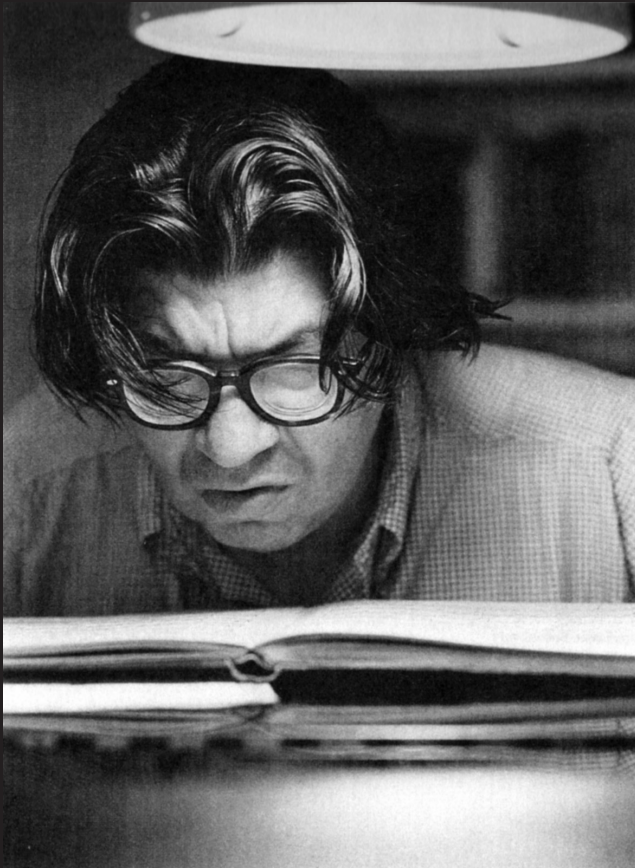


## Monographie



M. Feldman, Buffalo, 1977

Morton Feldman (1926-1987) occupe une situation tout à fait singulière dans la création musicale contemporaine américaine. Délibérément à l'écart des modes et des systèmes d'écriture développés à partir des années 1950, il se fraye un chemin qui le conduit à sonder toujours plus en profondeur la dimension contemplative de l'écoute et à appréhender la fluidité temporelle inhérente au phénomène musical. La permanence de certaines préoccupations compositionnelles, depuis ses premières partitions graphiques, fait que son œuvre peut apparaître monolithique, un peu comme, en littérature, celle de Samuel Beckett, avec qui Feldman entretiendra vers la fin de sa vie une relation d'échange privilégiée. Pourtant, lorsque l'on y regarde de plus près, on s'aperçoit que chaque partition représente une manière légèrement différente de poser des questions sur ce qui constitue le fondement de toute pensée musicale, à savoir le temps.

À l'instar des tapis turcs, que Feldman se plaisait à collectionner, son œuvre devient ainsi une impressionnante variation sur quelques-uns des principes qui n'ont cessé de hanter l'imaginaire des compositeurs depuis bien des générations ; des principes qu'il déploie dans une rigoureuse économie de moyens, dans une quasi-nudité. Pour ce, Feldman expérimente plusieurs modes de notation qui permettent de transgresser l'aspect mécaniste de la codification conventionnelle. Au tout début des années 1950, il est ainsi à l'origine des premières partitions graphiques, qui proposent à l'attention de l'interprète une sorte

de stratégie de jeu. Plus tard, Feldman reviendra à une écriture apparemment plus traditionnelle, sans que sa démarche s'en trouve essentiellement modifiée.

Solitaire, Feldman entretient néanmoins des relations suivies avec certains des compositeurs les plus marquants de son époque – John Cage, Earle Brown, Christian Wolff – sans oublier son intérêt pour les grands précurseurs, Webern ou Varèse.

Mais en voyageant par-delà les frontières du monde musical, Feldman montre également dans quelle mesure les autres disciplines artistiques sont susceptibles de devenir des catalyseurs pour la pensée musicale, capables de l'amener à révéler des conséquences partiellement inexplorées. À cet égard, ses textes et entretiens, qui contiennent autant, si ce n'est plus, d'éléments de réflexion sur les arts visuels que sur la musique, sont particulièrement riches d'enseignements car ils témoignent de l'authentique complicité qui peut unir plasticiens et musiciens, dans l'intimité de leur quête créatrice. Ses notes sur Mondrian, Rothko, Pollock Guston par exemple, constituent également des jalons qui nous permettent d'approcher sous un jour original le fonctionnement, certes encore très mystérieux, de sa démarche de compositeur.

En quelques traits incisifs, André Boucourechliev esquisse en guise de portrait : « Avec son front d'un pouce, sa corpulence de géant et son accent de Brooklyn très marqué, Morty avait l'air d'un simple d'esprit. Erreur ! Il était fin, rusé, "quelque part" hypersensible, et poète à ses heures. Sa musique lui ressemblait » (*Programme du Festival d'Automne à Paris, 1994*).

Morton Feldman est né le 12 janvier 1926 à New York ; il étudie le piano avec M<sup>me</sup> Maurina-Press, élève de Busoni et amie de Scriabine, le contrepoint avec Wallingford Riegger (pionnier du dodécaphonisme schönbergien aux États-Unis) et la composition avec Stefan Wolpe, qui l'initie à l'art de Webern, et lui fait rencontrer Varèse.

« (...) Webern était une révélation pour beaucoup d'entre nous lorsque nous avons entendu pour la première fois sa musique dans les années 1950 (...) mais techniquement (...) cela nous paraissait vague. Je pense que nous étions beaucoup plus concernés par l'esprit de la musique, en dehors de sa dialectique<sup>1</sup>. » « Cage et moi sommes les fils illégitimes de Webern », proclamera-t-il volontiers<sup>2</sup>.

Mais de son propre aveu, face au poids d'un héritage qui pèse peut-être encore plus lourdement sur la musique que sur les autres arts, Feldman se considère aussi en partie comme un dilettante, à l'image de certains grands pionniers de la musique américaine, tel Charles Ives.

Jusqu'à la fin des années 1940, Feldman travaille dans la boutique de son père, qui était tailleur. Son indépendance d'esprit s'éveille très tôt. À l'époque, Lukas Foss lui propose une bourse qui lui permettrait de se consacrer exclusivement à la composition. Or, vraisemblablement pour préserver son indépendance, Feldman refuse. Simultanément, il étudie également la peinture.

C'est en 1949 que Feldman rencontre John Cage ; au cours des deux années précédentes, il avait notamment composé *Journey to the End of the Night* d'après un texte de Céline, pour soprano, flûte, clarinette, clarinette basse et basson, *Only*, sur un poème de Rilke, pour voix ; dans ce cycle de quatre mélodies, seule partition de cette période à être publiée, on observe déjà de fréquents changements de métrique. Le premier chant est indiqué « rapide, froid et précis », ce qui n'est pas véritablement symptomatique de ses options ultérieures.

Cage représente un catalyseur exceptionnel pour ses facultés créatrices, dans la mesure où il lui donne confiance en ses instincts. À partir de là, ce rôle de l'instinct demeurera prégnant dans son itinéraire de musicien, alors qu'il inspirait une forme de méfiance un peu méprisante à la plupart des compositeurs de cette époque.

L'accord avec Cage est incontestable: «La musique de Feldman est très belle et elle change à chaque nouvelle pièce. Parmi les compositeurs ici, il est devenu mon meilleur ami<sup>3</sup>.» Mais un peu comme Cage lui-même, Feldman demeure réservé sur l'idée d'influence: «En ce qui concerne les influences des peintres ou de Cage», déclarera Feldman à Thomas Moore en 1983<sup>4</sup>, «je préfère un mot comme "permission" à celui d'"influence". Il y avait ainsi un feu vert extraordinaire. Jusque-là, le feu rouge régnait sur tout. Quand je me suis trouvé impliqué dans ce monde, tout est passé au vert.»

Au tout début des années 1950, si l'on en juge par les partitions écrites en notation conventionnelle, la démarche de Feldman pourrait s'apparenter au sérialisme, mais le statut accordé au silence et l'économie des moyens utilisés donnent à sa conception un aspect déjà tout à fait personnel. Curieusement, les œuvres de cette période sonnent de manière post-wébérienne, mais sans le recours aux méthodes de composition dont s'emparaient alors avec avidité les compositeurs européens. À cet égard, Feldman se dira d'ailleurs profondément choqué par la remarque de Boulez, selon laquelle il se disait moins intéressé par la manière dont une œuvre sonnait que par la façon dont elle était composée: «Nous devenons beaucoup plus concernés par l'aspect physique du son, ses caractères infinis d'audibilité, sa réalité ultime<sup>5</sup>.»

Feldman se pose donc avant tout comme un observateur du matériau sonore. «On pourrait même appeler cela un équilibre précaire entre le matériau et sa manipulation. Et je pense que c'est sur cette sorte d'oscillation qu'une œuvre est accomplie<sup>6</sup>.» Et il estime que les musiciens professionnels ne peuvent pas comprendre la nature de l'acte de production d'une pièce musicale sans accepter une telle dialectique.

Cette concentration sur la matière sonore, d'où se déduit nécessairement toute création compositionnelle, l'amène à

prendre ses distances vis-à-vis d'attitudes pseudo littéraires qui ne sont en définitive que des faux-fuyants par rapport aux questions inhérentes à la pensée musicale proprement dite: «La musique en majorité est métaphore, mais pas celle de Christian Wolff. La mienne non plus. Peut-être une parabole. Celle de Cage est un sermon<sup>7</sup>.»

L'écoute du son, en tant qu'organisme possédant son mode de développement propre devient l'acte préalable à toute tentative ultérieure d'organisation: «Je pense que nous devrions laisser les choses assumer leur propre forme, leur propre métaphore poétique, en fait.»

Dans ce sens, Varèse reste un des compositeurs qui a le plus compté pour lui: «Il est très important de comprendre que, pour John Cage et moi, Varèse fut comme Schönberg pour Boulez et Leibowitz. Varèse n'est pas un formaliste. C'est un empirique. Cet empirisme est une tradition chez nous. Moi non plus, comme Cage, je ne suis pas un "formaliste", je n'ai pas de conception préétablie de la forme<sup>8</sup>.» (...) «Varèse possédait d'abord le son. Moi aussi. Et la poésie<sup>9</sup>.»

Les premières partitions de Feldman prennent un aspect pointilliste, mais très différent de ce qui transparait à travers la première étape du sérialisme intégral. Il s'éloigne de ce type de démarche dès les *Structures* pour quatuor à cordes, de 1951, où l'on entend des motifs répétés annonçant les principes couplés de reprise et de variation qui gagneront en présence au cours de sa dernière période créatrice. La dernière mesure (toute la partition est notée en 3/8 et la valeur métronomique de la croche est 184) est une mesure de silence, comme cela se reproduira fréquemment dans ses partitions ultérieures. Le silence s'inscrit donc ici comme un facteur actif en devenant l'authentique fin de l'ouvrage qui se résout ainsi en lui.

L'influence des œuvres de Cage de la période des *Sonates et Interludes* est nettement perceptible, notamment en ce qui

concerne l'articulation des formules rythmiques, les rapports organiques entre micro et macro-structures et une tendance générale à une musique de nature tranquille et contemplative, sans effets dramatiques. C'est en particulier à partir de ce dernier aspect que la personnalité de Feldman s'affirmera très tôt dans son originalité.

Feldman rencontre alors le pianiste David Tudor, qu'il présente à ses collègues, ainsi que le compositeur Earle Brown ; il avait déjà écrit en 1949, pour David Tudor, une série de pièces d'inspiration webernienne, *Illusions*. Tous trois se réunissent pour organiser des concerts de nouvelle musique, réaliser les premières musiques sur bande magnétique ; peu après, Christian Wolff les rejoint. Mais ils admettent parler plus volontiers de peinture que de musique. Feldman estime que le fondement de sa relation avec les peintres expressionnistes abstraits était une question de tempérament. « Beaucoup de gens n'ont en vérité jamais compris la nature de leur œuvre, ni celle de la mienne. Ils pensaient que c'était de l'anti-art, de l'anti-histoire – et ce n'est pas vrai. Lorsque vous rendiez visite à Pollock, vous trouviez chez lui un nombre incalculable d'ouvrages sur Michel Ange (...) Rothko se rendait sans cesse au Metropolitan pour regarder les Rembrandt ou d'autres tableaux. Tous ces gens, pendant des années, n'ont jamais parlé sur la modernité ; tout ce qu'ils ont fait était de parler du passé (...). Ce qui n'était pas, dans une acception proustienne, une manière de le retrouver. C'était un passé sans nostalgie. En un sens, j'ai toujours pensé que les Américains avaient un sentiment plus vrai, meilleur, plus vivant en ce qui concerne le passé que les gens qui en avaient hérité. Ils n'avaient pas un intérêt matériel, ni une attitude morale à son propos. C'était en réalité plutôt une extase qu'une morale<sup>10</sup>. »

Les échanges se multiplient avec des artistes comme Mark Rothko, Willem De Kooning, Jasper Johns, Franz Kline, Joan

Mitchell, Jackson Pollock, Philip Guston. La situation dans le monde des arts visuels apparaît à Feldman beaucoup plus diversifiée, beaucoup plus impliquée dans le monde réel que ce qui se passe dans le milieu musical, trop dominé, selon lui, par l'alternative Schönberg/Stravinsky.

« N'importe qui aurait fréquenté les peintres du début des années 1950, aurait rapidement compris qu'ils exploraient leur sensibilité à travers un langage plastique des plus personnel, conservant une complète indépendance vis-à-vis des autres arts et possédant ce sentiment de sécurité qu'offre un travail connu d'eux seuls. Je pense que Cage, E. Brown, Ch. Wolff et moi étions dans cet état d'esprit particulier<sup>11</sup>. » Ainsi se constitue, de manière tout informelle et sans prétention dogmatique, ce que l'on a appelé la « New York School ».

Feldman, Brown, Cage et Wolff, dont les visées esthétiques sont d'emblée fortement individualisées, ont en commun la volonté d'exister hors des normes stylistiques en vigueur à l'époque, marquées d'un côté par les conséquences du néo-classicisme, de l'autre par une soumission aux principes de l'École de Vienne. Une admiration mutuelle les relie, ainsi qu'une aspiration à l'invention et à la découverte, en marge des garde-fous scolastiques. Feldman estime pour sa part qu'un groupe donne un sens de la permission, un sentiment de ne pas avoir à se battre contre un standard accepté, parce que d'autres travaillent également en dehors de lui.

Le terme qui lui paraît correspondre assez précisément à l'état d'esprit de cette génération est celui d'ambivalence. Et ce mot semble s'appliquer de manière particulièrement juste à sa propre personnalité car, malgré ses complicités avec Cage, Brown et Wolff, Feldman restera toujours un solitaire. « Je crois que c'est Paul Valéry qui disait que ce qui est beau relève du tragique. J'en retiens pour moi que ce qui est beau est fait dans l'isolement. Dans un sens, l'aspect tragique est une sorte

de saveur psychique inhérente à cette solitude<sup>12</sup>.» Par-delà tout dualisme schématique, cette qualité d'ambivalence imprègne profondément ses prises de position sur les rapports complexes entre le passé et le présent, les acquis et la création personnelle, l'implication au sein d'un milieu artistique et la démarche individuelle, même si Feldman sera parfois amené à adopter une attitude apparemment radicale, déclarant par exemple un jour à un de ses étudiants : « Vous savez, il n'y a pas une seule chose que j'ai apprise dans le passé et que je pourrais en fait appliquer à ma musique. Personne ne m'a jamais aidé. Aucun aperçu que j'ai pu avoir du passé ne se reflète en quoi que ce soit sur ce que j'essaie de faire. Je ne me sers pas de modèles. Ce que je dois utiliser est une autre tradition : comment noter<sup>13</sup>. »

L'École de New York est donc une dénomination à propos de laquelle il convient de rester très prudent et, dans ses propos, Feldman ne cessera d'ailleurs d'insister sur ce qui distingue son projet artistique de celui de Cage. Il en sera de même en ce qui concerne Earle Brown, ce qui transparait de façon manifeste dans la « discussion » entre les deux compositeurs et le musicologue Heinz-Klaus Metzger<sup>14</sup>.

Après *Three Dances* (1950), où nous pouvons d'ores et déjà pressentir les préoccupations du compositeur, notamment en ce qui concerne les rapports entre son et silence et un type d'écriture qui ne doit rien aux complexes recherches formelles en vigueur dans la musique européenne de l'époque, Feldman entreprend la série des *Intermissions* ; dans la première de ces pièces, *Two Intermissions* pour piano, on trouve une seule indication dynamique, *very soft*. La première pièce est constituée de 32 mesures (la croche est à 69), nombre qui permet de multiples subdivisions ; une fragmentation en quatre sections égales est notamment rendue perceptible par des mesures de silence, la segmentation temporelle se faisant de plus en plus fine à mesure que l'on s'achemine vers la fin de la partition. On découvre une parenté avec la méthode dite de la racine carrée de Cage. Le principe

consistait à ce que l'œuvre se divise en parties égales, elles-mêmes groupées en sections inégales ; chaque partie était scindée en sous-parties présentant les mêmes types de groupement. Par exemple, *Imaginary Landscape n°3* de Cage comprend douze parties de douze mesures ; les parties sont successivement groupées en sections de 3, 2, 4 et 3 ; et dans les groupements, à l'intérieur des mesures, on retrouve la même succession numérique.

Une méthode assez voisine est commune aux *Extensions I* à *III* et aux *Structures* pour quatuor. Toutes ces œuvres reposent sur un même type de mesure s'apparentant à un 3/8. À propos d'*Extensions I* pour violon et piano (1951), Feldman déclare : « Je dois admettre que c'est la seule œuvre que j'aie jamais écrite dans laquelle une idée de quelqu'un d'autre m'ait réellement influencé. L'idée des changements métronomiques est venue de *Composition for four Instruments* de Milton Babbitt, composée à la fin des années 1940<sup>15</sup>. » Toutefois, à la différence de Babbitt, qui procède volontiers à une sérialisation généralisée des différentes propriétés du son, Feldman se refuse dès lors à utiliser quelque système que ce soit, attitude qu'il conservera tout au long de sa vie. Par « extension », déclare Feldman à propos des implications de ce titre, « je ne veux pas dire continuités. Je pensais à un pont dont on ne voit ni le début, ni la fin, où ce que l'on voit semble suspendu dans l'espace ».

Feldman compare volontiers la structure globale d'une œuvre à une toile de temps et décrit comment il « travaille sur cette toile avec cette image de temps présente de manière prioritaire à l'esprit. Parce que, après tout, c'est avec le temps que nous travaillons. (...) C'est encore le dernier lien, je crois, avec la civilisation européenne, en ce qui concerne la musique en tout cas<sup>16</sup> ». La *Piece for Violin and Piano* (décembre 1950) est écrite en notation traditionnelle ; elle comporte 48 mesures équivalant chacune à 3 croches ; la croche reste à 84 tout au long de la partition ; la dynamique est très faible, le plus souvent *ppp*, avec quelques éclats *f*, qui précèdent un retour au *ppp*. Le violon joue

avec sourdine. À plusieurs reprises interviennent des mesures de silence pour les deux musiciens. Notons que le plus long silence intervient juste après le premier accord de six sons joués ensemble par le violon et le piano, tandis que le son le plus long apparaît à la toute fin, sous la forme d'un son en harmonique par le violon, le seul de l'ouvrage, au sein duquel vient s'inscrire un cluster de quatre notes au piano, également le seul de la partition. Cette pièce peut déjà être ressentie comme une sorte d'épure où l'attention est invitée à se porter sur le microscopique. Pourrai-t-on voir par ailleurs quelque rapport entre une telle attitude et l'extrême myopie de Feldman, qui ne fera que s'amplifier au fil des ans, l'obligeant toujours à se tenir au plus près de la page lorsqu'il écrivait, traçant chaque signe comme s'il s'agissait de l'opération la plus délicate qui soit ?

C'est à la fin de l'année 1950 que Feldman élabore ses premières partitions graphiques sur papier millimétré, amorçant notamment la série des *Projections*.

*Projection 1* pour violoncelle devient ainsi une des toutes premières partitions graphiques de la musique contemporaine et représente sa première expérience d'une pensée musicale capable de s'émanciper des modèles préexistants : « Mon désir n'était pas de composer, mais de projeter des sons dans le temps, libres de toute rhétorique compositionnelle qui n'avait pas de place ici<sup>17</sup>. » Christian Wolff décrit sa manière de réaliser une telle partition : « Il fixait au mur des feuilles de papier millimétré et travaillait dessus comme s'il s'agissait de peintures. Lentement, ses notations s'accumulaient et, de temps en temps, il se reculait pour juger de l'effet visuel global. Pour lui, cela n'avait pas tant à faire avec une croyance dans le hasard ; c'était davantage fonctionnel qu'autre chose<sup>18</sup>. »

Selon Feldman, ce type d'organisation pré-compositionnelle donnait à la musique une sorte de bordure, comme on parle de bords à propos de l'espace d'une toile. « Je n'y pensais pas, mais j'écrivais, remplissant une zone puis une autre (...)»<sup>19</sup>. C'est

également une des leçons qu'il tire de l'œuvre de Guston : « Il y a un espace tout autour du bord de ses peintures. Mais un compositeur ne peut pas faire cela, car il fait en sorte que la fête continue<sup>20</sup>. » L'évaluation relative des hauteurs s'organise selon trois rangées de petites cases ; les limites des registres peuvent être librement choisies par l'interprète. À la différence des *Projections* suivantes, on ne trouve pas de chiffres correspondant à des nombres de sons à inscrire à l'intérieur du temps de chaque case, ni aucune prescription concernant la dynamique ; la durée dépend de l'espace occupé par un carré ou rectangle à l'intérieur d'un espace correspondant à quatre battues, chaque battue équivalant à un *tempo* métronomique de 72. Se superposent verticalement dans la page trois rangées de trois cases associées à des qualités de timbre (harmonique, *pizzicato*, *arco*). On remarquera que la part du silence est plus importante que celle attribuée au son, à l'intérieur de chacune des trois catégories de timbre auxquelles correspondent les lignes de cases. Dans son analyse de la partition<sup>21</sup>, John P. Welsh souligne la nature statistique de sa structure globale, tout en discernant, tout au long des six sections de l'ouvrage, certaines prédominances relatives quant aux caractères principaux :

- pour la section I : insistance sur les harmoniques dans le registre aigu, secondairement sur les *pizzicati* dans le registre moyen ;
- pour la section II : insistance sur les *pizzicati* dans le registre grave, secondairement sur les harmoniques dans le registre moyen ;
- pour la section III : insistance sur les *pizzicati* dans le registre aigu, secondairement sur les *pizzicati* dans le registre grave ;
- pour la section IV : insistance sur les harmoniques dans le registre moyen, sur des sons joués *arco* dans le registre moyen ;
- pour la section V : insistance sur les *pizzicati* dans les registres aigu et grave, secondairement sur les *pizzicati* dans le registre moyen et sons *arco* dans le registre grave ;

– pour la section VI : insistance sur les *pizzicati* dans les registres aigu et grave ; pas de caractère secondaire.

On peut ainsi déjà pressentir chez Feldman une tendance à allier éparpillement du matériau sonore et regroupements partiels, qui ne sont pas d'emblée saisissables en tant que tels, mais permettent de canaliser une impression généralisée, par trop unilatérale, de dispersion et d'entropie.

Les déterminations concernent en priorité le *tempo*, le timbre et la densité des événements sonores, tandis que les rapports temporels entre sons et silence apparaissent comme flexibles et que la hauteur, à l'intérieur des trois registres principaux, n'est pas spécifiée. On peut donc observer une sorte de renversement des normes de la notation traditionnelle occidentale qui, jusqu'à une époque récente, a toujours tendu à privilégier la fixation de la hauteur et du rythme, demeurant plus approximative en ce qui concerne le choix des timbres. Comme il l'affirme au cours d'un entretien avec Paul Griffiths, « si j'étais intéressé à organiser quoi que ce soit, c'était le timbre<sup>22</sup> ».

*Projection II* (janvier 1951) est écrite pour flûte, trompette, violon, violoncelle et piano. Peter Dickinson décrit ainsi la répétition de cette œuvre, avec des étudiants d'un collège britannique : « Tout d'abord, Feldman demanda que le son soit produit avec un minimum d'attaque, comme si sa source devait être gommée, et réclama une perfection du son une fois que la note choisie avait été atteinte. Il n'avait rien contre le fait que les musiciens travaillent leurs parties à l'avance, mais insistait sur l'écoute au moment de la répétition. Le pianiste se vit reprocher un accord mineur dans le registre moyen, bien que, de toute évidence, aucune instruction écrite ne le signale<sup>23</sup>. » Dans les *Projections*, seuls le registre, les durées et les dynamiques – toujours très faibles, ce qui deviendra une des constantes de sa musique – sont généralement définis. Le choix des hauteurs revient par contre à l'interprète. À l'exception de la *Projection I*, les autres partitions de la série comportent une ou deux parties de piano.

Pour *Projection III* (janvier 1951) pour deux pianos, chaque instrumentiste dispose d'un long rectangle divisé en deux parties horizontales par une ligne. La section inférieure correspond à des touches qui doivent être enfoncées sur le clavier, mais pas attaquées. La partie supérieure correspond aux notes effectivement jouées, qui entreront en interférence avec les résonances sympathiques des notes enfoncées. Tout comme à la suite de jeux d'ombre et de lumière, un phénomène sert de révélateur à l'autre.

« La pratique même de la musique, celle de Feldman par excellence, exalte le fait que nous ne possédons rien » écrit Cage dans son « Discours sur quelque chose »<sup>24</sup>.

La partition de *Projection IV* (janvier 1951), pour violon et piano comprend huit feuilles sur lesquelles sont également inscrites des rangées de rectangles et de carrés ; la durée dépend de l'étendue des figures graphiques, chaque case équivalant approximativement à une pulsation de 72. Des prescriptions de timbre (sons harmoniques, *pizzicati*...) sont données au violoniste.

*Projection V* (janvier 1951) est écrite pour trois flûtes, trompette, trois violoncelles et deux pianos ; on y trouve un même système de cases pour chaque partie instrumentale en ce qui concerne les registres ; des lignes pointillées verticales correspondent à quatre battues (chaque battue équivaut à un tempo d'environ 72) ; selon leur longueur, les cases, carrées ou rectangulaires, correspondent à un nombre de battues ; les dynamiques doivent être très faibles, les trompettes et violoncelles jouant avec sourdine ; le trompettiste projette les sons à l'intérieur de la caisse de résonance d'un des deux pianos. Chaque pianiste lit simultanément deux parties (c'est-à-dire deux systèmes de trois cases verticales) ; la partie inférieure indique des nombres de touches à enfoncer, mais non pas à jouer, de manière à faire du piano une source de résonance sympathique.

Si les quatre *Extensions* écrites entre novembre 1951 et avril 1953 et les six *Intermissions*, entre 1950 et 1953, sont écrites

en notation traditionnelle, les cinq *Projections* de 1951, et les quatre *Intersections*, entre 1951 et 1953, font appel à la notation graphique.

« *Extensions 1* pour violon et piano n'utilisait comme dynamiques que le fort et le doux, à une époque où tout le monde autour de moi sérialisait les intensités. Ce type de chose est mieux adapté aux moyens électroniques. Quel est l'intérêt si vous ne pouvez pas exécuter cela<sup>25</sup>. » *Intersection 1* et *Marginal Intersections* sont toutes deux écrites pour orchestre. Un procédé semblable aux *Projections* et aux *Intersections* pour instruments solistes est fourni aux interprètes quant au choix des hauteurs et aux définitions des registres et des durées. Les entrées successives sont partiellement déterminées au moment du jeu. Dédiée à John Cage, *Intersection 1* (février 1951) est conçue pour bois, cuivres, violons, altos, violoncelles et contrebasse, avec des indications relatives de registre, mais sans chiffres à l'intérieur des cases ; des repères au moyen de lignes pointillées verticales correspondent à des groupes de quatre battues (*tempo* autour de 72) ; les dynamiques sont librement déterminées par les instrumentistes, mais une fois établie, chacune doit être conservée telle quelle jusqu'à la fin d'un laps de temps donné ; les sons doivent être produits avec un minimum de vibrato tout au long de la pièce.

Cette même année, il compose deux pièces pour piano destinées à la danse ; l'une, *Nature Pieces*, pour Jean Erdman, l'autre, *Variations*, pour Merce Cunningham.

En avril 1951, à la suite d'un refus de Cage, qui ne se sentait aucune affinité avec la personnalité de Jackson Pollock, Feldman est amené à composer une musique pour le film documentaire de Hans Namuth et Paul Falkenberg sur et avec le peintre, en échange d'un de ses dessins à l'encre. À l'origine, Falkenberg avait pensé à une musique de gamelan ; Pollock avait alors rétorqué : « Mais, Paul, c'est de la musique exotique. Je suis un peintre américain. » Le choix se porte donc en

définitive sur Feldman qui, proposa, à cette intention, un solo de violoncelle. Après une suggestion du réalisateur, ce solo fut dédoublé sous la forme d'un enregistrement en play-back.

Dans une lettre datée du 7 juin 1951 et reproduite dans le catalogue de l'exposition du Centre Pompidou consacrée à son œuvre, Pollock écrit : « On passe le film au Musée d'Art Moderne jeudi prochain – tout le monde à New York a été invité (s'ils viennent). J'ai hâte de le voir et d'entendre la musique du jeune Feldman (un ami de John Cage) – ça peut être très bien – je parle dans le film, ce qui ne m'enchant guère – enfin, nous verrons. » Le choix de Morton Feldman (qui écrira vingt ans plus tard une œuvre pour la Rothko Chapel) est d'autant plus étonnant – et d'autant plus intéressant – que sa musique demeure la plus épurée et intériorisée qui soit, et que le contraste avec ce qui est montré à l'image est donc des plus saisissant.

*Marginal Intersections* (juillet 1951) est conçue pour un vaste effectif orchestral comprenant instruments à vent (bois et cuivres), percussions (au moins six percussionnistes munis d'instruments de métal, verre et bois), guitare électrique, piano, xylophone, vibraphone, un enregistrement des sons d'une rive-teuse, instruments à cordes et deux oscillateurs ; les musiciens d'une même famille instrumentale se réfèrent à une même zone graphique ; exceptionnellement sont spécifiés certains instruments ; les interprètes sont libres de faire intervenir les hauteurs de son de leur choix par rapport à la grille temporelle qui leur est fournie ; dans quelques cases se trouvent inscrites les lettres L (*loud* : fort) – par trois fois – et S (*soft* : doux) ; par ailleurs, deux oscillateurs électriques produisent, l'un des sons très graves, l'autre très aigus, à peine audibles, qui s'introduisent subrepticement parmi les sons instrumentaux. Ce sera là une des incursions exceptionnelles de Feldman dans le monde des sons synthétiques. Les sons enregistrés et ceux de l'oscillateur aigu terminent la pièce ; dans le premier cas, il est indiqué



« *begin early, and gradually fade out* », ce qui constitue l'unique *diminuendo* de l'ouvrage.

Pierre Boulez, dans une lettre adressée à John Cage, adopte d'emblée une attitude très réservée vis-à-vis de la tentative de Feldman : « Je te dirai tout de suite que je n'ai pas beaucoup apprécié les essais de Feldman en carrés blancs. C'est beaucoup trop *imprécis* et trop *simple*<sup>26</sup>. » Ce à quoi Cage réplique : « Feldman, qui accepte avec difficulté le fait que tu n'aimes pas sa pièce pour piano, va t'envoyer une nouvelle *Intersection on Graph* pour piano [il s'agit d'*Intersection II*]. Il est aussi d'une certaine manière mortifié que tu n'aimes pas Mondrian. La différence d'opinion m'apparaît plus comme une différence de distance : trop près ou trop loin. (De trop loin, la terre entière ne semble qu'un point.) De plus, si tu parles à Feldman, je suis certain que tu reconnaîtras ses qualités. Son œuvre n'est pas tant admirée pour ses caractéristiques intellectuelles que pour sa capacité à laisser les sons être et se développer. J'admire tes critiques (*via* Christian Wolff) du rythme dans ses *Intersections*, à savoir que les fins des sons doivent être également libres (à la discrétion de l'interprète) tout comme les débuts. Mais j'admire également la réponse de Feldman lorsqu'il a entendu ta critique : "Ce serait une autre pièce"<sup>27</sup>. » Dans une lettre écrite quelques mois plus tard, Pierre Boulez développe son point de vue par rapport au type de notation utilisé par Feldman : « Je suis désolé de ne pas avoir beaucoup aimé les *Intersections*, ce n'est pas la direction que prennent ces œuvres que je mets en question. Au contraire, je trouve cette direction excellente. Mais la réalisation ne me semble pas à la hauteur. Car elle témoigne d'une *régression* par rapport à tout ce qui a été fait jusqu'à présent. Loin de représenter un progrès, un enrichissement, on n'y trouve rien de l'ensemble des techniques précédemment acquises. En premier lieu, le fait que les indications de tempo soient définies par une échelle de secondes signifie qu'on a affaire à une unité métrique constante qui est 60, et cela pour toutes les

pièces. Je préférerais qu'on ait des unités métriques qui puissent être des multiples ou des divisions de 60... » Un peu plus loin, Boulez revient sur les limitations que suppose, selon lui, la notation graphique du temps, par rapport à la notation classique « plus *efficace* dans ce cas que la notation graphique avec les secondes en abscisse. Ce n'est pas que je sois contre la notation du temps selon l'abscisse (tu verras plus loin que je l'utilise pour mes expériences électro-acoustiques), mais je suis contre son utilisation inefficace. Car ainsi, on obtient une musique plus *sommaire* que ce qu'on avait antérieurement. Ce que je ne tolère à aucun prix. Quand on change de méthodologie, c'est parce que la nouvelle qu'on adopte est apte à produire des phénomènes – ici les phénomènes rythmiques – dont la vieille n'est plus capable. Ici, ce n'est sûrement pas le cas. C'était certainement le cas au début. La recherche d'une rigueur plus grande, mais on a obtenu le résultat contraire. Une des conséquences, c'est le manque total de contrôle des fréquences. Écrire une bande de fréquences, c'est clairement la non-définition du son, et ça va contre la nature de la méthode mathématique des approximations successives, c'est ici une méthode inverse, celle des non-définitions successives ! Il est très évident que je ne peux pas admettre le rôle si vague donné à la tessiture. J'admets aisément, et trouve très remarquable chez toi, cette méthode des sons complexes, des complexes de sons. C'est dire que je n'admets pas le son sous le simple aspect de la pure fréquence, mais aussi comme une relation de fréquences. Mais je prétends tout simplement que ces fréquences devraient faire l'objet d'un contrôle rigoureux dans la construction, et si on ne peut pas établir la valeur absolue de chacune d'elles, on ne devrait pas établir la valeur relative de leur interdépendance. Ou alors, si on désire quitter les complexes de fréquences disponibles, ça demande une improbable virtuosité d'écriture. Et à nouveau ces complexes seraient très restreints, conditionnés par les relations très strictes des divers déroulements et de leurs valeurs

relatives à chaque moment du déroulement. On pourrait presque comparer cela, dans le contrepoint classique, au fait qu'on puisse remplacer chaque ligne contrapuntique par son renversement, son rétrograde et le renversement de son rétrograde ! Dans le cas du contrepoint à trois voix, ça donnerait  $4 \times 4 \times 4 = 64$  éventuelles possibilités pour chaque note ! Ici, nous avons presque la meilleure relation ! Je ne crois pas que l'utilisation des complexes de fréquences, dans les *Intersections*, corresponde à un contrôle aussi rigoureux. Et puisque ce qu'on peut obtenir, c'est un son unique répété à quatre octaves, un accord parfait ou les douze sons, ça m'ennuie énormément. De plus, à supposer que les interprètes aient de l'imagination, alors ils deviendraient compositeurs (...). C'est le cercle vicieux. Et puis, à ce point-ci, je n'ai pas la nostalgie de l'instant. Finalement, le fait que ce soit à l'intérieur d'une unité de temps qu'on puisse commencer le son – parallèlement à la bande de fréquences –, je pense que cela requiert aussi un contrôle très rigoureux. Pour résumer, je crois que ces *Intersections* sont certainement sur une voie qui est juste, mais elles s'abandonnent dangereusement à la *séduction du seul graphisme*. En effet, nous sommes des musiciens et non des peintres, et les tableaux ne sont pas faits pour être interprétés. C'est bien volontiers que je demanderais à Feldman – et c'est avec une grande amitié que je me permets cette remarque – d'être plus exigeant avec lui-même, et non pas de se satisfaire de la séduction d'un aspect extérieur<sup>28</sup>. Il est intéressant à cet égard de faire remarquer à quel point la position de Feldman est singulière, à la fois, bien sûr, par rapport aux idéaux de Boulez, mais aussi de Cage, qui interprète ses intentions d'une manière qui semble pour une grande part échapper à Feldman lui-même. La situation est d'autant plus embrouillée que, à cette époque, Cage n'avait pas encore exploré le domaine des notations dites graphiques, ni appliqué le concept de l'indétermination à l'exécution proprement dite, ce qui fait dire à Feldman : « Je n'ai jamais été sous l'influence de

Cage ! Alors que, après tout, lui-même a été sous mon influence. Disons plutôt : il y avait une sorte d'expérience commune lorsque nous avons fait connaissance. John Cage n'avait pas d'école, à la différence de Schönberg, Webern et Berg. Lorsque je dis que j'ai influencé Cage, c'est seulement au niveau le plus superficiel ; il s'agissait de l'invention d'une notation qui a plus ou moins transformé la fonction de la musique. Lorsque j'ai créé mes premières musiques graphiques, la musique était toujours libre au cours de l'exécution ; chaque fois qu'elle était jouée, elle était différente jusqu'à un certain degré. Un an plus tard, John Cage inventa une notation qui était libre en ce qui concerne la composition mais, à ce moment-là, en utilisant la méthode Y-King, la composition devenait déterminée. En d'autres termes, les pièces de Cage du début des années 1950, une fois achevées, étaient toujours fixées. Il y a donc une différence drastique : Cage se préoccupait alors d'utiliser ces nouvelles découvertes comme un aspect de la composition, tandis que, pour ma part, je les employais d'une manière qui faisait que la différence entre la composition et son exécution n'était pas claire. On ne savait pas ce qu'était l'exécution et ce qu'était la composition. J'étais pour ma part plus "anti-composition", tandis que lui-même utilisait tout cela de manière compositionnelle ; je crois qu'il s'est, jusqu'à aujourd'hui, davantage intéressé aux concepts des processus compositionnels que moi<sup>29</sup>. » « John Cage prend *a priori* une grande décision avant de commencer une pièce. Je prends mes décisions intellectuelles pendant que je compose la pièce<sup>30</sup>. »

Un autre type d'ambiguïté me paraît par ailleurs résulter de l'utilisation de l'expression « notation graphique ». En effet, ce que Feldman met en place dans de telles partitions, ce sont davantage des diagrammes – ce que sous-entend le mot anglais « graph » – que des graphismes, comme le fera Earl Brown peu de temps après, dans des œuvres comme les *Folio Pieces*, *November* et *December 1952*. Si les notations graphiques de

Brown, puis un peu plus tard encore celles de Cage, sont délibérément énigmatiques et en appellent au pouvoir d'imagination ou d'invention de l'interprète, il n'en est pas vraiment ainsi chez Feldman. On pourrait plutôt assimiler ce type de partition à quelque plan, ou « patron ». Les chiffres garantissent un niveau d'abstraction en ce qui concerne certains aspects du contenu des sons – leur hauteur et leur durée individuelle. La notation n'est réellement graphique que dans la mesure où le compositeur s'écarte des signes symboliques traditionnellement utilisés pour la notation des durées et instaure un principe d'analogie entre le déroulement du temps et la mesure d'espace qui lui correspond.

Au tout début des années 1950, à travers les partitions graphiques, l'attitude de Feldman se révèle en définitive plus proche du principe de l'indétermination que celle de Cage qui, à l'époque, demeure attentif aux questions du matériau. Toutefois, si l'indétermination se rapporte, dans certains cas, au phénomène de l'interprétation, Feldman ne la fait pas intervenir dans l'acte compositionnel proprement dit, en ayant recours, comme Cage, à des méthodes de hasard. Pour Feldman, l'attitude de Cage demeure somme toute trop volontariste quant à sa manière, paradoxale, de faire régner l'absence de volonté ou d'intention. Même dans le cas des partitions dont le résultat est partiellement imprévisible, en tout cas en ce qui concerne certaines propriétés du son, Feldman vise toujours une réalité acoustique au lieu de rester dépendant d'un processus compositionnel préalable. Une des failles qu'il détectera d'ailleurs dans ce type de démarche, propre au début des années 1950, est qu'elle « échoue parfois à témoigner de la différence entre l'expérience de l'exécution et celle de l'écoute. Il faut trouver une place pour chaque chose. Chaque idée doit pouvoir trouver sa place dans le temps, son contexte, son environnement, un monde dans lequel elle est susceptible d'exister<sup>31</sup> ».

Dans *Intersection II* pour piano (août 1951), chaque case équivaut à une valeur métronomique qui peut aller de 158 à 276, donc très rapide. Des nombres indiquent la quantité de sons à produire dans les registres grave, medium et aigu. Le chiffre 12 implique de jouer n'importe quel nombre de sons, 12 ou davantage. Selon le vœu de Feldman, les accords ne devraient pas être arpégés ni brisés, mais plaqués (« avec le coude, pas brisés », indique-t-il dans une des pages de la partition), sans aucun doute afin d'éviter tout effet mélodique ; ce qui implique, pour le pianiste, dans le cas de nombres importants de sons, toutes sortes de mouvement du poignet ou de l'avant-bras. À la différence de la plupart des partitions de cette période, les *Intersections II* et *III* impliquent une densité importante d'événements et réclament une agilité des plus grande de la part de l'interprète.

À la même époque, Feldman conçoit une *Intersection* pour bande magnétique huit-pistes, selon un même principe de notation que les autres *Intersections*, également basée sur une forte densité de sons, mais le projet sera finalement abandonné. Sous l'impulsion d'Heinz Klaus Metzger, le studio de sonologie d'Utrecht le reprendra quelques années plus tard, mais cela n'aboutira pas davantage, l'entreprise étant jugée irréalisable malgré les progrès technologiques.

À propos des *Four Songs to e. e. cummings* (1951) pour soprano, piano et violoncelle, Laurent Feneyrou écrit : « Les deux chants extrêmes se déroulent sur un même schéma métrique de dix-huit mesures, dans un tempo immuable. Traversés de silences, la simplicité des figures et le dépouillement instrumental à la fin de ces chants ruinent l'illusion des tessitures écartelées et des différents modes de jeu du violoncelle. Une symbolique numérique parcourt les deux chants intermédiaires : le deuxième de onze mesures, le troisième de trente-trois. Et si les murmures de la voix, un moment esseulée sur quatre notes, perforent la surface plane du troisième chant, les *forte* isolent parfois un