le précède : d'abord le tambour jouant en boucle et au choix l'un des 26 rythmes proposés, puis la voix principale interprétant le texte, suivie – pour chaque note tenue sur la durée d'un long souffle – par le chœur dont la fonction est « de soutenir et amplifier la voix du *leader* »¹⁹. En retour, la voix principale est à l'écoute de chaque membre du chœur, n'entamant la note suivante que lorsque chacun a terminé la sienne. À la fin de chaque mesure, la voix principale indique enfin au tambour de changer de rythme – le processus recommençant alors, sans rupture et jusqu'à épuisement du matériau²⁰. La voix principale fait

8. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 469.

9. Rod Eley, « A History of the Scratch Orchestra 1969-72 », in Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, London, Latimer New Dimensions, 1974, p. 12 ; cet ouvrage de Cardew a été publié en ligne en 2004 par Ubu Classics : http://www.ubu.com/historical/cardew/cardew_stockhausen.pdf.

10. Cf. Michael Parsons, « *The Great Learning*. Programme notes » [1984], op. cit., p. 320.

11. Cité par Brian Dennis, « Cardew's *The Great Learning* » [1971], Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 284 ; Cf. également John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 475.

12. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 474.

13. Sur la comparaison des deux pièces, cf. Christian Wolff, « What Is Our Work? On experimental music now », *Cues. Writings & Conversations*, Köln, MusikTexte, 1998, p. 212-214.

14. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score, third printing], London, Cornelius Cardew Committee, 1984, p. 3.

15. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 481.

16. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], op. cit., p. 3. Pour toutes les citations du texte source de la partition, je laisse la traduction anglaise de Pound utilisée par Cardew dans le corps du texte. La traduction française à la Pléiade du *Daxue*, « La Grande Étude », donne pour ce passage : « chérir le peuple en ne s'arrêtant qu'au suprême bien. » ; Confucius, « La Grande Étude », in *Philosophes confucianistes* [Trad. Ch. Le Blanc et R. Mathieu], Paris, Gallimard, La Pléiade, 2009, p. 553.

17. La partition encourage toutefois l'aménagement de configurations alternatives, citant par exemple la possibilité que chaque membre des chœurs soit également au tambour.

18. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], op. cit., p. 4.

19. *Ibidem*.

20. Pour une analyse des permutations rythmiques et mélodiques du paragraphe, cf. Timothy D. Taylor, « The Music and Radical Politics of Cornelius Cardew », *Music & Letters*, vol. 79, n° 4, Novembre 1998, p. 557-562.

ainsi figure de pôle d'attraction en organisant les parties du tambour et du chœur, mais sa propre énonciation demeure assujettie à ces derniers. La chaîne causale proposée exemplifie une série de dépendances rythmiques et mélodiques régissant chaque formation autonome, tout du moins du point de vue de la partition. Le paragraphe étant joué à très haut volume sur toute la durée de l'interprétation, les différentes parties s'agglomèrent en réalité rapidement en une masse sonore où se trouve redéfinie, du point de vue de l'écoute, la répartition des interprètes. À l'écoute des interprétations disponibles sur disque – où l'expérience se trouve nécessairement réduite à une stéréophonie – ce n'est pas tant une pluralité de groupes composites qui se détache, mais une confrontation entre d'une part un *cluster* de voix et d'autre part un agrégat percussif. L'impression résultant de l'écoute et les notes de performance n'entrent cependant pas en contradiction : elles désignent deux registres perceptifs d'une même réalité, celui de l'auditeur extérieur susceptible de se déplacer dans l'accumulation sonore et celui des interprètes concentrés sur les relations qui structurent chaque groupe. Dans le troisième paragraphe, le collectif prend la forme d'une multitude, pluralité irréductible d'individus que ne saurait subsumer leur réunion, nécessairement limitée à certains rapports et en dépit des relations dialogiques qu'ils entretiennent, c'est-à-dire qui les font tenir ensemble. Composé pour voix et ensemble de grands instruments, le paragraphe décrit un protocole de développement de ramifications sonores, exemplifiant la croissance des branches et des racines évoquées dans le texte chanté²¹. Les instruments entrent en premier, un par un, jouant la même note sur une longue période, un La bémol grave tenu, de sorte que sa continuité ne soit jamais rompue. Puis chaque instrument entame de manière désynchronisée une gamme ascendante librement choisie, en prenant soin à nouveau de tenir chaque note, avant de revenir à la fondamentale et de reprendre le processus. Alors que la dissonance résultant des différentes gammes improvisées s'installe, le chœur entre à son tour. Chaque membre chante le premier mot du texte en choisissant pour soi l'une des trois notes d'un accord de La Majeur, puis, une fois celui-ci mis en place, évolue à son propre rythme dans la suite du texte en sélectionnant cette fois ses notes parmi celles entendues chez les instruments. Pour chaque section, le point de départ des musiciens est ainsi partagé, mais pour aussitôt donner lieu à des développements différenciés : la multitude y est envisagée comme devenir. Comme l'écrit Tilbury, « [...] l'individu n'est pas fondu dans le collectif, il n'y a ni respiration synchronisée, ni contrôle des dynamiques, ni limitation de l'expression selon les exigences d'une culture spécifique »²². Si la partition du paragraphe privilégie les développements individuels, on peut toutefois observer que Cardew insiste à plusieurs reprises dans les notes de performance sur la nécessité d'éviter tout isolement à chaque étape du processus (« personne ne devrait continuer seul »²³). Les monades se déplacent certes « librement », mais prises dans le champ d'attraction procédant de leur pluralité constitutive.

Le quatrième paragraphe, réparti en sept sections suivies d'une coda, propose un canon pour chœur frappant des « substances sonores » et jouant d'un racloir. L'ensemble est accompagné d'une partie discrète à l'orgue qui en renforce la dimension ritualistique. Pour chaque section, les interprètes, assis et installés en zigzag, commencent le canon en frappant leur « substance » – indiquée dans la partition comme pouvant être par exemple un coussin – à l'aide d'un bâton, dont le mouvement dans l'air produit un son également apprécié. La déclamation du texte se superpose alors à cette rythmique tout en *delay*, et s'achève par une séquence de racloir dont la notation graphique reprend celle des soli sifflés du premier paragraphe. Parallèlement à la déclamation

de chaque section, un des chanteurs est invité à se lever et interprète une version improvisée du texte, puis se rassoit parmi le groupe. Enfin, pour certaines sections, des objets résonants sont disposés sur les « substances sonores », s'activant par sympathie à chacune des frappes. Si le canon renvoie à une tradition musicale séculaire, il intervient principalement ici en tant qu'organisation collective singulière. La polyphonie qu'il engendre a en effet comme particularité d'être produite par une imitation différée, soit ce mouvement du même dont le retard successif génère de la différence. Par ailleurs, si l'énonciation en écho qui le caractérise suit une logique causale linéaire, les relations sonores qui résultent de sa multiplication dessinent des configurations semblant s'en extraire, ce que la coda pour chœur seul jouant du racloir soulignerait en supprimant toute assignation à un tempo commun. Selon Tilbury, la partie pour orgue peut quant à elle rappeler des formes d'agencement présentes dans d'autres paragraphes : le détail de son jeu est par exemple rendu inaudible par la puissance sonore du chœur, à l'instar du rapport entre individus et masse à l'œuvre dans le paragraphe 2, ou procède d'un changement harmonique graduel similaire à celui du paragraphe 7 ; en se superposant subtilement au chœur, elle semble ainsi à la fois soutenir et hanter les relations entre sujets et groupe que le canon instaure.

Le paragraphe 5 établit un « rite d'improvisation ». Selon la définition donnée dans la constitution du Scratch Orchestra, « un rite d'improvisation n'est pas une composition musicale ; il ne tente pas d'influencer la musique qui sera jouée ; tout au plus peut-il établir une communauté de sentiments, ou un point de départ commun, par le biais d'un rituel »²⁴. Toutefois, Cardew précise dans les notes de performance du paragraphe que la compréhension du terme implique dans le cas présent de le scinder en deux : la première partie du paragraphe désigne le rite, tandis que la seconde est consacrée à une improvisation libre²⁵. Si chaque partie dispose d'une durée équivalente (environ une heure), la quantité d'informations imparties à chacune d'elles contraste fortement : l'appel à l'improvisation se résume à une unique phrase – « une forêt dense qui ne présente aucun obstacle pour l'esprit ou pour l'œil (ou pour tout autre sens) »²⁶ – alors que la partie « rituel » ne comprend pas moins de 12 pages de partition. Cette dernière se distingue par sa complexité notationnelle, croisant prose, graphisme, écriture solfégique ou encore grille computationnelle, pour décrire quantité d'actions à réaliser, en guise de préparation à l'improvisation libre. Leur interprétation nécessite « un grand nombre de musiciens sans formation [untrained] »²⁷, ainsi qu'un complément éventuel de dix chanteurs/lecteurs pour la sous-partie intitulée « *ode machines* ». Le paragraphe est en outre introduit par une scène de pantomime, traduisant dans une langue des signes inspirée des Amérindiens les sinogrammes du texte source : les interprètes sont organisés en groupes et procèdent pour chaque phrase à l'instar du précédent canon par séries imitatives, terminant leur chorégraphie gestuelle par une parade les oreilles bouchées. Un signal, désigné à titre indicatif dans la partition

21. « Things have root and branch. Humain affairs have range and origin. To know what comes first and what follows is to be close to the way. » ; Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], *op. cit.*, p. 5. Soit, selon la traduction de la Pléiade : « En toute chose il y a une racine et des branches, en tout événement une fin et un commencement. Qui connaît les prémisses et les suites de chaque événement est fort proche d'emprunter la Voie. » ; Confucius, « La Grande Étude », in *Philosophes confucianistes*, *op. cit.*, p. 553.

22. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, *op. cit.*, p. 486.

23. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], *op. cit.*, p. 5.

24. Cornelius Cardew, « A Scratch Orchestra: draft constitution », *The Musical Times*, vol. 110, n°1516, June 1969, p. 619.

25. Cf. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], *op. cit.*, p. 15.

26. *Ibidem*, p. 12.

27. *Ibidem*, p. 1.

[illegible]

Action Score

Section 1

SOFT streamer COINGAME SWOOSH drum wand/IMAGE (shake) sheet light	streamer COINGAME LEGWORK floor drum dumbshow/LIGHT guero handgame swoosh/whistle overhead	dumbshow drum ballgame SWOOSH coingame/whistle (walk) handgame	FACE heavy coingame swoosh/handgame overhead/LOCOMOTION	SOFT streamer swoosh coingame - drum SONG streamer/whistle swoosh	whistle FACE/streamer GUERO swoosh cardgame overhead
--	---	---	---	---	---

Section 2

SHAKE cardgame whistle heavy - tool SPIN dumbshow cardgame/skip whistle	ballgame WALK/cardgame mouth whistle streamer OVERHEAD	coingame tool swoosh WHISTLE heavy/swoosh (soft) dumbshow	WALK/DRUM handgame heavy whistle/dumbshow swoosh	ballgame coingame locomotion tool CARDGAME heavy handgame/dumbshow swoosh cardgame overhead drum SHEET (guero) face swoosh	ballgame coingame CARDGAME swoosh whistle/HEAVY swoosh cardgame streamer - rattle handgame/DUMBSHOW (face) MOUTH (tool) guero image
--	---	--	--	---	--

Section 3

overhead swoosh machine soft SWOOSH handgame heavy/coingame skip swoosh cardgame - legwork light RATTLE (stamp) tool guero	OVERHEAD swoosh swoosh heavy whistle streamer/HANDGAME skip swoosh cardgame - legwork heavy/COINGAME (tool) STONE (fall) locomotion shake	swoosh/ballgame (guero) soft whistle STREAMER handgame coingame	NOISE heavy handgame streamer/coingame skip LIGHT	song guero - drum IMAGE walk - legwork	overhead CARDGAME heavy whistle SKIP
---	---	--	--	---	--

Section 4

TOOL locomotion - drum mouth - floor face	swoosh STREAMER handgame skip BALLGAME	overhead/swoosh stone skip CARDGAME (locomotion) dumbshow heavy	MACHINE guero handgame DUMBSHOW cardgame/heavy ballgame	rattle DUMBSHOW overhead/heavy (soft) HANDGAME cardgame down - hand	RATTLE dumbshow STREAMER alone overhead drum FACE heavy handgame/swoosh (locomotion) cardgame coingame
--	--	--	--	--	--

(continued from previous page)

Interpretation: This section is for the purpose of taking up the volume of playing from the 1st to the 10th. The volume of playing is to be taken up from the 1st to the 10th. The volume of playing is to be taken up from the 1st to the 10th.

Number Score (Interpretation)

Number of letters used	1. word	2. word	3. word	4. word	5. word	6. word	7. word	8. word	9. word	10. word	11. word	12. word	13. word	14. word	15. word	16. word	17. word	18. word	19. word	20. word	21. word	22. word	23. word	24. word	25. word	26. word	27. word	28. word	29. word	30. word	31. word	32. word	33. word	34. word	35. word	36. word	37. word	38. word	39. word	40. word	41. word	42. word	43. word	44. word	45. word	46. word	47. word	48. word	49. word	50. word	51. word	52. word	53. word	54. word	55. word	56. word	57. word	58. word	59. word	60. word	61. word	62. word	63. word	64. word	65. word	66. word	67. word	68. word	69. word	70. word	71. word	72. word	73. word	74. word	75. word	76. word	77. word	78. word	79. word	80. word	81. word	82. word	83. word	84. word	85. word	86. word	87. word	88. word	89. word	90. word	91. word	92. word	93. word	94. word	95. word	96. word	97. word	98. word	99. word	100. word
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

Interpretation: This section is for the purpose of taking up the volume of playing from the 1st to the 10th. The volume of playing is to be taken up from the 1st to the 10th. The volume of playing is to be taken up from the 1st to the 10th.

53

©Horace Cardew – dannydarkerrecords.co.uk

Figure 4 : Cornelius Cardew, *The Great Learning*, paragraphe 7

©Horace Cardew – dannvdarkrecords.co.uk

23

comme un « hurlement de loup », indique à la meute l'heure du rassemblement pour entamer la récitation de la première des sept phrases du texte confucianiste. Pour chacune d'elles, le protocole est identique : à la récitation collective suit sa version chantée par l'interprète ayant sonné le regroupement, celui-ci conservant ensuite le silence pour le reste de la séquence. Au même moment, chaque membre de l'ensemble choisit entre trois possibilités : se joindre à l'interprétation d'une composition verbale ; activer une performance issue des sous-parties « *action score* » ou « *number score* » ; ou, nécessairement une fois parmi les sept séquences, se taire et se ranger parmi le public. Chaque interprète est tenu de maintenir son choix jusqu'au terme de la séquence, avant que le processus ne reprenne avec la récitation de la deuxième phrase. Sans décrire une à une les compositions verbales et les « *action/number scores* », notons que les premières se focalisent sur des champs sonores ou des situations spécifiques²⁸, préfigurant, à la manière d'un catalogue, divers modes de jeu susceptibles de nourrir l'improvisation à venir ; les secondes désignant quant à elles des sortes d'exercices multitâches où l'accumulation progressive d'activités simultanées (« *action score* »)²⁹ le dispute à l'organisation spontanée de divers paramètres (« *number score* », figure 2)³⁰. Cardew ajoute par ailleurs à ces notations une carte anthropomorphe pouvant servir à spatialiser la performance (figure 3). Parallèlement à ce processus, et ce depuis l'introduction mimée, les chants des « *ode machines* » se superposent progressivement les uns aux autres : ils fonctionnent comme une bande-son autonome, un commentaire en aparté, quoique particulièrement dense, du *happening* qui se déploie dans l'espace, tout en ayant valeur d'horloge – leur terme coïncide avec la fin de la première partie. Après cette heure d'échauffement intensif, les corps des interprètes sont enfin prêts pour la séance d'improvisation collective, débarrassés, si l'on en croit le texte, de tout ce qui serait susceptible de faire obstacle à l'avènement du supposé équilibre sociétal vanté dans la dernière récitation³¹.

Le paragraphe 6, également composé pour musiciens sans formation, inscrit l'interprétation dans un *milieu*, à partir duquel elle se pense et se déploie³². La partition en prose, présentée sous forme d'introspection³³, définit une série de relations entre des sons, ou plutôt entre leurs qualités : émis, écoutés ou laissés au silence, isolés ou synchrones à d'autres, intentionnels ou accidentels, rapprochés ou espacés, mais de préférence doux et brefs. Les notes de performance précisent que chaque musicien évolue à son rythme dans l'interprétation du script, sans obligation d'aller jusqu'à son terme, offrant dès lors une fin ouverte sur l'effacement progressif des interprètes. La pièce requiert une grande concentration et cultive une écoute que l'on pourrait qualifier d'écosphique, articulant une attention soutenue à la fois à l'environnement, aux autres participants et à la subjectivité de ses propres actions³⁴. L'organisation sociale qu'elle introduit se fonde en ce sens entièrement sur une attention contextuelle, seule à même de dissoudre le fantasme de l'objet sonore, pour que s'épanouisse le réseau des relations qui lui est immanent. Rappelant que ce paragraphe fut composé au moment de la formation du Scratch Orchestra, Tilbury écrit : « c'était comme si Cardew fournissait une pièce d'étude pour répondre aux besoins du nouvel orchestre, se concentrant sur l'idée de collaboration avec ses partenaires, de soutien mutuel et d'interdépendance »³⁵.

Le dernier paragraphe, écrit lui aussi dès les débuts du collectif, s'adresse une nouvelle fois à des musiciens amateurs ou à des non-musiciens. Composé pour voix seules, il vise la formation processuelle d'une communauté d'écoute. Chaque vocaliste ayant choisi une note

pour soi, l'ensemble immobile commence simultanément sur un signal donné et chante huit fois le mot « *If* » pour autant d'expirations – la conjonction de subordination se matérialisant dans l'émission spontanée d'une discrédance égale au nombre de ses participants. Dans l'intervalle séparant l'énonciation de la ligne suivante du texte, chaque membre erre dans l'espace et choisit, à nouveau pour soi, la note qui lui correspondra et qu'il conviendra de répéter autant de fois que spécifié, mais il la sélectionne à présent parmi celles précédemment entendues, en prenant soin de ne pas reproduire celle qu'il a lui-même à l'instant psalmodiée³⁶. Ce procédé est ensuite repris à chaque nouvelle ligne, les différentes voix évoluant à leur propre rythme dans la lecture du texte, dont la durée totale est estimée à une heure et demie. Une fois l'ensemble des participants arrivés à l'avant-dernière ligne, la phrase finale, à l'interprétation toutefois optionnelle, peut être récitée, à voix basse et simultanément par le collectif réuni (figure 4). Chaque chant individuel se construit ainsi patiemment à travers les notes récoltées autour de soi, s'élabore dans un processus de subjectivation visant la désidentification. C'est ici l'écoute des autres et leur imitation subséquente qui régissent l'énonciation personnelle. Selon Tilbury, ce processus conduirait à un resserrement progressif des relations sonores : la complexité de l'accord initial se résoudrait, au terme d'une longue procession, dans l'avènement d'un unisson³⁷. S'il demeure probable statistiquement que la diversité des hauteurs diminue à chaque ligne, les notes de performance ne réclament néanmoins pas l'unisson pour l'interprétation de la phrase finale, mais en appellent plutôt à un chœur de murmures, soufflant, telle une rumeur, le caractère inexorable de sa pluralité.

2. Une communauté à venir

Tout au long d'une interprétation qui, complète, durerait environ sept heures, une diversité d'agencements collectifs s'offre aux participants, les menant tour à tour à l'expérimentation des rapports entre appropriation et commun, à celles d'une masse sonore, d'une multitude, d'une polyphonie en canon, d'une improvisation libre, de leur inscription dans un milieu ou encore de la formation d'une communauté d'écoute.

28. Par exemple Crash Bang Clank Music, Loud and Soft Laughter Music, Silent Music, Bowed Sound, ou encore Tube Train Stopped Between Stations.

29. Aussi diverses que « jeu de balle », « action avec un tambour », « tomber au sol », « actions avec un objet lumineux », « tremblement du corps ou d'une partie du corps » etc.

30. La construction de cette partie se base sur un tableau de dix catégories (par exemple, « sociale », « échelle », « états », « positions », « objets » etc.), comprenant chacune une sélection de 12 items.

31. « And when their states were well-governed the empire was brought into equilibrium. », Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], *op. cit.*, p. 12. Soit, selon la traduction de la Pléiade du texte de Confucius : « Après que la principauté est en bon ordre, le monde est en paix. » ; Confucius, « La Grande Étude », in *Philosophes confucianistes*, *op. cit.*, p. 554.

32. À propos de la notion de milieu, Philippe Pignarre et Isabelle Stengers écrivent : « il désigne à la fois l'enjeu que constitue son milieu pour tout vivant, et l'enjeu pour la pensée d'échapper à l'emprise des raisons premières ou dernières, celles qui arment une position

majoritaire. » ; Philippe Pignarre et Isabelle Stengers, *La Sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, Paris, La Découverte, 2005, p. 156.

33. John Lely écrit à propos de ce paragraphe : « [...] la notation semble être traitée comme un mode d'enquête plutôt que comme un moyen pour atteindre une fin. » ; John Lely, « Commentary: *The Great Learning*, Paragraph 6 », John Lely & James Saunders (ed.), *World Events. Perspectives on Verbal Notation*, New York/London, Continuum, 2012, p. 155.

34. Dans *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12. Félix Guattari définit l'écosphique comme « une articulation éthico-politique [...] entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine » ; Félix Guattari, *Les Trois Écologies*, Paris, Galilée, 1989, p. 12.

35. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, *op. cit.*, p. 500-501.

36. Notons que Cardew propose des solutions alternatives à adopter si, occasionnellement, ces règles ne peuvent pas être appliquées.

37. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, *op. cit.*, p. 502.

Ces expériences successives se réalisent néanmoins toutes en ayant recours à un procédé compositionnel similaire, celui de laisser à l'interprétation individuelle d'un même matériau collectif le soin de réaliser l'ouverture des possibles propre à l'acception cagienne de l'expérimentation³⁸, dont l'avènement est ici confié à la médiation humaine. Et de fait, l'écriture compositionnelle adoptée par Cardew dans chacun des paragraphes est systématiquement orientée vers les interprètes, plutôt que vers l'organisation sonore. La partition ne s'intéresse pas tant aux sons eux-mêmes (que certaines fables supposent autonomes) qu'aux personnes qui les produisent³⁹.

Selon la typologie dressée par Michael Nyman pour caractériser l'approche expérimentale, un tel processus de création est qualifié de « procédés humains » (*people processes*) : « il s'agit de procédés qui permettent à chaque exécutant d'explorer un matériau, donné ou suggéré, à son propre rythme »⁴⁰. Comme le précise Michael Parsons, c'est ici la singularité interprétative qui permet l'émergence d'une diversité : « L'idée d'une seule et même activité exécutée simultanément par un certain nombre d'individus, de façon à ce que chacun l'exécute de manière légèrement différente, "l'unité" devenant "la multiplicité", vous procure une forme de notation particulièrement économique : seul est nécessaire de spécifier une procédure, et la variété naît de la façon dont chacun l'exécute différemment »⁴¹. Pour autant, la particularité du traitement des procédés humains dans *The Great Learning* serait de dépendre de leur inscription contextuelle⁴². Sa prégnance est certes évidente dans le paragraphe 6⁴³, mais elle infuse aussi les autres parties de la composition, où l'attention aux actions concomitantes, au collectif, à ses sous-groupes et à ses solistes, voire plus largement au lieu et au public, en somme à tout ce qui fait une situation, est déterminante. Cette attention trouve son principal vecteur dans l'écoute, qu'il s'agisse par exemple de déterminer, à travers elle, les notes chantées dans les paragraphes 3 et 7, ou plus radicalement, de s'y adonner pleinement en devenant soi-même membre du public dans une section du paragraphe 5. Mais y compris dans ce dernier cas, où la relation à l'énonciation n'est que différée, l'attention contextuelle plébiscitée tout au long de la partition s'articule intimement à l'action des musiciens, et en premier lieu à la conduite du chant, autrement dit à l'expression de sa propre voix. Le couple écoute/voix ne cesse d'orienter l'interprétation. La place de choix impartie à la voix n'a d'ailleurs rien d'anodin, en tant qu'elle représente pour Cardew la manifestation sonore partagée des subjectivations⁴⁴. Et si l'écoute guide chaque placement, gouverne chaque intervention vocale, c'est que la partition cherche à mettre en place une situation d'ensemble où l'individuation de chaque interprète serait entièrement conduite par l'attention qu'il lui porte. D'où l'image du souffle si présente dans la partition (de l'air circulant dans les tuyaux de l'orgue aux expirations comme unité de mesure), ce vent dont Cardew dresse le portrait dans *The Tiger's Mind* : « Le vent est sans substance : uniquement visible et audible à travers les objets qui se trouvent sur son chemin. Le vent est une image convaincante de la liberté (...) mais si l'on casse cette image, on se rend compte que le vent est totalement déterminé, en tant que phénomène sans substance – d'un côté par les conditions géographiques et atmosphériques qui le génèrent, et de l'autre par la forme, la taille et la matière des obstacles qu'il croise »⁴⁵.

L'articulation entre « procédés humains » et « procédés contextuels » prend alors tout son sens du point de vue compositionnel. Car l'expérience d'un devenir multiple immanent à l'expérimentation sonore émane directement de la manière dont chaque participant, en suivant les indications de la partition, s'insère dans la situation définie et se

rapporte aux autres. Selon Michał Libera, la technique des procédés humains « ne se réduit pas à un simple "tempo libre" – il s'agit plutôt d'un sens du rythme individuel dans le rapport aux autres, de s'accorder avec eux ou de s'isoler d'eux. En toute logique, le point central de *The Great Learning* consiste en un ensemble de relations sociales de base à l'œuvre de manière légèrement décalée (non indiquée dans la partition mais qu'elle présuppose) »⁴⁶. La multiplicité sonore émergerait des légers décalages propres aux interprétations individuelles et collectives, à l'instar de l'écart croissant entre les différents groupes dans le paragraphe 2, des lectures asynchrones des paragraphes 6 et 7, de « l'échec lamentable résultant d'un accordage imparfait »⁴⁷ inhérent à la reproduction des notes entendues dans le paragraphe 7, ou encore de la difficulté pour des musiciens amateurs réunis en nombre à s'accorder rythmiquement dans le paragraphe 4. Que ce soit prescrit ou non dans la partition, *The Great Learning* ne cherche en aucun cas à gommer les mouvements divergents et les discordances, mais au contraire s'en accommode et s'en nourrit, voire les suscite constamment. L'analyse que Nyman livre du paragraphe 2 pourrait en ce sens plus largement s'appliquer à l'ensemble de la partition : « Chaque groupe [ou musicien], procédant à son propre rythme, produit comme une sorte de "désynchronisation" par rapport aux autres – l'expérience d'une multiplicité tonale, rythmique et spatiale résulte d'une notation commune et unique – au sens où une seule partition est utilisée par les différents groupes, mais indépendamment les uns des autres »⁴⁸. Le vivre ensemble ici promu serait celui advenant d'une fragile désynchronisation, seule à même d'épouser la complexité produite par la diversité des relations agonistes et antagonistes œuvrant simultanément. Comme l'écrit Libera, « ainsi le *devenir* de la communauté ne vise pas ici un *unisson* intentionnel : elle advient à elle-même par désynchronisation »⁴⁹. Pour autant, cette désynchronisation n'est jamais édictée comme impératif par la composition : quand bien même est-il demandé, ici ou là, aux interprètes de suivre leur propre rythme, elle ne représente pas l'accomplissement d'une directive. Au contraire, la notation cultiverait cette logique d'écart, en laissant la désynchronisation éclore d'elle-même en quelque sorte, dans la tentative même d'être ensemble et la perspective de s'accorder⁵⁰. L'expérimentation de son organisation collective résulterait d'un échec dans la réalisation d'une concordance.

38. « [...] le mot "expérimental" est adéquat, pourvu qu'il soit compris non comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu. » ; John Cage, « Musique expérimentale : doctrine », *Silence. Conférences et écrits* [1961 ; Trad. V. Barras], Genève, Héros-Limite/Contre-champs, 2003, p. 15.
39. Cf. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 503.
40. Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà* [1974 ; Trad. N. Gentili], Paris, Allia, 2005, p. 27.
41. Cité par Nyman, *ibidem*.
42. Les « procédés contextuels » constituent par ailleurs une autre entrée de la typologie de Nyman : « Ceux-là sont liés à des actions dépendantes de conditions imprévisibles et de variables qui naissent au sein de la continuité musicale » ; *ibidem*, p. 27-28.
43. Michael Parsons écrit à propos de ce paragraphe : « Ce qui est ici spécifié est la relation entre chaque son et son contexte immédiat, uniquement appréhendable par une écoute attentive. Le contexte sera différent pour chaque interprète, puisqu'ils évoluent à leur propre rythme dans la lecture des instructions. » ; Michael Parsons,

« *The Great Learning. Programme notes* », op. cit., p. 322.

44. Cardew écrit dans son journal, à l'entrée du 2 juillet 1967 : « Tout jeu instrumental est une extension du chant. La voix et ses prolongements sont la dimension musicale des hommes, des femmes, des enfants et des animaux » ; cité par John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 486.

45. Cornelius Cardew, « Sextet. The Tiger's Mind », *The Musical Times*, vol. 108, n°1492, June 1967, p. 529-530.

46. Michał Libera [Livret du disque], Cornelius Cardew, *The Great Learning*, Bolt, BR 1008, 2010, p. 4.

47. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 503.

48. Michael Nyman, « Cornelius Cardew's *The Great Learning* » [1971-72], Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 290. (Je souligne)

49. Michał Libera [Livret du disque], Cornelius Cardew, *The Great Learning*, op. cit., p. 4.

50. À propos de l'interprétation du paragraphe 4, Libera souligne combien « ce sont des gens qui essaient d'être ensemble plutôt que des musiciens qui exécutent une partition. » *ibidem*, p. 6.

Cette puissance créatrice de l'échec à l'œuvre dans la désynchronisation se retrouve en différents points de la partition. La difficulté des chanteurs par exemple à faire entendre leur psalmodie dans le brouhaha général du paragraphe 2 conduit parallèlement à l'émergence d'une autre forme d'hétérogénéité. En effet, comme dans chaque paragraphe, le texte source invoquant la doctrine confucianiste se doit d'être entendu et compris, ce qui implique pour les chanteurs de dépasser le volume sonore des tambours. Cardew compare cette situation à celle des moines bouddhistes s'entraînant au chant face à une cascade, dans le but d'en intensifier la puissance. Il précise néanmoins que, dans le cas présent, les voix individuelles disparaissent peu à peu, laissant place à la seule écoute d'une cascade de tambours triomphants : « Dans ma pièce, les voix livrent aux tambours une bataille perdue d'avance. Parfois, une voix semble pouvoir l'emporter, mais à la longue, les voix deviennent toujours plus inaudibles. Un chanteur pourrait à juste titre se sentir fier de survivre jusqu'à la fin sans se sentir vide et épuisé : j'y avais mis toutes mes forces et tout mon cœur, mais cela n'a pas été suffisant et j'ai finalement échoué »⁵¹. En rendant caduque toute compréhension du discours, l'échec des voix fait toutefois apparaître une autre configuration collective possible. À l'époque de la composition de ce paragraphe, Cardew a déjà l'expérience d'un travail sur les masses sonores via ses sessions d'improvisation avec AMM⁵². Si celle développée dans *The Great Learning* appartient à un autre registre, en raison de son processus propre, la recherche menée dans AMM est susceptible d'informer ce sur quoi peut ouvrir l'impossibilité des voix à s'extraire du flux sonore qui inexorablement les submerge. En effet, chez AMM, il ne s'agit plus tant de se confronter à la masse, mais de s'y insérer, de la pénétrer pour l'infléchir de l'intérieur, ce processus s'opérant conjointement à une *désidentification* des individualités sonores⁵³. De même, dans *The Great Learning*, l'effort vain des chanteurs peut potentiellement mener à reconnaître l'hétérogénéité constitutive d'une masse sonore, à mesure qu'elle les absorbe et que leurs voix s'y glissent, tels des filets d'eau, singularités anonymes, enrichissant sa densification.

Un tel rapport à la désidentification peut également être observé, quoique différemment, dans le paragraphe 7. Ce n'est plus cette fois la masse qui la suscite, mais l'énonciation de son propre chant à travers les notes émises alentour. Revenant sur son expérience dudit paragraphe, Margaret Quail se souvient : « D'une étrange manière, l'identité personnelle devint sans importance, tout comme le passé, l'avenir et les préoccupations quotidiennes. En prenant la note d'une autre personne, j'ai eu l'impression d'en prendre une partie, et en retour, que la personne qui avait pris ma note avait pris une partie de moi. De cette manière, les personnes présentes dans la pièce semblaient posséder une identité commune. À la fin, la seule personne qui restait semblait être à la fois elle-même et tout le monde »⁵⁴. À mesure que les interprètes évoluent dans le processus, leur identité s'estompe et s'altère, non pas au profit d'une autre jugée plus adéquate, mais de l'évanescence des particularismes et de la décomposition des assignations identitaires. Elle se dissout dans l'écho de celles et ceux avec qui ce devenir quelconque est partagé.

Si la désidentification et la désynchronisation peuvent s'apparenter au premier abord à deux mouvements divergents, l'un visant à perdre une identité propre tandis que l'autre tend à se désolidariser d'une totalité, elles s'articulent dans *The Great Learning* en une tension inédite où se profile l'avènement d'une potentielle communauté non idiomatique : « Car si les hommes, au lieu de chercher encore une identité propre dans la forme désormais impropre et insensée de l'individualité, par-

venaient à adhérer à cette impropriété comme telle, à faire de leur propre *être-ainsi* non pas une identité, mais une singularité commune et absolument exposée, si, autrement dit, les hommes pouvaient ne pas être *ainsi*, dans telle ou telle identité biographique particulière, mais être seulement *le ainsi*, leur extériorité singulière et leur visage, alors l'humanité accèderait pour la première fois à une communauté sans présupposé et sans objet, à une communication qui ne connaîtrait plus l'incommunicable »⁵⁵. Cette forme de vie collective, Agamben la conceptualise sous le nom de « communauté des singularités quelconques ». Et le philosophe de préciser que ce « quelconque » ne constitue en aucun cas une dépréciation, mais tout l'inverse : son origine latine, *quodlibet*, quand rattachée à l'être, ne désigne pas « "l'être, peu importe lequel", mais "l'être tel que de toute façon il importe" »⁵⁶. Pour autant, comme nous l'avons vu, le mouvement de la désidentification ne saurait être suffisant. Il doit pouvoir croiser celui de la désynchronisation, car l'émergence d'une telle communauté ne revient pas à instituer une nouvelle totalité, à subsumer ces singularités sous un nouvel ordre. En étant quelconques, elles défient les enrôlements : « La singularité quelconque [...] qui rejette, dès lors, toute identité et toute condition d'appartenance, est le principal ennemi de l'État »⁵⁷.

La longue improvisation libre vers laquelle est entièrement dirigé le paragraphe 5 exemplifie, dans une certaine mesure, la potentielle manifestation d'une telle communauté, sans en exclure les éventuels errements. Interprétant cette partie au regard des préceptes scandés dans les précédents paragraphes, Tilbury veut y voir un « coup d'État », la mise à l'épreuve du dogme confucianiste par une parenthèse taoïste⁵⁸. Et de fait, Cardew glisse en annexe dudit paragraphe un extrait de Tchouang-Tseu pouvant servir d'inspiration aux interprètes, où l'appel à la perception du Tao tranche avec le moralisme autoritaire des autres paragraphes. Mais considérée du point de vue qui nous occupe, cette improvisation libre représenterait plutôt le *nexus* de la partition : moins un aparté que le moment adéquat où sont susceptibles de se nouer les différents aspects travaillés dans les autres séquences. La durée impartie à ce paragraphe plaide par ailleurs en faveur de son rôle décisif. De même, si la numérotation des paragraphes peut laisser entendre une progression dans l'interprétation qui trouverait son aboutissement, sinon sa résolution, dans celui qui conclut la série, on peut observer que la chronologie du processus de composition suit une autre logique : 1 ; 2 ; 7 ; 6 ; 4 ; 3 – 5. Tous les paragraphes, à l'exception du cinquième, sont en outre composés sur des durées relativement courtes et datés d'un jour ou d'un mois précis dans l'année, tandis que l'écriture du rite d'improvisation s'étale sur deux ans.

Il ne s'agit cependant pas de postuler le primat de ce paragraphe en projetant dans son improvisation la finalité de la composition, mais plutôt d'examiner sa fonction au niveau structurel. L'improvisation occupe une place particulière dans l'œuvre de Cardew, et figure même un axe majeur de la recherche développée par le compositeur à cette période, où elle apparaît sous une diversité de formes (libre, issue d'une lecture graphique, inspirée d'un script poétique ou encadrée par des jeux relationnels). Son statut dans *The Great Learning* est à la fois symptomatique de cette prégnance et néanmoins singulier. Symptomatique, car ce sont de nouveau les qualités d'agencement collectif de l'écoute, d'attention au contexte et d'autodiscipline propres à l'improvisation telle que Cardew la pratique dans AMM qui infusent cette composition, au même titre que ses autres pièces de la fin des années 1960⁵⁹. L'improvisation s'articule pleinement à leur remise en cause de la réification musicale qui gagne, selon le compositeur, la musique

51. *Ibidem*.

52. Pensons notamment aux improvisations de *The Crypt*, enregistrées en juin 1968, soit six mois avant la composition du paragraphe 2.

53. Cf. Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 53-61.

54. Citée par John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 501.

55. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* [Trad. M. Raiola], Paris, Seuil, 1990, p. 67.

56. *Ibidem*, p. 9.

57. *Ibidem*, p. 90.

58. Cf. John Tilbury, *Cornelius Cardew: a life unfinished*, op. cit., p. 478-479.

59. Cf. notamment l'inventaire des vertus que l'improvisateur doit travailler selon Cardew, détaillé dans « Towards an Ethic of Improvisation », op. cit., p. xx.

d'avant-garde institutionnelle. Mais aussi singulière, car au regard de la place qu'elle occupe dans *Treatise* ou *The Tiger's Mind*, l'improvisation intervient dans *The Great Learning* comme *composante*, et non comme ligne de fuite qui emporterait les différentes parties. Peut-être plus encore que dans ses précédentes partitions, où l'ambition compositionnelle n'est jamais totalement abandonnée en dépit de la part décisive qu'elles confèrent à l'improvisation, cette dernière ne cesse ici d'être *composée*, au sens où – y compris dans le paragraphe 5 – elle s'intègre à un projet d'expérimentation à la fois musical et politique, qu'elle nourrit sans que celui-ci ne puisse jamais s'y réduire.

Que se joue-t-il alors dans cette improvisation et sa promesse d'une communauté émancipée des appartenances, au regard de la structure d'ensemble de la partition ? Peut-être l'expérience de l'aporie humaine, ou du moins culturelle, à vouloir s'extraire de l'échec, mais aussi celle de son potentiel retournement. Expliquons-nous.

Dans la partition, le rite d'improvisation est simplement décrit par une note laconique. C'est « une forêt dense qui ne présente aucun obstacle pour l'esprit ou pour l'œil (ou pour tout autre sens) »⁶⁰. Autrement dit, l'improvisation est envisagée comme une expérience de limpidité, un moment où tout devient clair, sans pour autant perdre en complexité. En conclusion des différents exercices préparatoires rassemblés dans la première partie du paragraphe et censés conduire précisément à une telle expérience, Cardew indique également : « Ils représentent, dans leur ensemble, un prélude pour s'accorder avec la "spontanéité prescrite de la nature" »⁶¹. Le compositeur fait ici directement référence à une expression que l'on retrouve dans la traduction anglaise de l'extrait de Tchouang-Tseu placé en annexe du paragraphe et ayant valeur d'« élément d'éclairage » (*firelighting component*). Dans cet extrait, issu du chapitre XIV des écrits du penseur chinois, la puissance de la nature, qui s'exprime dans une « musique parfaite », vaut comme manifestation du Tao et se caractérise donc, dans les termes de la traduction utilisée par Cardew, par cette « spontanéité prescrite », soit une pure nécessité⁶². Lors d'une intervention à la BBC le 21 juillet 1970, où il présente une interprétation du premier paragraphe, Cardew revient sur les implications de cette nécessité qui résulterait des lois de la nature, ou transposé en termes spinozistes de cette « nature naturante » : « L'échec se définit par rapport à un but. La nature n'a pas de but, elle ne peut donc échouer. Les hommes se fixent des buts, par conséquent ils vont au-devant de l'échec [*so they have to fail*] »⁶³. En tant que pure nécessité, la nature échappe à la sphère des intentions et des objectifs, et ne saurait donc échouer. Aussi l'improvisation, sur laquelle se concentre le cinquième paragraphe, consiste à rejoindre, après s'être ardemment préparé, cet ordre naturel, à abandonner toute visée, à s'extraire de l'échec, pour à son tour savourer « l'expression même de la nature entière ». En somme improviser revient, selon Cardew, à jouer la musique du sage vivant en harmonie avec le monde. Pourtant son commentaire laisse également entendre qu'une telle perspective est interdite au commun des hommes, condamnés eux aussi à l'expression d'une nécessité – « *so they have to* » – cette fois rattachée à l'échec. Parce qu'il définit ses actions en rapport à un but, l'homme est voué à l'échec, à moins d'être un sage. Est-ce à dire que son ultime échec serait celui inhérent à l'objectif inatteignable pour la multitude que représente la sagesse ? Toujours est-il que dans la relation établie par Cardew entre but et échec, c'est un rapport typiquement humain à l'action qui se trouve mis en question : l'action en prise avec une fin, que celle-ci soit extérieure à elle ou contenue en elle. En tant que ses moyens sont assignés à une fin, l'homme porte en lui l'éventualité de l'échec : « Tout

le monde échoue ; toute notre expérience se situe de ce côté-ci de la perfection »⁶⁴.

Au-delà de la tradition philosophique chinoise, Agamben a montré dans *Karman* combien le concept d'action, à travers les différents sens qu'il a pu prendre dans la culture occidentale depuis l'Antiquité jusqu'aux modernes, en passant par la théologie chrétienne, constitue un nœud où viennent s'entremêler les concepts de volonté, de liberté et de finalité. Selon le philosophe, ce concept tend à définir, dans ses remaniements successifs, à la fois juridiques et philosophiques, le sujet responsable de ses actes : « il s'agit en réalité d'un renforcement du lien qui lie l'agent à son action, c'est-à-dire d'une intériorisation de la faute, qui n'accroît en aucune manière la liberté réelle du sujet. Le rapport entre l'action et l'agent, qui était défini à l'origine de manière exclusivement factuelle, est maintenant fondé sur un principe inhérent au sujet, qui le constitue comme coupable »⁶⁵. Pour sortir de ce cercle vicieux, Agamben propose comme alternative au concept d'action celui de « geste », ce dernier étant défini « comme moyen pur », c'est-à-dire dégagé de tout rapport à une fin, à laquelle reste subordonnée l'action. Le geste est par là même une mise en échec de l'action : « Autant dire qu'il est une activité ou une puissance qui consiste à désactiver et à rendre inopérantes les œuvres humaines et, de cette manière, il les ouvre à un nouvel usage possible »⁶⁶.

S'il n'est pas certain que l'accès aux « gestes » compris au sens d'Agamben soit plus aisé que celui menant au Tao, il représente *a priori* l'ambition du paragraphe 5 de *The Great Learning*. En devenant une action affranchie d'un rapport au but, l'improvisation patiemment préparée donnerait lieu à une musique où s'épanouit le geste. Une danse – celle-là même de la communauté des singularités quelconques. Ainsi, la première partie du paragraphe constitue bien un « prélude », en débutant par une scène de mime – célébration du geste annonçant le possible déplacement du concept d'action en une forme émancipée de la faute dans l'improvisation à venir. Si tout ceci se trouve détaillé avec rigueur dans les copieuses notes de performance du paragraphe, le paratexte que représente l'allocation à la BBC précédemment citée ouvre néanmoins une brèche qui s'avère riche de sens. À la différence de la forme assurée que présentent les prescriptions de la partition, non seulement Cardew semble ici sérieusement douter de la capacité de l'homme à s'affranchir de l'échec, mais plus encore propose, à travers son acceptation, un retournement possible où se révélerait la puissance même de l'échec : « Souvent, les configurations merveilleuses produites par l'échec révèlent le caractère mesquin des buts »⁶⁷. Dès lors, et en dépit de la promesse qu'elle contient, l'improvisation ne saurait être l'aboutissement de la partition : elle joue un rôle structurel en permettant un basculement, celui où son propre échec à devenir une musique du geste ouvre simultanément sur le champ des possibles. Mais pour que ce dernier advienne, encore faut-il que les interprètes aient vraiment essayé de produire cette musique. Poursuivant sur une note comique, sur laquelle nous aurons à revenir, Cardew conclut : « Naturellement, il faut que nous continuions à lutter pour le succès, sinon nous ne pouvons pas véritablement échouer. Si Buster Keaton n'essayait pas véritablement de construire sa maison, il ne nous ferait pas rire en échouant »⁶⁸.

[Suite et fin dans le prochain numéro de RéC, où il sera notamment question de pierres d'achoppement et de théorie de la destitution]

60. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [score], op. cit., p. 12.

61. *Ibidem*, p. 15.

62. La traduction française des écrits de Tchouang-Tseu de la Pléiade donne pour ce passage : « l'expression même de la nature entière ». Tchouang-Tseu, « L'Œuvre complète », in *Philosophes taoïstes* [Trad. L. Kia-Hway & B. Grynepas], Paris, Gallimard, La Pléiade, 1980 [édition électronique], chap. XIV.

63. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [notes du livret du disque], Hamburg, Deutsche Grammophon, 1971, p. 13.

64. *Ibidem*.

65. Giorgio Agamben, *Karman. Court traité sur l'action, la faute et le geste* [Trad. J. Gayraud], Paris, Seuil, 2018, p. 22.

66. *Ibidem*, p. 127.

67. Cornelius Cardew, *The Great Learning* [notes du livret du disque], op. cit., p. 13.

68. *Ibidem*.

« Everyone is failing; our entire experience in the side of perfection »

The Great Learning et l'esthétique de l'échec de Cornelius Cardew (2ème partie)

Matthieu Saladin

[Si vous avez manqué le début, il fut précédemment question des stratégies compositionnelles déployées par Cardew dans sa partition pour interroger les rapports entre individus et collectif, puis du rôle structurel de l'improvisation du paragraphe 5, dans la considération des potentialités propres de l'échec.]

3. Les pierres d'achoppement

Avant de préciser l'esthétique de l'échec qui se dessine ici, il nous faut considérer ce que vise cette dernière, soit ce qu'il convient de mettre en échec, son objet et le détail de ce qu'il implique, ainsi que son ancrage à la fois dans la partition et dans le positionnement idéologique de Cardew à cette époque. À cet égard, le texte source qui structure l'ensemble de la composition a toute son importance : les sept paragraphes de la *Grande Étude* de Confucius, le *Daxue*, et plus précisément la traduction qu'en donne Ezra Pound. Si Tilbury a pu montrer que Cardew ne mesurait probablement pas, au moment où il entreprit l'écriture de la partition, toutes les implications politiques à l'œuvre derrière le choix de cette traduction spécifique, il n'en demeure pas moins que le projet de mettre en musique un tel texte témoigne de l'attachement du compositeur à la nécessité d'adopter une morale, pour encadrer la création collective sinon au-delà¹.

À l'instar des vertus inventoriées dans l'essai « Towards an Ethic of Improvisation », où « l'entraînement est substitué à la répétition, et [où] une certaine discipline morale constitue une partie essentielle de cet entraînement »², l'interprétation de la partition, tout au long de ses différentes étapes, implique un important travail sur soi. Comme l'observe Howard Skempton, c'est un trait caractéristique de l'écriture compositionnelle de Cardew de cette période que d'articuler constamment un questionnement sur l'émancipation à l'intégration de contraintes qui, délimitant un cadre, permettent de travailler à en « révéler les subtilités »³. Si la première partie du paragraphe 5 est explicitement présentée comme une préparation des corps et des esprits pour l'improvisation à venir, c'est en réalité toute la partition qui relève de l'apprentissage. Dans une interview donnée à l'occasion d'une tournée du Scratch Orchestra en juin 1971, Cardew confie : « [...] le thème de *The Great Learning* que je trouve le plus important est ce qui est en fait central dans le texte : que l'autodiscipline est la seule discipline ; que l'on doit se discipliner soi-même, et que pour celui qui s'est discipliné lui-même, le monde dans son ensemble est cohérent »⁴. Chaque paragraphe possède en ce sens une dimension propédeutique visant, à terme, l'adoption de la morale célébrée – ce que Brian Dennis résume en ces termes : « L'œuvre est éducative au sens le plus large du terme »⁵.

Suivant un principe de gradation, par ailleurs soustrait de toute considération sur les déterminismes sociaux, les inégalités ou les relations de pouvoir, la morale confucianiste situe l'unique possibilité de la bonne gouvernance sociétale, et par là même la faute de ne pas y parvenir, au niveau de l'individu. Si celui-ci applique à sa propre personne les codes de bonne conduite – entendons

la recherche de la vertu –, alors il saura en conséquence les faire adopter dans son propre foyer, puis par son entourage proche, jusqu'à ce que, par extension progressive, la société dans son ensemble soit régie sous son dogme et se trouve enfin pacifiée – quoiqu'organisée selon une stricte hiérarchie. En bref, seule l'autodiscipline à l'échelle individuelle serait en mesure de permettre au groupe de vivre en harmonie : « faites un effort et tout ira bien... ». Passée au filtre de l'interprétation de Cardew, cette morale consiste plus modestement, dans la pratique musicale, à souligner le caractère décisif de la responsabilité individuelle pour l'accomplissement du processus de création collective, soit l'attention que chacun porte aux sons émis et entendus, et de là aux personnes qui les produisent. Comme le résume Tilbury, « pour Confucius comme pour Cardew, la musique était une formation morale et devait donc, en fin de compte, être moralement bénéfique. Ainsi, dans l'œuvre maîtresse de Cardew [*i.e. The Great Learning*], une œuvre aux sonorités si exaltées, les gens sont encouragés, par la notation, à adopter certaines attitudes envers les sons qu'ils produisent et envers les autres. À cet égard, Cardew est resté fidèle à l'esprit et au but essentiels des écritures confucéennes »⁶.

Cette morale infuse de part en part la partition. Elle s'exprime certes en premier lieu, et sans détour, dans le texte chanté ou récité. Ainsi dans le paragraphe 4 sous forme de pétition de principe : « *Wanting order in the home, they first disciplined themselves. Desiring self-discipline they rectified their own hearts* ». Tandis que le paragraphe 5 répond en miroir : « [...] *they then stabilized their hearts. They disciplined themselves. Having attained this self-discipline, they set their own houses in order* ». Ou encore, il est rappelé dans le paragraphe 6 que « *this self-discipline is the root* », et dans le paragraphe 7 que « *if the root be in confusion, nothing will be well governed* »⁷. Mais cette morale se retrouve tout autant dans la simplicité qui gouverne le choix des instruments, où la prédilection accordée au chant compose avec des matériaux naturels comme les pierres ou des objets du quotidien exemplifiant la dimension sociale du processus à l'œuvre. Du point de vue de l'écriture, ce sont par exemple les sinogrammes du texte source qui, dans la décomposition du geste calligraphique, servent de matériau pour la notation

1. Cf. John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, op. cit., p. 473-474.

2. Cornelius Cardew, « Towards an Ethic of Improvisation », op. cit., p. xvii.

3. Howard Skempton, « The Great Learning, a conversation between Howard Skempton and Dave Smith », Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 327.

4. Cité par John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, op. cit., p. 475-476.

5. Brian Dennis, « Cardew's *The Great Learning* », op. cit., p. 281. Ce que le titre même de l'œuvre souligne par ailleurs explicitement. Initialement intitulée *The Great Digest*, Cardew adopte finalement le titre *The Great Learning*, « peut-être parce qu'apprendre implique l'acquisition de connaissances par l'expérience et la découverte de soi – un thème central de l'œuvre musicale. » ; John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, op.

cit., p. 485.

6. *Ibidem*, p. 506.

7. Cornelius Cardew, *The Great Learning [score]*, op. cit., p. 6-23. Soit dans « La Grande Étude » de Confucius, in *Philosophes confucianistes*, op. cit., p. 553-554 : « Pour ce faire, ils réglaient d'abord leurs affaires familiales. Pour ce faire, ils perfectionnaient d'abord leur propre personne. Pour ce faire, ils corrigeaient d'abord leurs propres pensées » ; « Après que les pensées sont corrigées, on perfectionne sa propre personne. Après qu'on a perfectionné sa propre personne, les affaires familiales sont régulées » ; « Perfectionner leur propre personne. C'est ce dont ils font leur principe radical » ; « Car on ne peut avoir un principe radical et en bien gérer les aboutissements ».

graphique des *sol* des paragraphes 1 et 4, mais aussi pour la structure rythmique des entrechoquements de pierres dans le paragraphe 1, ou pour déterminer le nombre d'occurrences de chaque phrase récitée dans le paragraphe 7⁸. Le traitement rythmique des paragraphes 2 et 4 évoque quant à lui la répétition d'un mantra, alors que le développement harmonique du paragraphe 3 reprend la métaphore de la racine. Enfin, du côté de l'interprétation, l'incorporation disciplinaire de la morale prêchée s'exemplifie, de manière très concrète, dans le niveau de concentration et d'implication que la partition sollicite à chaque instant chez le musicien.

La nécessité disciplinaire reste par ailleurs tout aussi présente lorsque, le virage maoïste entrepris, Cardew réforme en 1972 les paragraphes 1 et 2, et en modifie le contenu textuel. Tandis que le manuscrit source est revu et corrigé au profit d'une nouvelle traduction, les musiciens sont censés à présent arborer des pancartes aux slogans explicites, tels que « *Revolution is the Great Learning of the present* », ou « *A revolution is not a dinner party; it is an insurrection, an act of violence by which one class overthrows another* »⁹. Selon le même esprit, le texte du paragraphe 2 adopte comme nouveau socle la position de la classe ouvrière, et substitue à l'accomplissement de la vertu le renversement du capitalisme. Le nombre de percussionnistes est diminué afin de s'assurer que le texte demeure compréhensible : le sens du message doit dorénavant l'emporter sur l'expérience sensible de la masse sonore. En somme, dans cette nouvelle version militante, l'attachement à la discipline ne vise plus simplement à orienter la création collective, mais d'une certaine manière congédie la part d'expérimentation musicale inhérente à la configuration de jeu initialement proposée par la partition¹⁰. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, la discipline demeure foncièrement à la fois le vecteur et le but à atteindre ; elle est l'agent de transformation des comportements individuels afin que ceux du groupe lui correspondent.

Mais encore faut-il préciser ce que Cardew entend par « discipline », sa propre compréhension du terme s'écarterait quelque peu du dogme confucéen, et sans doute tout autant de l'idéologie maoïste. Selon le compositeur, « la discipline ne doit pas être perçue comme la capacité à se conformer à une structure réglementaire rigide, mais comme l'aptitude à travailler collectivement avec d'autres gens d'une manière à la fois harmonieuse et fructueuse »¹¹. En ce sens, la discipline recherchée dans *The Great Learning* (première version) rejoindrait les impératifs démocratiques qui guident ses compositions de l'époque. L'auto-discipline réclamée viserait moins l'assujettissement au dogme qu'elle ne consisterait à se concentrer sur la situation, afin d'interroger les modalités et les incidences de sa propre contribution à l'ensemble. Comme le remarque Tilbury, « [Cardew] n'a jamais exercé de contrôle détourné, que ce soit par une série mathématique ou par des méthodes de hasard, mais préférerait focaliser la créativité d'un interprète sur des problèmes à résoudre »¹². Par ailleurs, cette attitude ne concernerait pas uniquement, selon le compositeur, les relations qui organisent le collectif en interne, mais s'entendrait jusque dans le rapport au

public présent dans les concerts : « L'une des différences entre le Scratch Orchestra et un concert conventionnel est que le Scratch Orchestra ne domine pas le public, au sens où dans les concerts conventionnels, le public est dominé par la musique. Je pense donc que nous devrions avoir une attitude affectueuse envers le public, et non une attitude de professeur »¹³.

Malgré les intentions louables d'une telle position, la réalité s'avère, comme souvent, plus complexe que la théorie. Ainsi, qui en appelle à la nécessité d'inculquer à d'autres une discipline ne peut ignorer la présence, plus ou moins tapie dans l'ombre, de l'autorité qui en assure la mise en pratique et le maintien. Les conflits internes qui ne manqueront pas de surgir au sein du Scratch Orchestra en témoignent. Certains membres rejettent la politique réactionnaire portée par le confucianisme, son autoritarisme et son conservatisme patriarcal, tandis que d'autres remettent plus directement en cause le statut de Cardew au sein du collectif, lequel, notamment à travers l'écriture de *The Draft Constitution*, pouvait être perçu comme le *leader* autoproclamé de l'orchestre démocratique¹⁴. Soulignant les contradictions auxquelles conduit inévitablement la lecture personnelle que fait Cardew des préceptes confucéens, le musicien Bryn Harris, membre du Scratch Orchestra, voit dans le projet du compositeur une tentative « de vicier le confucianisme avec la démocratie, de fusionner une philosophie basée sur une société du servage avec la forme socio-économique démocratique et bourgeoise »¹⁵.

Et de fait, l'autorité ne saurait être congédiée par la seule application *a priori* volontaire de vertus dont l'adoption, dès lors qu'elle est collective et généralisée, implique nécessairement – et *a minima* – sa présence prescriptive implicite. Son acceptation et son intégration à l'échelle du comportement individuel en constituent même l'accomplissement le plus abouti. D'où

8. Cf. sur ce point l'analyse détaillée de Brian Dennis, « Cardew's *The Great Learning* », *op. cit.*, p. 282-284 ; également Virginia Anderson, « Chinese Characters and Experimental Structure in Cornelius Cardew's *The Great Learning* », JEMS, 2004, <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/Chineseg1.html> [consulté le 28 novembre 2020].

9. « La Révolution est la Grande Étude du présent » ; « Une révolution n'est pas un dîner mondain, c'est une insurrection, un acte de violence par lequel une classe en renverse une autre » ; Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, *op. cit.*, p. 99. Ces nouvelles versions sont réalisées en vue d'une performance programmée lors de l'édition de 1972 de la prestigieuse série de concerts des BBC Proms, au Royal Albert Hall de Londres. Le contenu politique des paragraphes modifiés donne lieu à une vive polémique avec les organisateurs de la BBC. Finalement, la performance des paragraphes réformés a lieu, mais sans les pancartes ni les notes de programme rédigées pour l'occasion par l'Ideological Group du Scratch Orchestra. Cette controverse ternit durablement la confiance d'une partie du Scratch Orchestra envers Cardew, accusé d'avoir trahi la

cause pour préserver la performance de sa pièce. Sur cet épisode, cf. John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, *op. cit.*, p. 593-595 et Tony Harris, *The Legacy of Cornelius Cardew*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 89.

10. Après une nouvelle tentative lors d'un concert à Berlin en 1974, Cardew abandonne finalement la version réformée des paragraphes 1 et 2, estimant qu'aucune transformation substantielle de la partition ne saurait en modifier l'ancrage idéologique. Sur ce point, cf. Cornelius Cardew, *Stockhausen Serves Imperialism*, *op. cit.*, p. 97-103 ; « Cornelius Cardew interviewed by Adrian Jack » [1975], Cornelius Cardew, *A Reader*, *op. cit.*, p. 240 ; John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, *op. cit.*, p. 596 et 761.

11. Cornelius Cardew cité par Michael Nyman, *Experimental Music*, *op. cit.*, p. 192.

12. John Tilbury, « *The Great Learning*, Polemics and Controversy », Cornelius Cardew, *A Reader*, *op. cit.*, p. 325.

13. Cornelius Cardew cité par John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, *op. cit.*, p. 476-477.

14. *Ibidem*, p. 526.

15. Cité par John Tilbury, *Ibidem*, p. 477.

l'importance pour la morale d'inscrire sa doctrine dans la personne elle-même, de travailler à même son corps et son esprit : « Le test de Confucius, comme l'a souligné Cardew, porte sur le développement d'une autorité morale inattaquable, une autorité que Confucius situe à l'intérieur »¹⁶. Comme l'a remarqué Michel Foucault dans sa relecture de Jeremy Bentham, l'efficacité d'une discipline se mesure à son degré d'incorporation, « conduisant les conduites » sans avoir à brandir son joug pour les contraindre de force¹⁷. L'échec attribué à l'improvisation libre du paragraphe 5 en serait la démonstration en négatif. En dépit de la patiente préparation des corps et des esprits qui la précède et de l'épanouissement de la « spontanéité prescrite » auquel elle est censée mener, l'incorporation du dogme à son propre désir apparaît ne pas y être suffisante, car dépendant d'une temporalité tout autre. Les exercices préparatoires impliquent, pour infuser en profondeur les faits et gestes de celui ou celle qui les exécute, un travail quotidien sur le long terme et non un simple échauffement ponctuel, aussi intense soit-il. Selon Dave Smith, l'improvisation du paragraphe 5 devenait ainsi trop souvent le théâtre d'un expressionnisme individualiste, en lieu et place de l'attention contextuelle souhaitée : selon lui, la principale raison en est que cette improvisation « est essentiellement idéaliste... impraticable pour le Scratch à cette époque. Elle n'entre pas dans le cadre global de *The Great Learning* car elle ne possède pas cette contrainte »¹⁸.

Si l'improvisation libre du cinquième paragraphe n'aboutit pas à une musique ayant pleinement intégré la logique disciplinaire, c'est-à-dire devenue elle-même discipline, celle-là même susceptible d'engendrer une poétique du geste, cet échec révèle simultanément une dynamique traversant l'ensemble de la partition et déjà repérée précédemment, à savoir la tension entre deux mouvements en apparence contradictoires : l'un centrifuge, ouvert sur la pluralité des activités autonomes, et l'autre centripète, dirigé vers le resserrement unitaire. Ainsi le recours systématique aux « procédés humains » vise, comme l'explicite Nyman, la multiplicité : ils constituent le mode compositionnel qui permet à une unique notation de produire une diversité, en raison de l'idiosyncrasie des interprètes. Mais conjointement à cet effort compositionnel en direction de la disparité, un mouvement de rabat vers l'unité ne cesse de resurgir tout au long de la partition, tel le retour du *boomerang* de la multiplicité. Dans le deuxième paragraphe par exemple : bien qu'autonomes rythmiquement, les différents groupes participent de la même masse sonore qui s'abat sur eux. Par ailleurs, une fois la partie chantée arrivée à son terme, les percussionnistes poursuivent seuls en tentant de caler leur dernier rythme sur un même tempo. Dans le paragraphe 7, cette tension s'expose dans le développement harmonique, mais aussi dans les relations spatiale et temporelle. Selon la description qu'en donne Cardew, « le paragraphe 7 est une étude de la voix individuelle et des sonorités qu'elle produit en interférant avec d'autres voix. [...] Au début, tous les chanteurs se tiennent les uns à côté des autres ; ils rentrent simultanément sur un accord assez complexe. Au cours de la pièce, l'accord devient de plus en plus simple, jusqu'à être ré-

duit à une ou deux notes, les chanteurs s'écartant en même temps toujours plus les uns des autres, aussi bien dans l'espace que dans le temps »¹⁹.

Dans l'improvisation, ce rapport tendu s'exprimerait à un autre niveau, qui explique sans doute la difficulté de sa réalisation. En dépit du soin apporté à sa préparation, il ne s'agit plus ici de prescrire une organisation collective via des stratégies compositionnelles : la partition ne peut au mieux qu'en indiquer la direction à travers son « *firelighting component* ». Mais en dernier ressort, la musique recherchée devra apparaître d'elle-même. Elle est la part non écrite de la partition, car envisagée comme effet inhérent à son activation, entendue comme assimilation de la discipline. Moment critique de vérification de l'efficacité disciplinaire, l'improvisation du paragraphe 5 s'apparente à un saut dans le vide, où seule la tension des mouvements en apparence contradictoires serait en mesure de suspendre la chute de ceux et celles qui s'y risquent : la musique y serait « libre » en tant que chaque membre agirait de lui-même selon une même discipline partagée.

Ce retour de l'unité, d'un principe d'adhérence susceptible de faire tenir ensemble un groupe depuis l'activité même de sa multiplicité, rejoint ce que Frédéric Lordon nomme, en empruntant le terme à Spinoza, l'*imperium*, soit « ce droit que définit la puissance de la multitude »²⁰. En d'autres termes, l'*imperium* représente la force d'auto-affection du groupe, quelle que soit la taille de ce dernier, allant du collectif réuni autour d'un projet quelconque (comme l'interprétation d'une partition) à une société plus large, constituée d'une diversité désirable irréductible mais organisée autour d'institutions partagées. L'*imperium* est le processus par lequel ledit groupe modèle en partie les comportements et les modes de pensée de ses membres, mais aussi les lie les uns aux autres, par quelque affect commun et en dépit de leurs différences propres : « L'*imperium*, défini comme puissance de la multitude, est le principe par lequel le groupe secrète, à partir de ses membres mêmes, le pouvoir d'affecter ses membres, c'est-à-dire le pouvoir de leur faire quelque chose, et subséquemment de leur faire faire quelque chose – par exemple se tenir à des normes »²¹. Ce pouvoir est dit morphogénétique, en tant qu'il donne forme au corps politique que constitue une réunion d'individus ; il en dessine les courbes et les orientations idéologiques, mais définit également la latitude implicite conférée à chacun de ses membres²².

16. Michael Nyman, « Cornelius Cardew's *The Great Learning* » [1971-72], Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 288.

17. En cela, le pouvoir ne se définit pas uniquement en termes négatifs, mais en tant qu'il produit les subjectivités. Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 202 et sq.

18. Dave Smith, « *The Great Learning*, a conversation between Howard Skempton and Dave Smith », Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 329 (je souligne).

19. Cornelius Cardew, *The Great Learning*, [notes du livret du disque], op. cit., p. 14.

20. Sur l'analyse de ce mouvement dans le paragraphe 7, cf. également Michael Nyman, « *Cage/Cardew* » [1973], Pwyll ap Siôn (ed.), *Michael Nyman : Collected Writings*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 238.

21. Spinoza cité par Frédéric Lordon, *Imperium. Structures et affects des corps politiques*, Paris, La Fabrique, 2018, p. 19.

22. Cf. *Ibidem*, p. 118.

22. Cf. *Ibidem*, p. 103 ; 178.

Ce pouvoir étant une production du groupe lui-même, il ne saurait se confondre avec celui de la simple somme des actions individuelles de ses membres : il intervient plutôt comme un supplément. À la manière dont les musiciens d'AMM considèrent leur propre regroupement comme un partenaire de jeu à part entière, il ne s'agit pas ici de considérer le groupe comme ce qui subsume les différents individus réunis, mais comme une force supplémentaire s'ajoutant au dénombrement de ses parties constitutives et avec laquelle il convient de jouer, autrement dit qu'il s'agit d'inclure dans le comptage des puissances en présence²³. Ce mode de calcul, où le groupe n'est plus l'addition d'individus mais génère une « excédence », conduit Lordon à relativiser le pouvoir généralement attribué à la souveraineté individuelle : « C'est pourquoi la mal nommée société n'est pas une simple association, laquelle, par définition, n'ajoute rien à la juxtaposition de ses éléments constitutifs. Il n'y a véritablement de social, et de "société", qu'à partir du moment où se produit une excédence. C'est là le genre d'idée auquel la pensée libérale, et aussi la pensée libertaire, soutenues (exprimées) par la conception que se font spontanément d'eux-mêmes des individus portés à se croire autonomes et souverains décideurs de leurs libres liaisons, refusent catégoriquement de se rendre. Car l'excédence, c'est le hors d'atteinte, le hors contrôle, perspective insupportable pour le sujet libéral qui a décidé qu'il était souverain en tout et sur tout : ses actes, ses entrées en relation, et les effets qui doivent s'ensuivre »²⁴.

Aussi hors d'atteinte que puisse être cette excédence à l'échelle d'une société, c'est précisément ce que vise la partition de Cardew au niveau, plus réduit, du Scratch Orchestra. En proposant des modes de jeu collectif aux interprètes réunis, les différents paragraphes de *The Great Learning* tentent d'infléchir ce supplément, dans sa production même. En jouant sur le sens du verbe « composer », on pourrait convenir avec Lordon que si « une collectivité est plus qu'une simple agrégation, [...] composer est davantage qu'additionner : c'est faire surgir un supplément. La pensée libérale-atomiste est vouée à passer systématiquement à côté de la différence qualitative produite par la composition, et à ne pas voir que des propriétés absentes au niveau microscopique peuvent apparaître au niveau macroscopique – ou l'inverse »²⁵. En transposant ce travail compositionnel du groupe à celui de la création musicale, il ne s'agit pas de dire que le compositeur serait un créateur démiurge modelant à sa guise le micro-monde social que représente l'ensemble interprétant, mais plus modestement de considérer qu'une partition à l'ambition sociale comme celle qui nous occupe ici peut chercher à influencer, à travers la notation elle-même, la forme qu'est susceptible de prendre cette puissance excédentaire.

Mais quelle qu'en soit la configuration, ce pouvoir opère toujours d'un même mouvement, pris dans un aller-retour « ascendant-descendant ». Immanent au groupe, il se dresse depuis l'activité sociale de ses membres, pour ensuite s'abattre sur eux comme une nécessité et contraindre ainsi la persévérance de leur réunion. Selon le philosophe spinoziste, l'*imperium* est la production d'une verticalité au sein même et à partir d'un

monde social, mais aussi le principe, pour autant qu'il agit, qui évite la dissolution de ce monde sous la pression des divergences, au demeurant inévitables, résultant des inclinations individuelles : « L'*imperium*, ce droit que définit la puissance de la multitude, est donc la seule force capable de contenir *dans la durée* les tendances centrifuges que la servitude passionnelle, en sa part de disconvenance, n'en finit pas de recréer. Et cette force est celle du vertical »²⁶. Lordon précise par ailleurs que ce n'est pas l'horizontalité que les membres d'un groupe enclin à la démocratie pourraient tenter d'instituer dans leurs rapports de pouvoir qui serait en mesure d'empêcher le surgissement de cette verticalité, puisqu'elle est spécifiquement ce qui les conduit à perdurer en tant que communauté : « cette force, c'est celle même de l'affect commun, [...] la force du vertical ascendant-descendant, qui tient en réalité les individus à ce à quoi ils croient, quand ceux-ci pensent ne tirer leurs valeurs que de leur propre fonds. Ainsi les projets d'horizontalité persistent-ils à ne pas voir que leurs conditions morales de possibilité mêmes leur sont fournies par la verticalité qu'ils s'obstinent à dénier »²⁷.

Tenir compte de la puissance du vertical dans la constitution d'un groupe ne revient cependant pas à dire que ses membres seraient de part en part dirigés par son axe. À l'instar de l'Ideological Group émanant comme faction maoïste au sein du Scratch Orchestra lorsque la politisation de celui-ci se fait plus pressante, une société est en mesure d'accueillir divers sous-groupes pour autant qu'un affect plus largement partagé continue de les faire tenir ensemble : « S'il n'y a donc aucun totalitarisme de l'homogène, il n'en est pas moins vrai que l'homogène et l'hétérogène s'agencent dans un rapport hiérarchique, le premier faisant valoir ses réquisits sur le second, et que l'hétérogène a pour limite le cadre commun dans lequel il s'exprime »²⁸. Et si l'hétérogène en vient pour quelque raison à renverser cette hiérarchie, l'homogène qui pouvait les réunir se dissout inévitablement, donnant lieu à l'éclatement du groupe. Mais la dissolution ne vaut pas disparition, l'homogène réapparaissant nécessairement, sous une autre forme, dans chaque groupe de taille plus réduite devenu autonome.

Ainsi, l'ultime pierre d'achoppement à laquelle se confronte une esthétique de l'échec visant la destitution des relations de pouvoir asymétriques au sein d'un collectif serait celle de l'*imperium*, c'est-à-dire du pouvoir émanant du groupe lui-même œuvrant à la réalisation de la partition, qu'il s'agisse de la discipline que cette dernière entend inculquer à ses interprètes ou des affects partagés par ses membres, tel le liant opérant dans la constitution de l'ensemble mais générant par là même un pouvoir d'assignation des conduites – verticalité dernière, que la mise en faillite à laquelle travaille la partition entend faire tomber, alors même qu'elle contribue à son avènement.

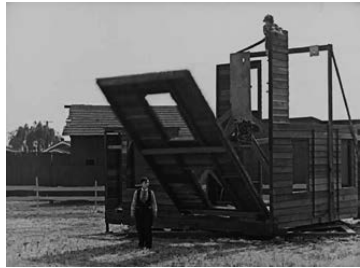
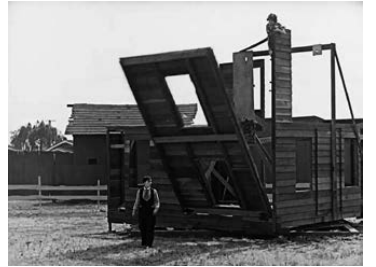
23. Ce rapport se retrouve par exemple dans la manière singulière dont le groupe travaille la masse sonore.

24. *Ibidem*, p. 61.
25. *Ibidem*, p. 224-225.

26. *Ibidem*, p. 26.

27. *Ibidem*, p. 76-77.

28. *Ibidem*, p. 71.



Buster Keaton, *One Week (La Maison démontable)*, 1920

4. L'échec comme puissance destituante

Comme indiqué au début de cet essai, l'une des principales singularités de l'approche compositionnelle de Cardew est de n'avoir jamais su se satisfaire de la logique artistique, largement dominante dans les cercles de l'avant-garde musicale des années 1960, consistant à abstraire la création sonore du champ social²⁹. Quels que soient les procédés compositionnels utilisés dans les œuvres expérimentales de Cardew, les interprètes y sont toujours à la fois sollicités en tant que sujets, et confrontés aux problèmes que pose une création collective. Lors d'une allocution introductive à un concert du premier paragraphe de *The Great Learning* au Cheltenham Festival de 1968, le compositeur observe : « Si la musique était une expérience purement esthétique, je ne pense pas qu'elle occuperait la place centrale qu'elle occupe dans nos affaires. Elle doit rayonner [make waves] dans l'environnement et avoir des répercussions au-delà de la salle de concert »³⁰. Cette conviction explique en partie son intérêt pour la culture traditionnelle chinoise, où la musique, loin de se complaire dans une sphère esthétique supposément autonome, possède une fonction sociale déterminante³¹. Elle se retrouve également dans l'importance accordée aux interprètes, non en vertu des qualités de virtuoses qu'ils pourraient manifester, mais en tant que récipiendaires de la partition qui actualisent, à travers sa mise en œuvre, les problématiques sociales proposées. Ainsi, les sons produits et écoutés ne constituent-ils qu'un moyen, et non une fin. *The Great Learning* est une partition dédiée non pas aux sons, mais aux individus qui produisent et les écoutent, et cette différence est cruciale. Comparant la richesse de la créativité notationnelle observée dans *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958) de Cage et dans *The Great Learning*, Nyman remarque que « les notations de Cage, surtout dans la partie piano, proposent des manières d'organiser la production sonore, tandis que celles de Cardew proposent diverses manières d'organiser les personnes pour qu'elles produisent des sons »³². Cet intérêt est tout autant ce qui distingue Cardew d'un compositeur comme La Monte Young, avec lequel il a également pu être comparé en raison d'un certain goût pour les restrictions minimalistes et pour les rituels, Dave Smith voyant même dans le paragraphe 7 une sorte de « La Monte Young pour le peuple »³³.

Du point de vue de l'écriture compositionnelle, la prise en compte de considérations sociales s'exemplifie en premier lieu dans la part laissée aux idiosyncrasies, comme vecteurs d'une musique que la partition ne saurait circonscrire. À propos du paragraphe 7, Parsons et Tilbury écrivent : « La musique que l'on entend n'est pas inscrite dans la partition, mais résulte des différences de longueur de souffle, de capacités (et incapacités) et autres caractéristiques individuelles, ainsi que des préférences personnelles pour telle note entendue plutôt que pour telle autre [...] »³⁴. Mais elle se retrouve tout autant sur des points plus spécifiques, qui tous cherchent à rendre la partition accessible à des interprètes n'ayant pas reçu de formation musicale : le recours à une écriture en prose qui, à l'instar de

The Tiger's Mind, a le mérite de ne demander « aucune éducation musicale, ni compétences visuelles ; tout ce qu'elle requiert est la capacité de comprendre l'anglais et le désir de jouer »³⁵ ; un instrumentarium privilégiant des objets ou des instruments simples (sifflet, racloir, chant etc.) plutôt que des instruments classiques impliquant un apprentissage préalable ; ou encore le choix de gammes pentatoniques pour la partie chant du paragraphe 2, gammes dont l'ancrage populaire facilite l'interprétation³⁶.

Bien que largement composée en s'appuyant sur l'expérience du Scratch Orchestra, *The Great Learning* n'est cependant pas une partition uniquement dédiée aux amateurs ou aux non-musiciens : sa logique inclusive entend également tenir compte des aptitudes propres aux musiciens professionnels. En tentant de ne pas privilégier les uns au détriment des autres, la partition a pour perspective de les réunir dans le but de travailler ensemble à une même création sonore. Ce faisant, elle rompt avec l'ésotérisme séculaire de la musique écrite occidentale, instituant un partage irréconciliable entre initiés et profanes³⁷. Toutefois, la renégociation de ce partage ne résulte pas d'un nivellement : il s'agit davantage de travailler à même les différences, de les faire jouer les unes avec les autres, ou plutôt les unes contre les autres (au sens d'au plus près), d'éprouver leur contact afin d'expérimenter ce qui surgira des étincelles provoquées par leur frottement mutuel³⁸. Comme l'écrit Tony Harris, « la partition est un exercice conscient de différenciation, et comme tel fournit des rôles différents aux différents interprètes »³⁹. Toute la difficulté réside dès lors dans l'élaboration d'une écriture susceptible de contenir les deux parties pour que le frottement opère. Si les « *ode machines* » ou les séquences d'orgue répondent partiel-

29. Dans un article portant sur la musique de Karlheinz Stockhausen et La Monte Young, Cardew écrit : « Des développements ultérieurs ont montré que les deux "géants" avaient au moins une faiblesse majeure en commun : une énorme propension à être séduit par le son pur. » Cornelius Cardew, « Stockhausen's Plus-Minus and The Sounds of La Monte Young » [1967], *A Reader*, op. cit., p. 81.
30. Cornelius Cardew cité par John Tilbury, « The Great Learning, Polemics and Controversy », Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 323.
31. Cf. John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, op. cit., p. 472.
32. Michael Nyman, « Cornelius Cardew's The Great Learning » [1971-72], Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 288. Sur la comparaison des esthétiques de Cage et Cardew, cf. également Christian Wolff, « Moral Issues and Musical Practices. Briefly on Cornelius Cardew and John Cage », *Cues*, op. cit., p. 392-394. C'est par ailleurs par cette différence que se distinguent en définitive leurs conceptions de l'expérimentation : si l'un et l'autre y voient une ouverture sur les possibles, Cage situe celle-ci au-delà d'un rapport à la réussite ou à l'échec (cf. la définition rappelée supra), alors que Cardew l'envisage dans un rapport nécessaire à la potentialité de l'échec.

33. Dave Smith, « The Great Learning, a

conversation between Howard Skempton and Dave Smith », Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 328.

34. À partir de notes de programme de Michael Parsons, John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, op. cit., p. 502. Sur l'analyse de la dimension sociale des paragraphes 2 et 7, cf. également Michael Nyman, « Cage/Cardew » [1973], Pwyll ap Siôn (ed.), *Michael Nyman : Collected Writings*, op. cit., p. 237-238.

35. Cornelius Cardew, « Towards an Ethic of Improvisation », op. cit., p. xix.

36. Selon Tony Harris, cette influence des musiques populaires annonce la place de choix qu'occuperont les arrangements de chansons traditionnelles dans sa musique instrumentale des années 1970. Cf. Tony Harris, *The Legacy of Cornelius Cardew*, op. cit., p. 114.

37. On peut par ailleurs observer que cette logique inclusive disparaît paradoxalement des œuvres ultérieures de Cardew, alors même qu'il s'engage résolument dans le maoïsme et qu'il souhaite se consacrer à la production d'une musique au service du peuple. L'écriture instrumentale adoptée redonne alors celle lisible par les seuls musiciens expérimentés.

38. Cf. Michael Parsons « The Great Learning. Programme notes » [1984], Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 319.

39. Tony Harris, *The Legacy of Cornelius Cardew*, op. cit., p. 80.

lement à la soif de complexité solfégique que Cardew perçoit chez les musiciens de formation, c'est surtout ici le recours à la chorale qui semble en mesure de satisfaire une intégration croisée fructueuse : « [...] puisque là, la personnalité des individus (qu'une éducation musicale semble si souvent contrarier) est absorbée dans un organisme plus large, qui agit à travers ses membres individuels comme s'il provenait d'une sphère supérieure »⁴⁰.

Si la partition entend réunir une diversité d'individus aux parcours et aux origines sociales hétérogènes comme condition à l'accomplissement de l'expérience proposée, cette dernière ne se réduit cependant pas à une simple collaboration recherchant une horizontalité sociétale. L'hypothèse de cet essai est que cette expérience met simultanément en scène tout autre chose : une esthétique de l'échec, manifeste en de nombreux points de la partition. Ainsi notamment de l'échec des voix à s'extraire de la masse sonore dans le paragraphe 2 ; de l'échec de la synchronisation dans le paragraphe 4 ; de l'échec de l'improvisation à devenir une musique « disciplinée » dans le paragraphe 5 ; ou encore de l'échec de l'unisson dans le paragraphe 7. Mais au-delà de ces différents moments et de leur rôle structurel dans l'interprétation globale, il est apparu au cours de l'analyse que ces échecs localisés convergeaient en réalité tous vers une même mise en faillite, celle de l'*imperium* émanant du groupe lui-même interprétant la partition, telle la racine du pouvoir vertical demeurant une fois l'horizontalité démocratique recherchée supposément atteinte.

La saynète de Keaton relatée par Cardew lors de son allocution de 1970 à la BBC n'a en ce sens rien d'anodin. Lorsque le compositeur évoque la célèbre scène de la façade qui s'abat sur le pauvre Malec, il ne fait pas référence au long-métrage *Steamboat Bill, Jr* de 1928 auquel elle est habituellement associée, mais au court-métrage de 1920 intitulé *One Week*, où Keaton figure un jeune époux ayant reçu en cadeau de mariage une maison à monter soi-même, dont malheureusement la numérotation des caisses a été altérée. Dans ce film, Keaton s'échine en vain, sept jours durant, à construire la maison en *kit*, à ériger la verticalité de la bâtisse censée accueillir la famille qu'il vient de fonder. Ainsi, ce qui s'effondre en dépit de la persévérance de ce bâtisseur de circonstance, ce qui ne tient pas debout malgré ses efforts, c'est la verticalité de l'édifice : cette verticalité ne peut que s'écrouler, parce qu'elle est viciée structurellement. La scène est toutefois restée dans les annales pour la cascade qu'elle occasionne : car si la verticalité s'écroule sur l'acteur, celui-ci en réchappe miraculeusement, son corps passant *in extremis* à travers l'ouverture d'une fenêtre. En s'abattant sur l'acteur dont elle laisse néanmoins la vie sauve, la verticalité exige le recommencement de son institution, c'est-à-dire sa *maintenance*, ne pouvant perdurer que par l'inlassable reprise de son édification : en s'effondrant, la verticalité n'est pas déchuée mais épargne son vecteur pour perdurer dans un processus constituant de verticalisation. Celui-ci reprend alors son labeur, inlassablement, mais conjointement cette reprise inclut une potentialité, presque malgré elle, celle d'échouer différemment.

« Essayer encore. Rater encore. Rater mieux », selon la formule de Beckett, mais ici, non pas « jusqu'à être dégoûté pour de bon »⁴¹ : plutôt rater jusqu'à ce que l'échec ouvre sur une configuration imprévue où se dessine un autre devenir, éloigné de la reconduite verticale.

Dans l'épilogue à la somme de *Homo Sacer*, Agamben conceptualise la différence entre la « puissance destituante » et le cycle infini du rapport entre « pouvoir constituant » et « pouvoir constitué ». Selon le philosophe, tout pouvoir constituant, aussi révolutionnaire ou destructeur des anciennes configurations de la domination et de l'oppression soit-il, ne peut que reconduire un pouvoir constitué ; il en est inséparable en tant que l'un et l'autre participent d'un même processus où le second n'est que la forme prise par le premier lorsqu'il perdure : « Si au pouvoir constituant correspondent les révolutions, les soulèvements et les constitutions nouvelles, c'est-à-dire une violence qui pose et constitue le nouveau droit, pour la puissance destituante, il convient de penser de tout autres stratégies, dont la définition est la tâche de la politique qui vient. Un pouvoir qui n'a été abattu que par une violence constituante renaîtra sous une autre forme dans la dialectique incessante, interminable et désespérée, entre pouvoir constituant et pouvoir constitué, violence qui pose le droit, et violence qui le conserve »⁴². Aussi, en tentant de faire dialoguer deux pensées néanmoins divergentes dans leurs conclusions, nous pourrions dire que le cycle de la reconduite infinie du pouvoir à travers l'alternance « constituant »/« constitué » chez Agamben rejoint la logique du mouvement « ascendant »/« descendant » de l'*imperium* chez Lordon. Mais leurs chemins se séparent à ce point de jonction. Car si, pour Lordon, l'emprise de la puissance de la multitude s'exerçant sur les individus qui la composent répond à une nécessité, y compris au sein des collectifs libertaires souhaitant s'en déprendre, pour Agamben, la seule alternative possible se situe dans l'abandon du couple dialectique⁴³. À la boucle de la constitution, l'auteur d'*Homo Sacer* substitue la puissance destituante, autrement dit une puissance en mesure de désactiver le pouvoir constitué sans impliquer son renouvellement – plus qu'une sécession, une césure n'appelant aucune reprise : « Seul un pouvoir qui a été rendu inopérant et déposé par une violence qui ne vise pas à fonder un nouveau droit est intégralement neutralisé »⁴⁴. C'est que seule une telle désactivation est en mesure d'ouvrir sur un devenir jusqu'alors contrarié : « [...] rendre inopérant quelque chose – un pouvoir, une fonction, une opération humaine – sans simplement le détruire, mais en libérant les potentialités qui étaient restées en lui inactivées, pour en permettre un usage différent »⁴⁵.

40. Cornelius Cardew, « Towards an Ethic of Improvisation », *op. cit.*, p. xix.

41. Samuel Beckett, *Cap au pire* [1982], Trad. E. Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 8-9.

42. Giorgio Agamben, *L'Usage des corps. Homo Sacer, IV*, 2 [J. Gayraud], Paris, Seuil, 2015, p. 363.

43. Sur la discussion de cette divergence, cf. Frédéric Lordon, *Vivre sans ? Institutions, police, travail, argent...*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 98-105.

44. Giorgio Agamben, *L'Usage des corps*, *op. cit.*, p. 366.

45. *Ibidem*, p. 371.

Le projet mené par Cardew dans *The Great Learning* me semble tracer un sentier à mi-chemin entre ces deux voies irréconciliables, prolongeant leur dialogue au-delà de leur bifurcation. Ce sentier est celui de l'échec, cette condition nécessaire de l'humain, selon Cardew, en tant qu'il se fixe des buts, mais aussi à même de produire des configurations inédites par son avènement, soit la puissance destituante propre à la mise en faillite, et susceptible d'ouvrir sur un autre usage. Mais Cardew ajoute aussitôt, à travers l'allégorie de Keaton en vain bâtisseur, que cette dynamique est elle-même conditionnée par une logique de la reprise, qui du reste traverse la partition en plusieurs points. Ainsi, Tilbury souligne la position centrale du « cycle infini d'efforts et d'échecs, et de son acceptation »⁴⁶ dans le paragraphe 2, tandis que John Lely observe que si les notes de performance du paragraphe 6 offrent la possibilité de reprendre autant que nécessaire, en cas d'échec, la réalisation des sons isolés et synchronisés, « en pratique toutefois, un joueur peut aussi découvrir que finir est en réalité impossible »⁴⁷. Cette reprise n'est cependant plus ici celle de l'alternance du couple constituant/constitué mais celle de la potentialité de l'échec, et à travers elle, de l'avènement d'une puissance destituante, de sa neutralisation suspensive. En cela, Tilbury a raison d'indiquer que « l'idéalisme et l'utopisme de *The Great Learning*, en ces temps difficiles, ne doivent pas nous embarrasser [...] mais nous inspirer et nous nourrir »⁴⁸, car une utopie ne constitue pas, en tant que telle, un point de départ ou d'arrivée, le lieu de l'être ici et maintenant : elle est une ligne d'horizon, une direction vers un rivage sur lequel il convient de remettre constamment le cap. Ou dit différemment, l'émancipation « est vouée à n'être qu'un processus, et non un terminus, le *work in progress* de la modification et du devenir-actif »⁴⁹.

C'est ici que le mode opératoire d'une esthétique de l'échec présente toute sa singularité. Car le propre de l'échec est de ne pouvoir être recherché comme tel, au risque de disparaître en se réalisant comme but à atteindre. Résultat d'une médiation se voulant immédiate, il apparaît à l'inverse par inadvertance, et subéquemment débouche potentiellement sur des configurations insoupçonnées, telle, dans *The Great Learning*, l'ouverture des possibles résultant de la désynchronisation et de la désidentification, alors même que les musiciens cherchent à se synchroniser ou à s'extraire de la masse sonore. Dans les notes de pochette de l'album d'AMM, *The Crypt*, Cardew écrit : « [AMM] continue à vouloir jouer et en jouant échoue ; il semble parfois être sur le point de réussir, puis échoue et échoue encore. Le paradoxe est que cet échec continué sur un plan constitue la racine du succès sur un autre. [...] Nous ne devons en aucun cas rechercher l'échec, pas plus que la réussite »⁵⁰. Lors de son entretien ultérieur à la BBC, le compositeur ne dit pas autre chose, mais sa pensée semble s'être dialectisée en faisant dépendre dorénavant l'avènement de l'échec de la tentative de réussite : « il faut que nous continuions à lutter pour le succès, sinon nous ne pouvons pas véritablement échouer »⁵¹. C'est là toute la difficulté de *The Great Learning* pour ses interprètes : elle semble les confronter à un paradoxe insoluble, mais celui-ci n'est en réalité que le mode à travers lequel une pro-

blématisation de la puissance de l'échec peut s'exposer. Ainsi, Libera observe que « même si elle est conçue pour échouer, elle fixe une matrice à suivre, comme toute partition. Mais les gens la suivent-ils ? »⁵². Nyman relève, dans le même sens, combien certaines performances du paragraphe 5 peuvent s'écarter de l'ambition de la partition : « Personne ne prenait la peine de se soumettre à la rigueur des « action/number scores » ; [...] et la seule longueur de l'improvisation semblait avoir épuisé l'intérêt ou les ressources des musiciens, bien avant qu'elle ne prenne fin »⁵³. La composition échoue alors en un autre sens, en ne parvenant pas à emporter les interprètes dans son projet. Car si cet échec fait sans doute tomber l'autorité que la partition représente, il ne permet pas d'aller jusqu'au bout de l'équation proposée. Comme le remarque Cardew à propos de *Treatise*, dont certains interprètes peuvent user comme d'un simple prétexte à l'improvisation, « il y a une grande différence entre : a) faire quelque chose que vous aimez et en même temps lire les notations, et b) lire les notations et essayer de les transcrire dans l'action »⁵⁴. Dans le second cas, le musicien tente de se confronter aux problèmes spécifiques que pose la partition et seul cet effort est en mesure d'ouvrir, dans le cas de *The Great Learning*, sur le possible que l'échec contient en germe.

Ainsi, à chaque fois que l'échec intervient stratégiquement, en des endroits spécifiques de la partition, il ne s'agit jamais pour Cardew de le fétichiser en tant que tel, de le désirer pour lui-même, mais toujours de le considérer au regard des agencements imprévus et des usages autres qu'il est susceptible de produire. Une esthétique de l'échec implique en ce sens de se rendre disponible aux situations inédites créées par un changement de l'état institué des choses – sa mise en faillite. En tant qu'il existe (ou plutôt devrions-nous dire, subsiste) dans un rapport à un but autre initialement visé, l'échec demeure une éventualité, nécessairement présente dans la pratique, celle que ledit but ne soit pas atteint. Mais cette éventualité est tout autant celle de l'événement, dont elle dérive étymologiquement. C'est que l'échec constitue la face cachée d'une pensée de l'événement. Peut-être même sa face comique, si l'on suit jusqu'au bout le commentaire de Cardew sur le film de Keaton. Or il ne saurait y avoir de possible sans événement, sans que l'ordonnement naturalisé des choses, la linéarité de la chaîne des causalités ne soit rompu, et ne s'ouvre sur une autre configuration : « Le possible ne pré-existe pas, il est créé par l'événement »⁵⁵.

46. John Tilbury, *Cornelius Cardew : a life unfinished*, op. cit., p. 484.

47. John Lely, « Commentary : *The Great Learning*, Paragraph 6 », John Lely & James Saunders (ed.), *World Events. Perspectives on Verbal Notation*, op. cit., p. 159.

48. John Tilbury, « *The Great Learning*, Polemics and Controversy », Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 326.

49. Frédéric Lordon, *Imperium*, op. cit., p. 301.

50. Cornelius Cardew, « AMM Music », AMM, *The Crypt* [1968], notes de livret, Matchless Recordings MR5, 1981, n. p. (je souligne).

51. Cornelius Cardew, *The Great Learning*, notes du livret du disque, op. cit., p. 13.

52. Michal Libera, livret du disque, Cornelius Cardew, *The Great Learning*, op. cit., p. 4.

53. Michael Nyman, « Learning from Scratch » [1972], Pwyll ap Siôn (ed.), *Michael Nyman : Collected Writings*, op. cit., p. 135.

54. Cornelius Cardew « *Treatise* : Working Notes », *Treatise Handbook*, op. cit., p. vii.

55. Gilles Deleuze & Félix Guattari, « Mai 1968 n'a pas eu lieu » [1984], in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 216.

Lors de la première du paragraphe 1 de *The Great Learning*, commissionné pour l'édition de 1968 du Cheltenham Festival alors que la partition n'est pas encore achevée (elle s'intitule encore *The Great Digest*), l'interprétation fut un échec cuisant – du moins au regard de l'ambition première du compositeur de réunir public et musiciens autour d'un même affect. En lieu et place de *watching with affection the way people grow*, le concert donna lieu à une révolte du public. L'*intelligentsia* bourgeoise du monde de la musique savante réunie ce jour-là n'était pas en mesure de saisir la ligne de fuite s'enroulant dans les plis de leurs oreilles. « Se sentant obligés de se croire eux-mêmes victimes d'une sorte de canular », ses membres se contentèrent de vociférer leur désapprobation. Ce faisant, comme le relate le critique musical Justin Connolly présent au concert, « ils ont recomposé la pièce tout en exprimant leur conviction que sa passivité même était la raison de leur agressivité croissante à son égard »⁵⁶. Il est vrai que le respecté chœur Louis Halsey convoqué pour l'occasion ne chanta pas une note, son rôle se limitant à réciter la morale professée et à entrechoquer des pierres entre elles. La révolte s'enflamma-t-elle des étincelles ainsi produites ? Toujours est-il que la réaction de Cardew face à cette recomposition inopinée d'une œuvre en cours d'élaboration nous renseigne sur les enjeux placés plus tard dans la puissance destituante d'une esthétique de l'échec : « Lorsque vous trouvez une situation intolérable, vous pouvez essayer de la changer ou d'y mettre fin »⁵⁷.

56. Ainsi que la citation précédente, Justin Connolly, « Cardew's *The Great Digest* and Gilbert's *Missa Brevis* », *Tempo*, n°86, autumn 1968, p. 17.
57. Cornelius Cardew cité par John Tilbury, « *The Great Learning*, Polemics and Controversy », Cornelius Cardew, *A Reader*, op. cit., p. 323.



Buster Keaton, *One Week* (La Maison démontable), 1920