

Morton Feldman et le tombeau de Descartes

Dominic Marion

Numéro 317, automne 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/86533ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marion, D. (2017). Morton Feldman et le tombeau de Descartes. *Liberté*, (317), 66–68.

Morton Feldman et le tombeau de Descartes

DOMINIC MARION

New York, 1963: Morton Feldman (1926-1987) et Pierre Boulez (1925-2016) passent une soirée parmi un groupe de compositeurs. Le groupe se sépare, mais Feldman, bon hôte, n'envoie pas Boulez se coucher de bonne heure. Il mène le compositeur français à la Cedar Tavern, ce bar de Greenwich Village qui avait été un notoire lieu de rencontre des peintres de l'expressionnisme abstrait pendant les années 1950. Le tandem ferme le bar, et comme l'édifice allait bientôt être détruit, cela allait être la dernière soirée de Feldman en ce lieu qu'il avait si souvent fréquenté.

Le compositeur américain rapporte lui-même l'anecdote quelques années plus tard : « il ne me semblait pas juste que je passe cette dernière soirée avec Boulez, qui est tout ce que je ne veux pas que l'art soit. C'est Boulez, plus que tout autre compositeur aujourd'hui, qui a donné à la notion de système un nouveau prestige – Boulez qui a écrit un jour que ce qui l'intéressait, ce n'était pas la manière dont une pièce sonnait, mais seulement comment elle était faite ». Par-delà les verres partagés, les mots sont durs, car l'écart qui sépare l'écriture musicale de Boulez de celle de Feldman est abyssal.

Du dodécaphonisme au totalitarisme sériel

Une brève mise en contexte des décennies précédant la rencontre entre les deux compositeurs permet d'éclairer l'ampleur de la dissension. Le conflit a ses origines dans l'abandon par les compositeurs occidentaux du principe organisateur de la tradition occidentale depuis le XVII^e siècle, soit le système tonal. À la fin du XIX^e siècle, la musique du jeune Arnold Schönberg (1874-1951) prolonge le courant expres-

sif romantique et s'inspire encore des principes directeurs de la musique tonale. C'est au début du XX^e siècle que Schönberg s'engage dans l'atonalité : des œuvres comme *Trois pièces pour piano* (1907) et *Pierrot lunaire* (1912) délaissent tout usage de la tonalité. Schönberg ouvre alors un espace de liberté où les douze sons de la gamme chromatique peuvent être librement utilisés, sans hiérarchie prédéfinie. Mais cette liberté a aussi pour effet de jeter la musique contemporaine dans une posture où elle n'est plus soutenue par un principe d'organisation systématique. Schönberg voit rapidement là une faille où la cohésion de l'écriture musicale risque de sombrer.

C'est afin de pallier ce risque que Schönberg développe après la Première Guerre mondiale la technique dodécaphonique. Le dodécaphonisme conserve le libre accès du compositeur à l'ensemble de la gamme chromatique, mais il refond cette liberté dans un principe systématique. Ce principe est celui de la série. Une œuvre dodécaphonique obéit à la sérialisation des hauteurs. Le compositeur écrit d'abord une série de douze sons, ce qui constitue le matériau harmonique et mélodique d'une pièce. L'écriture de la pièce doit ensuite faire en sorte qu'un son ne soit pas répété avant que les onze autres aient été utilisés dans l'ordre prescrit par la série. La rupture engendrée par l'atonalité s'est ainsi rapidement résorbée dans l'action d'un nouveau principe organisateur.

L'apport de Boulez date de l'après-guerre. Dans le sillage de la seconde école de Vienne – Schönberg, Alban Berg (1885-1935) et Anton Webern (1883-1945) –, Boulez affermit la mainmise de la raison systématique sur les techniques de composition. Avec *Structures pour deux pianos* (1952), Boulez est

l'instigateur du sérialisme intégral, une méthode de composition qui consiste à organiser de manière rationnelle tous les paramètres de la composition (la hauteur des sons, mais aussi les durées, les nuances, etc.). Bien que Boulez ait lui-même très tôt vu la nécessité d'assouplir l'application systématique de ces principes, le sérialisme intégral a durablement imposé, surtout en Europe, une certaine conception de la musique contemporaine : celle d'un art formel, conséquente à l'application d'un système de composition. Karlheinz Stockhausen (1928-2007) fait lui aussi figure de proue en ce qui a trait à cette vision de la musique.

Boulez, Stockhausen et Feldman sont issus de la même génération, mais l'océan Atlantique n'est pas la seule distance qui les sépare. Entendu avec les oreilles de Feldman, le sérialisme n'instaure pas qu'un système organisateur ; l'application généralisée de la série devient pour lui l'exercice d'un rationalisme totalitaire. Si Boulez représente tout ce que Feldman ne veut pas que l'art soit, c'est que ses compositions engendrent une domination de la raison sur l'expérience musicale. Feldman valorise au contraire l'intuition du compositeur et la matérialité du son comme points de départ de l'écriture. Le conflit artistique qui oppose Feldman à Boulez, c'est en quelque sorte celui de l'expérience sensible contre le rationalisme.

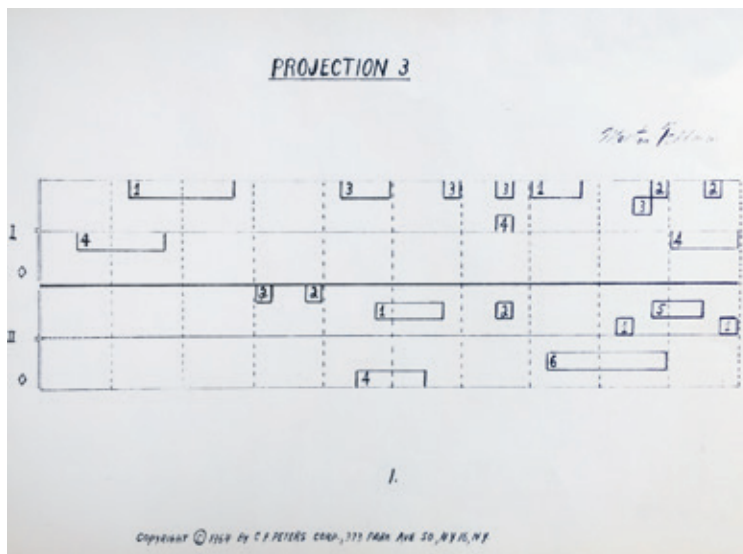
Libérer l'écriture

À partir de 1950, Feldman se lie d'amitié avec John Cage (1912-1992). Penseur du *happening*, Cage développe une pratique compositionnelle où l'indéterminé occupe une place centrale. Avec *4'33"* (1952), cette fameuse pièce où l'interprète s'assoit au piano sans jouer,

Cage détruit le quatrième mur pour faire des bruits provenant de l'auditoire la matière même de la performance.

La réflexion de Feldman par rapport à des modes d'écriture qui échapperaient à la domination d'une structure rationnelle se consolide à la même époque dans des partitions graphiques, une pratique dont il est l'un des principaux instigateurs. Sans aller aussi loin que Cage dans l'indétermination, Feldman veut ménager un espace de dialogue entre la composition et l'imprévu. C'est le cas de la série *Projection* (1950-1951), cinq partitions conçues pour petits ensembles. Au lieu de notes et de rythmes disposés sur une portée, des rectangles découpant une ligne temporelle dictent à l'interprète quand jouer. Un chiffre inscrit dans ces rectangles indique combien de notes doivent être utilisées, mais la hauteur de ces notes n'est déterminée que par une division du registre des instruments entre aigu, moyen et grave. La hauteur et le rythme précis sont de cette manière laissés au choix de l'interprète.

Cette technique d'écriture amène une déconstruction du rapport entre la partition et l'interprète : jusque-là, la musique contemporaine avait maintenu l'interprète étroitement assujéti à la précision de la partition. Avec ces projections, Feldman accentue le rôle de l'interprète. Le compositeur ne détermine plus à lui seul ce qui doit être joué, car l'interprète réalise des choix qui affectent directement la teneur de l'œuvre. Si ces partitions déchargent le compositeur d'une part de responsabilité quant au contenu concret de la performance, elles ont aussi pour effet de secouer le joug traditionnel de la partition sur l'interprète. Le rapport entre écriture et lecture d'une œuvre s'actualise comme un processus dynamique, d'où découle une nouvelle conception de l'œuvre musicale.



Libérer le son

À propos de l'intérêt prépondérant de Boulez pour la structure d'une œuvre, Feldman écrit qu'« aucun peintre ne parlerait de cette manière ». C'est que la pensée musicale de Feldman est fortement influencée par la pratique des peintres de l'expressionnisme abstrait new-yorkais. Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Jackson Pollock et Mark Rothko n'étaient pas les premiers à peindre de manière abstraite, c'est-à-dire sans figurer les êtres et les objets du monde qui nous entourent ; mais ils le faisaient avec un souci de la matérialité picturale qui traverse aussi la musique de Feldman. Peintre du son, Feldman cultive le même paradoxe terminologique que ses amis : il n'y a au fond rien de plus concret que l'exigence de la peinture abstraite, car l'abstraction fait des matériaux qui rendent le tableau possible l'objet même de la représentation picturale. Les couleurs et les formes d'un tableau abstrait ne renvoient qu'à elles-mêmes. Elles ne reçoivent par ailleurs leur consistance que dans l'intériorité du spectateur. Ainsi de la musique de Feldman : elle considère le son pour lui-même, comme expérience sensorielle momentanée, et non en regard de la méthode de composition de l'œuvre.

De son côté, l'auditeur est amené à se demander ce qui se passe là, dans cette musique dépourvue d'intensité dramatique, au rythme aléatoire et au développement sans direction claire. Devant une œuvre qui plonge l'auditeur dans un flux sonore qui ne semble avoir ni début ni fin, que veut dire écou-

ter de la musique ? Feldman enjoint son auditeur à se poser des questions aussi naïves que celles-ci : mais que suis-je donc en train de faire ? Qu'est-ce que je fais, au fond, lorsque j'écoute de la musique ?

C'est sans doute là quelque chose que nous nous permettons trop rarement : arrêter de travailler, cesser toute activité et se demander : mais qu'est-ce que je fais avec le temps qui m'est alloué sur cette terre ? Quelle conception du temps est à la base des expériences qui me donnent le sentiment de m'inscrire dans le monde ? À partir de cette destruction du caractère d'évidence qui liait le compositeur et l'interprète, la musique de Feldman opère une mise entre parenthèses du monde profane, c'est-à-dire du monde régulé par les obligations quotidiennes et matérielles. Cette musique ouvre un espace pour ainsi dire sacré, où l'auditeur, s'il veut suivre l'intuition du compositeur, doit laisser de côté toute conception linéaire du temps.

Libérer le temps

Si c'est en libérant le compositeur et l'interprète de la rigidité de l'écriture traditionnelle que Feldman retrouve d'abord un contact sensible avec le son, sa recherche se développe plus avant dans une nouvelle notation qu'il expérimente à partir de 1957, avec des partitions comme *Piece for Four Pianos* et *Two Pianos*. Ces partitions proposent un retour à la notation rigoureuse des hauteurs. Les notes et leur séquence sont précisées, mais les durées sont libres. Les pianistes décident eux-mêmes

du moment de leurs interventions, tout en respectant des indications générales: tout doit être lent et les notes doivent être articulées avec un minimum d'attaque. Les interprètes doivent laisser résonner longtemps les sons, ce qui crée un tapis sonore où consonances et dissonances se côtoient selon des modalités imprévisibles, pour progressivement retourner au silence. Cette méthode a généré quelques cas extrêmes: la pièce n'était pas tout à fait écrite de la même manière, mais à la première de *Five Pianos* (1972), John Cage termina sa partie vingt minutes plus tard que les quatre autres pianistes...

Dans le cas de *Piece for Four Pianos* et *Two Pianos*, une partition unique est jouée simultanément par tous les interprètes. Les pianistes débutent la pièce en même temps, mais leurs trajectoires divergent bientôt, suivant les décisions particulières de chacun en regard des durées. En résultent des effets d'échos irréguliers et de réverbérations en miroirs brisés, comme si un monologue était dédoublé (*Two Pianos*) ou quadruplé (*Piece for Four Pianos*). Cette notation sans durée déterminée saisit le temps d'une manière non linéaire, à l'image de l'espace en peinture: le tableau n'a ni point d'entrée ni point de sortie, mais un cadre que le regard habite librement, à la recherche de la consistance de l'œuvre. C'est ce mouvement que les prismes de résonance éphémères de Feldman tentent de reproduire. Le résultat est que la performance de ces pièces diffère d'une interprétation à l'autre. Afin de souligner cet aspect, un album récent paru sur l'étiquette de disque britannique Another Timbre propose deux versions de *Two Pianos*, jouées par les pianistes John Tilbury et Philip Thomas: une en ouverture de l'album, l'autre en clôture.

La respiration autarcique du son

Le trait le plus frappant de ces pièces est sans doute la faible intensité des dynamiques, toujours très délicates (c'est d'ailleurs le cas de presque tout le catalogue de Feldman). Étrangère aux envolées tonitruantes, cette musique élabore

ses dissonances à bas volume, dans le murmure des choses sensibles, comme la respiration autarcique du son. Ces dynamiques sont si délicates qu'elles laissent entendre le mécanisme de l'instrument, sa facture physique, comme le bruit de la pédale et des cordes qui résonnent presque imperceptiblement lorsque libérées par les tampons de feutre qui les étouffent – des sons généralement considérés comme indésirables. À cela s'ajoute le bruit de fond de l'environnement. Ce silence, dont la contamination fait partie intégrante de la composition, implique un désir de ne pas couvrir les bruits du monde, de ne pas parler plus fort qu'eux. Il en va d'un entêtement à parler doucement, de manière posée, peut-être afin de mieux écouter, de mieux s'écouter et de faire taire en soi la rumeur du quotidien.

L'écriture de Feldman s'est grandement raffinée durant les trois décennies suivantes. Mais une intuition traverse son œuvre qui était déjà présente dans ces pièces de 1957, soit l'intuition d'une musique capable de se déployer en l'absence de tout développement, sans véritable évolution qui mène le matériau d'un point d'ouverture à un point final. Entrer dans l'écoute d'une pièce de Feldman, c'est entrer dans un univers dont la temporalité ne peut être conçue de manière linéaire.

Cette expérience d'un monde hors monde est mise en évidence par la durée monumentale des œuvres tardives, comme *String Quartet (II)* (1983), dont les exécutions oscillent entre cinq et six heures. Basée sur de courts leitmotifs répétés à outrance mais toujours subtilement variés, cette œuvre engage le rituel du concert dans une temporalité irréductible au découpage utilitaire qui rythme le temps quotidien. L'usage de la répétition fait de la mémoire de l'auditeur un élément essentiel de la composition. Contre la conception dominante du temps musical, qui veut qu'une durée donnée soit objectivement divisible selon une unité de mesure universelle, la musique de Feldman appelle une expérience plus subjective du temps, une expérience intérieure, car indivisible, en suspension hors de la temporalité commune.

Le tombeau de Descartes

C'est en ce sens que Feldman propose moins une œuvre qu'un devenir, qu'une expérience inhérente à la subjectivité du temps musical. Sa musique déjoue les catégories par lesquelles nous appréhendons les objets de culture. Elle résiste par là à la grande marchandisation du temps qui rythme la circulation des objets, des êtres et de l'art au sein de nos sociétés de surconsommation.

La raison dominatrice qui a permis à l'homme de devenir maître et possesseur de la nature s'est retournée contre lui: il est devenu esclave de son propre système d'exploitation des ressources, dépendant du consumérisme qui détruit son environnement et la qualité de sa culture. Expulsant la conception rationnelle du sujet hors de l'expérience artistique, Feldman creuse la tombe de Descartes, au sens où il s'attaque aux ramifications esthétiques de cette instrumentalisation généralisée qui caractérise notre rapport à la matière et à la culture. Le sujet de Feldman ne domine plus le monde à partir d'une certitude objective fondée par sa subjectivité: je ne suis pas parce que je pense; *le son est, donc je pense*.

L'intuition de Feldman devient mystique là où elle suggère un étonnement toujours renouvelé devant ce que peut être un son. Le temps « perdu » à écouter une œuvre de plusieurs heures coïncide avec une dépense qu'il ne s'agit pas d'expliquer, mais de vivre hors de soi-même, en délaissant le cadre des conventions qui régissent notre rapport à l'environnement social. Au sein d'une culture qui a remplacé la présence du sacré par la domination des principes économiques, la musique de Morton Feldman se présente comme un lieu de résistance où la pensée peut envisager d'autres manières d'être au monde, à commencer par suspendre pour un temps notre course effrénée vers l'autodestruction. **L**

♦ **Dominic Marion** est critique littéraire et culturel, musicien, compositeur et enseignant. Il a notamment fait paraître *Ouverture du cadavre de Sade*, un livre-disque, en 2016.