

Y a-t-il une « école new-yorkaise » ?

Entretien avec Earle Brown

Avec John Cage, Morton Feldman et Christian Wolff, Earle Brown fait partie des pionniers de la musique indéterminée ; ses partitions *Folio* (1952/53) peuvent même revendiquer le mérite d'être les plus anciennes du genre. Souvent, ces compositeurs sont rangés en bloc dans l'Ecole de New York, bien qu'il y ait de grandes différences entre les idées d'Earle Brown, qui vient du jazz, et celles de John Cage, inspiré par le bouddhisme. Tous partagent en revanche une affinité étroite avec les arts visuels. Peintre et écrivain anglais qui participe aussi à des happenings musicaux, Dave Ryan s'est entretenu en mai 1995 avec Earle Brown dans le cadre d'une enquête sur les rapports de ce dernier avec les arts visuels. Nous publions ici la version abrégée de cet entretien en traduction française. (La version originale anglaise n'a pas été publiée.)

Gibt es eine «New Yorker Schule»? Ein Gespräch mit Earle Brown

Earle Brown gehört zusammen mit John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff zu den Pionieren der indeterminierten Musik; mit seinen graphischen Partituren *Folio* (1952/53) kann Brown sogar die historische Priorität für sich beanspruchen. Oft werden diese Komponisten unter dem Etikett «New Yorker Schule» in einen Topf geworfen, obwohl etwa zwischen den Konzepten des vom Jazz herkommenden Brown und des vom Buddhismus beeinflussten Cage grosse Unterschiede bestehen. Gemeinsam ist ihnen allerdings eine enge Beziehung zu den visuellen Künsten. Der englische Maler und Schriftsteller Dave Ryan, der auch als musikalischer Performer tätig ist, führte im Mai 1995 mit Earle Brown ein Gespräch als Teil einer Untersuchung zur Beziehung zwischen diesen Komponisten und den visuellen Künsten. Wir geben dieses Gespräch hier in einer leicht gekürzten französischen Übersetzung wieder. (Die englische Originalfassung ist unpubliziert.)

Dave Ryan : Pourriez-vous commencer par parler des premières tentatives de composition indéterminée dans les années 50 ? J'ai souvent le sentiment qu'on a mal interprété les rapports entre les compositeurs new-yorkais associés à John Cage, en faisant de ce dernier le précurseur que Morton Feldman, Christian Wolff et vous-même talonnaient de près¹ ; à y regarder de plus près, je pense que la situation est bien plus complexe.

Earle Brown : Oui, c'est vrai... J'ai souvent pensé que j'avais une influence néfaste sur Cage. Si vous lisez très scrupuleusement *Silence*, il semble qu'il n'ait pas fait la première œuvre indéterminée, par exemple quand il parle de mes *Four Systems* de 1954, qui étaient indéterminés, d'après sa définition.

Aviez-vous l'impression d'avoir attaqué le problème de l'indétermination par un autre angle que Cage ?

J'arrivais du jazz, donc improviser, accorder aux musiciens des espaces de souplesse et de créativité dans les partitions m'était chose naturelle. Ni Morton Feldman, ni John Cage, ni Christian Wolff n'avaient la moindre affinité avec le jazz, et je n'ai jamais réussi à leur en faire écouter ou à en

parler avec eux, mais le jazz, bien sûr, est un des genres originels de l'improvisation, où le musicien est indépendant par rapport à un ensemble d'indications, tout en en étant responsable. Il était donc tout naturel pour moi de faire ce *Folio*, qui donnait un minimum d'instructions. Du point de vue philosophique, je pense que John et moi ne recherchions pas le même genre de résultat.

L'expérience du jazz vous a donc fourni une sorte de modèle ?

C'est un peu comme si l'on vous fournissait une série d'accords en vous proposant d'improviser à partir de ce matériau. Mais, voyez-vous, je ne crois pas que Cage comprenait cela, parce qu'il s'empêtrait chaque fois dans des problèmes, alors que pour moi, qui jouais du jazz et en écrivais, qui y étais donc très engagé et le suis resté – quoique plus en tant qu'auteur –, la notion même de collaboration était familière et je savais ce qu'il fallait à un musicien pour qu'il « décolle » dans telle direction. A mon avis, Cage ne donnait pas suffisamment d'instructions, ou ne donnait pas aux musiciens le sentiment d'une faveur, celui de prendre au sérieux leur responsabilité de musiciens, si bien qu'il se

mettait d'une certaine manière dans des situations impossibles ; on abusait de lui et il était souvent mécontent des résultats. Dans le catalogue Peters de ses œuvres, Cage affirme très nettement qu'à son avis, il s'est mis à la musique indéterminée en 1958 dans le Concerto pour piano et orchestre ; mais il parle de ses débuts à lui ; les miens sont bien plus anciens. Avant qu'il ne se mette à ce qu'il appelle la musique indéterminée, sa musique était tout à fait absolue. Elle était très contrôlée – par le hasard –, très sévère, et sans équivalent nulle part. Mais je pense que mon arrivée et ma manière de laisser aux gens la possibilité d'improviser dans un contexte donné ont peut-être eu sur lui une mauvaise influence – pour autant qu'elles l'aient influencé le moins du monde. Mais cette idée d'aborder l'indétermination en autorisant les musiciens à s'affranchir de sa musique ! A mon avis de musicien d'orchestre et de combo, il ne donnait pas suffisamment d'instructions,

vaient pas à comprendre comment les jouer. Quand nous faisons des choses insolites et novatrices, nous devons tous rédiger des explications pour les exécutants, mais certaines sont si paradoxales, dans les œuvres de Cage et de Wolff, qu'il est heureux que Feldman et moi ayons assisté aux séances d'enregistrement pour donner un coup de main ; je crois que nous avions aussi une idée plus précise de la manière dont les musiciens abordent une exécution.

J'ai été frappé récemment par le premier projet de Cage chez Crown Point, projet qui, à l'origine, s'appelait simplement « Changes » : il exploitait certaines idées, basées sur des règles, qui semblaient remonter tout droit à « Music of Changes »³.

Cage avait tendance à réutiliser les techniques aléatoires, ou certains mécanismes fortuits, et je trouve – en fait j'ai toujours trouvé – cela curieux, parce qu'à un certain moment, il y a long-

qu'il a fait plus tard. Il lui a fallu du temps, disons, pour l'appliquer à toute la palette des arts. Je pensais sincèrement qu'il s'éloignerait de la composition. Evidemment, c'était un personnage incroyable, dont l'influence philosophique ou sociologique est bien plus grande que son influence musicale. Je crois que personne n'écrit la musique comme Cage s'y prenait, alors qu'un grand nombre de gens étaient très, très impressionnés par sa mentalité, sa démarche.

Comment voyiez-vous cette démarche ? Était-ce un modèle pour vos propres expériences, vos recherches ?

Je connaissais bien son père et sa mère ; je l'ai connu depuis 1952, et bien sûr sa liaison avec Merce Cunningham. Ma première femme, Carolyn, a dansé pour Merce quelque vingt ans, donc j'ai vu John dans plusieurs contextes, et par certains côtés, c'était un être humain très conventionnel et conservateur.

Vraiment ? De quelle manière ?

Eh bien, il parlait beaucoup de son grand-père, pasteur méthodiste, et il laissait entendre – ou admettait – que sa philosophie correspondait à cette mentalité et qu'il était fondamentalement conservateur. Certes sa position vis-à-vis de l'art était tout à fait hors norme, mais la manière dont il s'y prenait avait quelque chose du pasteur méthodiste, au fond ! C'était une personne très conservatrice, très discrète, très dévouée. Cela fait beaucoup de dualismes, et je crois que c'est pourquoi il parlait sans arrêt de monisme, parce qu'il était très écartelé sur beaucoup de points. Je crois qu'il avait une manière très conventionnelle d'aborder les choses, de les faire, mais pas pour ce qu'elles devenaient ensuite.

C'est en 1952 que vous vous êtes rencontrés pour la première fois ?

Oui, à Denver (Colorado). Carolyn et moi y habitons, et Carolyn dansait chez Jane McLean, qui avait travaillé avec Martha Graham et connaissait Merce Cunningham. Jane organisait des concerts et des cours de danse, et Carolyn suivit un cours de maîtrise de Merce, qui fut bouleversé par sa manière de danser ! John découvrit ma musique pour la première fois et n'imaginait pas qu'à Denver, en 1952, quelqu'un pût être si au courant de l'univers de Schönberg, Berg, Webern et Varèse. Aussi, sur le plan musical, John et moi nous sommes-nous compris immédiatement, de même que Merce et Carolyn s'entendaient sur le plan de la danse, physiquement, moralement et philosophiquement. Nous étions donc quatre personnes entre qui ça faisait clic, et John souhaitait que je vienne à New York pour travailler à son projet pour bande magnétique, alors que Merce désirait que Carolyn danse dans sa troupe.



De gauche à droite : Heinz-Klaus Metzger, Earle Brown et Morton Feldman, photographiés à l'occasion des enregistrements de 1971 à Cologne (voir note n° 2)

ou alors des instructions qui entraient en contradiction avec l'intention compositionnelle.

Pourtant le Concerto de piano et orchestre fourmille d'indications, presque trop !

C'est juste. Wolff est comme ça, lui aussi. Je me rappelle m'être occupé d'enregistrements à Cologne avec Feldman pour EMI². Dans certains morceaux de Wolff, un ou deux en tout cas, les musiciens ne parvenaient pas à déchiffrer les instructions : elles étaient trop complexes et trop alambiquées.

N'est-ce pas Dick Higgins qui disait qu'elles ressemblaient à un acte notarié ?

C'est vrai. Il a fallu renoncer à quelques morceaux de Wolff parce qu'ils n'arri-

vaient pas à comprendre comment les jouer. Quand nous faisons des choses insolites et novatrices, nous devons tous rédiger des explications pour les exécutants, mais certaines sont si paradoxales, dans les œuvres de Cage et de Wolff, qu'il est heureux que Feldman et moi ayons assisté aux séances d'enregistrement pour donner un coup de main ; je crois que nous avions aussi une idée plus précise de la manière dont les musiciens abordent une exécution.

temps, dans les années 60, à peu près à l'époque de *Theater Piece*, je me suis dit que Cage allait cesser d'écrire ce qu'on appelait de la musique, parce que toute son optique me semblait ne pas concerner la musique. Il me critiquait sans arrêt de vouloir continuer à « faire des choses » ; il disait : « Tu as toujours envie de faire de la musique, n'est-ce pas ? » J'ai toujours pensé qu'il quitterait la musique, qu'il changerait de cible, et on pourrait dire que c'est ce qu'il a fait. Mais je pensais qu'il en ferait bien plus dans le théâtre ou dans les arts visuels. J'ai été surpris qu'il ne s'y soit pas mis beaucoup plus tôt. Déjà dans les années 60, sa manière de travailler n'avait intrinsèquement rien à voir avec la musique. Il appliquait sa méthode au son, mais il pourrait tout aussi bien l'avoir appliquée à la peinture, aux mots – ce

La musique que vous écriviez alors était-elle sérielle ?

Oui, tout ce qu'il y a de plus dodécaphonique. D'ailleurs j'avais étudié le dodécaphonisme à Boston, mais mon professeur n'avait guère d'imagination. J'étudiais en même temps la technique de Schillinger, qui avait beaucoup d'imagination, mais qui n'était apprécié que de peu de gens. Schillinger était un mathématicien et musicologue qui avait mis au point des procédés numériques et d'autres techniques pour faciliter la composition.

Gershwin et d'autres ne faisaient-ils pas grand cas de ces techniques ?

Gershwin avait étudié avec lui à l'époque où il travaillait à *Porgy and Bess*, et cette composition doit beaucoup aux techniques de Schillinger⁴. Je serai toujours reconnaissant d'avoir étudié les techniques de Schillinger plutôt qu'avec Paul Hindemith ou quelqu'un comme ça, qui aurait voulu me faire écrire du Paul Hindemith, ce qu'à Dieu ne plaise ! J'ai l'impression que Schillinger était une force libératrice, comme l'a été John Cage.

Pourriez-vous parler un peu de la genèse de December '52, qui est une partition graphique fondamentale ?

Elle résulte des œuvres précédentes, *October '52* et *November '52*. Ce que je faisais était de découvrir peu à peu combien il fallait d'instructions aux musiciens pour qu'ils produisent quelque chose. J'étais très influencé par Buckminster Fuller et le concept de « synergie », qui est d'ailleurs le sous-titre de *November '52*. En 1952, un article d'*Artnews* dû à Elaine de Kooning et consacré à Buckminster Fuller se penchait sur la notion de synergie. Selon la définition de Fuller, il s'agit de l'énergie qui résulte de la collision de deux autres forces, et qui ne peut être prédite à partir des énergies originelles. Voilà qui m'a complètement chamboulé et qui m'a incité à écrire *December '52* à l'époque. Et voici ce qui, dans le concept de synergie, m'a stimulé : j'ai en tête un morceau, une sonorité, un état, donc je suis l'énergie première, ou plutôt mon imagination est l'énergie première. Puis je trouve une notation pour la partition, ou la représentation picturale de quelque chose, ça fait une deuxième énergie. Je donne ça à David Tudor, par exemple, qui est une troisième énergie et qui crée un rapport avec ma notation, équivoque, elle-même produit de mon imagination. 1, 2, 3 ne font pas 3, ni même 4. 4 est le public, qui est aussi imprévisible que les énergies. J'ai donc été entièrement happé par la notion de synergie. Je me suis dit : mon idée, mon graphique, confiés à un exécutant qui les joue pour un public, chaque étape du jeu est un pas de plus vers un résultat inattendu ou imprévisible. Dans le passage de 1 à 4, je fais partie du public, donc j'ignore ce

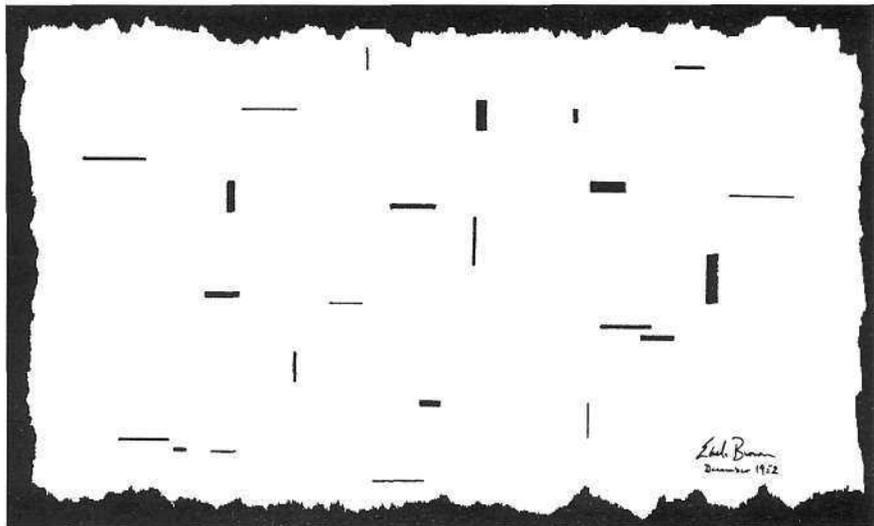
qui va se passer, mais j'aurai lancé le processus de synergie. Ça m'a chamboulé ! C'est très philosophique et idéaliste.

Voilà donc l'origine de *December '52*. *October '52* utilisait une notation métrique courante, mais sans silences, donc on ne pouvait pas compter. D'ailleurs, dans le jazz, on ne compte pas simplement, il faut aussi sentir, parfois sans compter du tout. Donc il était naturel que je supprime cette espèce de comptage rudimentaire ba-ba-ba. Après l'avoir fait dans *October '52*, j'ai créé ensuite un champ en prenant du papier réglé et en ajoutant des lignes entre les portées, créant ainsi une situation où n'importe quoi pouvait arriver dans un champ conceptuel haut-bas, fort-faible ; ce fut *November '52*. Les trois compo-

John Cage, Morton Feldman ou qui que ce soit du même genre, Calder m'avait beaucoup influencé. J'avais ramassé une brochure du Musée d'art moderne sur l'œuvre de Calder et découvert qu'une bonne partie des premiers ouvrages étaient équipés de moteurs. A l'époque de la conception de *Folio*, je dessinais beaucoup de choses qui étaient aussi munies de moteurs ; ainsi l'origine de *December '52* était une boîte qui serait posée sur un piano. Une série de leviers et de poulies ferait bouger les objets dans l'espace.

C'était donc une sorte de partition cinématique ?

C'est ça. Avant cela, j'avais conçu un ouvrage, de nouveau sous l'influence de Buckminster Fuller, qui devait être un



Earle Brown : *December '52* (extrait)

sitions sont donc une progression logique (voire irrationnelle) de la détermination vers la quasi-indétermination, ce qui revient à priver progressivement les musiciens d'instructions et à les forcer de plus en plus à être eux-mêmes des créateurs. Je n'ai jamais tenu cela pour une action négative, au contraire, c'en est une positive. Dans un certain sens, elle nie la puissance et le contrôle du compositeur, mais elle renforce la faculté du musicien de participer et d'être créatif – de « composer ».

Qu'en est-il sur le plan visuel ? On dirait qu'il y a un rapport avec Mondrian – était-ce conscient ?

Voilà qui est intéressant, parce que beaucoup de gens ont parlé de ça. Je connaissais très bien l'œuvre de Mondrian, mais je n'y ai jamais pensé en écrivant mon morceau. Savez-vous comment *December '52* a été fait ? En sélectionnant au hasard des chiffres dans un tableau. Je voulais n'actionner que trois paramètres : fréquence relative, intensité relative, durée relative. Ce n'était donc pas une idée visuelle. Le précurseur de *December* devait peut-être plus à une influence visuelle directe, celle d'Alexander Calder ; avant que je ne rencontre

globe d'à peu près cette taille, et il y aurait des bandes de papier réglé interagissant avec la circonférence ; le globe muni de ces objets musicaux serait posé dans un bol d'eau, et le pianiste jouerait ce qui passerait le plus près de lui – tout ça était tout au début, c'était complètement fou !

Il est intéressant que cela annonce l'intérêt universel pour ces partitions circulaires, avec des bandes de plastique, qui fourmillaient à la fin des années 50 et 60 – mais sous une forme très concrète, dans votre cas.

C'est ça. Bon, c'était grâce à Calder, j'étais extrêmement impressionné par l'idée de la mobilité, ce qui explique que j'aie produit *Available Forms I*, *Folio* et toutes les partitions mobiles. Calder est effectivement celui qui a exercé la plus grande influence sur ma vie artistique. Bien sûr, j'ai été influencé par des musiciens et des compositeurs, mais la première chose qui nous a réunis, Feldman, Cage et moi, c'est que nous étions influencés par des arts hors de la musique. Moi j'étais sous l'influence de Calder et Pollock, Feldman sous celle de Guston et Rothko, entre autres, Cage sous celle de Duchamp et d'autres. Voilà

ce qui a fait de nous un groupe spécial, parce que nous étions plus influencés par les arts visuels et par la poésie, par Joyce, Gertrude Stein. Nous étions tous sous influence. Berio était particulièrement influencé par Joyce ; Cage et moi aussi, d'ailleurs.

Connaissez-vous personnellement plusieurs des peintres de l'école new-yorkaise ?

Nous les fréquentions tous, c'étaient eux qui venaient à nos concerts. Les musiciens nous tenaient pour cinglés, ils ne songeaient pas à se déplacer. Je ne sais pas si les peintres appréciaient notre musique, d'ailleurs, mais au moins ils venaient. Nous allions tous les samedis à leurs vernissages, Guston, de Kooning, etc. J'avais l'impression qu'il y avait des contacts spirituels importants entre les peintres et les compositeurs – je veux dire, les compositeurs de notre groupe, pas tous, pas Samuel Barber, par exemple. Pour moi, il est parfaitement évident que tous ceux qui connaissent les tableaux de Philip Guston des années 50 peuvent constater son influence profon-

ma musique, il se passe des choses dont ni Cage ni Feldman ne voulaient pour la leur. Au début des années 50, Cage était entièrement absorbé par l'aléatoire, le tirage à pile ou face. S'il y a eu des réflexions communes, ce n'était pas au niveau conscient, c'était dans notre rapport à la prise de conscience qu'un nouvel art était en train de surgir. Mon passé de jazzman et mon truc pollockien me guidaient vers une sorte de spontanéité et d'improvisation contrôlée, Cage arrivait de chez Duchamp, avec l'inopiné, l'incontrôlé et le *ready-made* – à certains égards, au fond, la composition aléatoire est une sorte de *ready-made*. Feldman était peut-être plus conventionnel que Cage ou moi, sauf dans les morceaux graphiques, éventuellement. Mais ce n'était pas le genre de situation où l'on se dit : « Hé, retrouvons-nous et parlons de notation ! » Nous avions simplement de la sympathie les uns pour les autres et pour l'avant-garde en général. Voilà ce qui me paraît si extraordinaire : ce n'était pas un effort concerté en vue de quelque chose, nous ne savions pas où nous allions, chacun de nous suivait

que nous différions complètement des compositeurs issus de la Juilliard School – Aaron Copland, Samuel Barber, Leonard Bernstein –, qui pourraient tout aussi bien revendiquer le nom d'École de New York ! Je ne sais pas qui nous a appelés ainsi ; c'est à la fois correct et déroutant, car tout s'est passé à New York, mais Cage venait de Los Angeles et moi du Massachusetts.

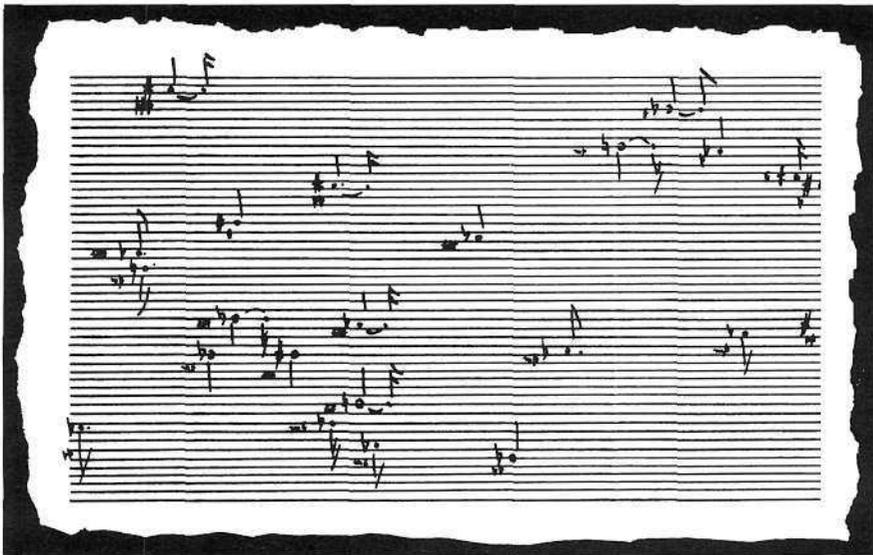
Pour revenir au problème de la notation, ce sont peut-être des passages de Silence qui donnent l'impression qu'il y avait une discussion sur la notation.

Je ne me rappelle aucune discussion, vraiment, bien que je me souviens encore avoir montré à Cage *Folio* et *December '52*, et lui avoir expliqué ce qui se passait ; il m'a dit : « Oh, ça n'est pas intéressant, ils vont simplement jouer leurs mélodies favorites. » Cage n'a jamais rien compris à l'improvisation, mais moi qui en avais fait, je savais qu'on pouvait aller plus loin que jouer ses rengaines favorites. Vous savez, Miles Davis ne jouait pas ses mélodies favorites, il inventait à brûle-pourpoint, et je savais que c'était possible. Je n'ai presque jamais été déçu par les résultats de *December '52* ; je pourrais vous en faire entendre cinq versions toutes différentes, mais qui donnent toutes de la musique contemporaine fantastique, parce que je les y prépare. Je savais qu'avec mes graphiques, ma notation, je pouvais les pousser au-delà de leurs mélodies favorites. D'ailleurs, même si ce ne sont pas de grands improvisateurs, ils ne vont quand même pas jouer... [il siffle quelques mesures de Mozart].

Cela a-t-il un rapport avec votre sentiment que Cage était « déphasé » dans ses rapports avec beaucoup d'exécutants, notamment les musiciens d'orchestre ?

Ouais... en d'autres termes, si on n'interdit pas certaines choses, les musiciens les feront. John ne voulait empêcher personne de faire ce qui lui plaisait, donc on lui a fait des tours de cochon. Quand je donne *December '52* et que quelqu'un joue tatata-taa, tatata-taa, je lui demande : « Où voyez-vous ça dans la partition ? Ça ne s'y trouve pas, c'est un graphique très abstrait. » On peut donc montrer tout de suite aux musiciens qu'il ne s'agit pas de faire des citations, parce que ce qu'ils jouent doit avoir un rapport acoustique avec le dessin ; si la partition a un aspect aussi abstrait que je l'ai voulu, vous n'allez pas jouer du Beethoven, et je peux le prouver.

C'est intéressant, ce rapport entre l'apparence de la partition et la manière dont elle sonne. Tout à l'heure, j'ai évoqué Mondrian, et je me demande si son idée de l'équilibre dynamique entre les éléments verticaux et horizontaux pourrait avoir quelque chose à voir avec



Earle Brown : *November '52* (extrait)

de sur Morton Feldman : peu de contrastes, pas d'action, un sens des interactions horizontales et verticales, cette subtilité du toucher.

Vu les expériences remarquables en matière de notation au début des années 50, étiez-vous tous d'avis qu'il fallait s'attaquer aux éléments fondamentaux de la notation musicale, les réviser pour pouvoir créer de nouvelles conditions d'exécution ?

Non, nous n'avons jamais eu quoi que ce soit qui ressemble à une discussion commune sur la notation. Il me semble que nous avons simplement trouvé chacun des solutions individuelles à nos recherches. Feldman et moi n'avons jamais parlé de sa notation graphique, ni de ma notation temporelle. Ce n'était pas une « société pour l'invention d'une nouvelle notation » ! Je voulais que, dans

simplement son instinct. Je suis persuadé que nous nous stimulions réciproquement, mais – et cela est très important – nous ne dépendions pas les uns des autres. Nous ne formions pas une école, quoi qu'en aient dit les critiques.

Bon, vous venez d'anticiper une question sur cette étiquette, l'École de New York ; était-ce simplement un moyen commode de rassembler un groupe hétérogène sous un seul titre, comme les peintres ?

A un moment donné, en Europe, on nous appelait la Deuxième École de New York, et je n'avais aucune idée de qui constituait la première ! Mais vous savez, on a eu l'École de Vienne, en soi un terme très vague et dépourvu de sens, donc, d'une certaine façon, on peut nous considérer comme un groupe, du point de vue historique, parce qu'il est vrai

voire conception graphique initiale ? Pourrait-on la transposer au projet acoustique de *December '52* ?

Non, je n'ai jamais imaginé que ça donnerait ce que c'est devenu. J'ai écrit un morceau pour Merce Cunningham intitulé *Indices* [Coordonnées], et vous savez que les coordonnées consistent en une abscisse et une ordonnée. Voici par exemple un point, puis un autre ; vous tirez une ligne du premier, puis du second, et ça donne un point de rencontre ; les points de départ sont les coordonnées du résultat. J'ai fait tout un morceau de trente minutes basé là-dessus, en utilisant des tableaux fortuits de chiffres, à cause de mon passé quelque peu mathématique et numérique. Mais en ce qui concerne ma conception de *December '52*, une chose que je savais avant d'avoir écrit ou dessiné quoi que ce soit était qu'on pourrait le jouer à partir de n'importe quel point vers n'importe quel

acoustique possible. Des morceaux comme *December '52* sont si vieux qu'ils manifestent une sorte de pureté d'intention, que j'avais et que j'éprouvais à l'époque. Mais maintenant... j'ai travaillé à un morceau de piano et je fais toujours des « descriptions » graphiques, que je remplis ensuite et qui sont entièrement subjectives. Ce sont des improvisations dessinées « virtuellement », et que j'entends comme des événements sonores.

C'est donc un peu de l'écriture automatique, au sens des surréalistes, un flux ininterrompu jaillissant de l'inconscient ?

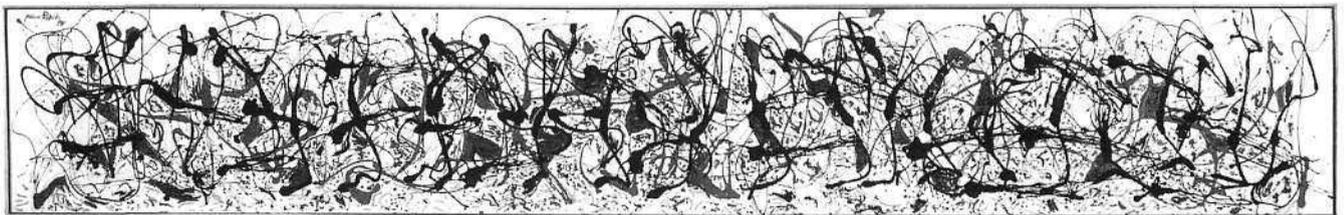
Non, ça vient de William James et de Gertrude Stein. J'ai été très frappé par les écrits de Gertrude Stein, dès le début. Écriture automatique, spontanéité, ce sont aussi des caractéristiques de l'expressionnisme abstrait – le contact di-

Vous a-t-il parlé de la crise de sa quarantaine ?

Je pense que c'était cette alternative entre la psychanalyse et le choix du hasard. C'est un peu effrayant de songer à ce qu'il a dû vivre, au fond. Dans son art, cela a abouti à ce qu'il accepte un déterminant extérieur plutôt qu'intérieur. Idéalisme ou une sorte de crainte, c'est une question grave. Mais il avait un penchant incroyable pour la philosophie. Sinon il n'aurait pas pu dire ou écrire ce qu'il a dit ou écrit, naturellement.

Était-ce là un sujet d'opposition entre vous, ou est-ce que ça a accru le sentiment de vos divergences artistiques ?

Divergences, oui, mais il y en avait toujours eu, comme je l'ai dit déjà dit. Ce qui est extraordinaire, c'est que ça ne changeait rien à la chaleur de nos rapports. Nous ne terminions pas nos conversations musicales en colère.



Jackson Pollock : *Summertime* (1948 – Tate Gallery)

© ProLitteris, 1997, Zürich

autre, dans toutes les directions (sur des ordonnées multiples). Ça, je le savais avant d'avoir rien couché sur le papier. La question que je me suis posée, en fait, était : à quoi sert d'écrire quelque chose de gauche à droite si ça n'est pas joué de gauche à droite ? J'ai donc établi un programme – que j'ai toujours – qui déterminait au hasard un nombre sur l'abscisse et un sur l'ordonnée ; à l'intérieur des deux coordonnées, là où elles se rencontrent, il se passe quelque chose. Un autre binôme pris au hasard m'indique si le nouveau point sera à gauche ou à droite du précédent, s'il se contracte ou se dilate, si c'est une seule ligne ou cinq, je veux dire, si c'est une ligne fine ou épaisse, sa longueur, sa pente, etc. C'est donc, comme vous le voyez, un procédé qui n'a absolument rien à voir avec Mondrian. Je n'ai pas recouru à des paramètres visuels. Je ne pensais qu'en termes musicaux, haut/bas, fort/doux, long/bref. Ce n'est qu'après, en voyant les réactions d'autrui, que je me suis rendu compte qu'on rapprochait ça de Mondrian. Mais pour moi, c'était tout simplement un procédé pour faire apparaître quelque chose, la technique de composition étant aussi indéterminée que le résultat final, qui serait indéterminé.

Ces procédés graphiques jouent-ils encore un rôle dans votre conception de la composition ?

La création a toujours eu spontanément un aspect graphique, ce qui tient à mes rapports subjectifs avec le résultat

rect, ce qui vous saute à l'esprit, voilà en partie ce que je voulais faire et que je fais encore. Je ne suis pas scrupuleusement le modèle de l'improvisation, mais c'est un point de départ, ça m'entraîne quelque part. J'ai toujours cru à mon intuition.

Vous n'avez donc jamais éprouvé le besoin, comme Cage, de contrecarrer cette intuition par des opérations aléatoires ?

Cela soulève une autre question. Je crois que Cage se méfiait de son intuition.

Trop ?

Non, pas « trop », à moins que vous ne vouliez le critiquer. Je crois que John avait une sorte de peur de son instinct, que sa spontanéité l'effrayait. Chose ironique, il détestait perdre contrôle – peut-être avait-il une fois perdu la maîtrise de soi et en avait été bouleversé. Une fois, il m'a dit très franchement qu'il lui fallait admettre soit la psychanalyse, soit le bouddhisme ; or il ne croyait pas à la psychanalyse. Ainsi, dans un certain sens, pour le bouddhiste, chaque jour est un bon jour, chaque note est une bonne note, chaque chose est une bonne chose. C'est devenu sa raison d'être, et je ne le critique pas, quand je pense aux *Sonatas and Interludes*, à sa musique d'avant l'aléatoire, c'était si raffiné, si incroyablement beau... je ne sais pas, il y avait quelque chose qui l'épouvantait dans ses instincts. C'était quelque chose de très profond, à quoi il croyait malgré tout.

Mais n'avez-vous pas dit un jour que vous n'aviez pas eu de conversation substantielle avec John sur les aspects pratiques de la musique depuis Available Forms I ?

Je crois que vous faites allusion au festival de danse de Connecticut College. Je venais d'achever *Available Forms I* et lui venait de terminer... *Atlas Eclipticalis*, je crois. Je montrai ma partition à John, il me montra la sienne. La mienne était de forme ouverte, vous savez, du genre où le chef d'orchestre indique quelle option va être jouée à un moment donné sur une série d'options. Cela troublait John : « Tu leur dis de jouer l'événement 1 ou 4, et ils doivent le faire ? ». – « Oui ! ». Puis je regardai sa partition et lui dis : « Tu leur permets de faire ce qu'ils veulent, dans cette partition ? » – « Oui, pourquoi les contraindrais-je ? ». – « Tu vas provoquer une situation chaotique ! » – « J'aime les situations chaotiques. » Nous convînmes de n'être pas d'accord. « J'aime les situations complexes », lui dis-je, « toi, tu aimes les situations chaotiques. » Mais finalement, avec la célèbre exécution de la Philharmonie de New York, il découvrit qu'il se faisait avoir, parce qu'il refusait d'admettre qu'il n'avait pas affaire à quatre-vingt-cinq David Tudor⁵. A mon avis, John croyait naïvement et superbement que si on dispose de quatre-vingt-cinq exécutants, on multiplie simplement la technique de virtuose de David Tudor, qui avait toujours une invention formidable. John se disait naïvement qu'il allait écrire la même chose pour

orchestre symphonique, et ils l'ont bousillée. La Philharmonie l'a bousillée, ce qui était vraiment terrible. Feldman et moi étions inscrits au même concert, et je suis allé à toutes les répétitions. John avait créé une situation où tous les instruments étaient dotés de microphones de contact. James Tenney était au milieu de l'orchestre et manipulait les cadrans réglant l'entrée et la sortie. Cage demandait aux musiciens de jouer tant de notes d'un cluster donné pendant une période donnée, etc. La première répétition fut très disciplinée, mais, voyez-vous, quand vous donnez à un altiste qui est au cinquième pupitre des altos l'instruction de jouer cinq notes d'un cluster de la manière qu'il veut, et que vous donnez les mêmes instructions et les mêmes notes au trompettiste, la trompette et l'alto ne sont pas des partenaires égaux dans ce jeu acoustique. Il ne fallut donc pas plus d'une répétition pour que le cinquième altiste et le deuxième violon, disons, se rendent compte qu'on ne les entendait pas, que leur choix n'avait aucune influence sur le résultat final, parce qu'ils se battaient contre les trompettes, les trombones, les cors, qui peuvent tous les couvrir.

En plus de quoi ils pouvaient être amplifiés par les micros de contact.

C'est l'autre problème. James Tenney avait une partition aléatoire qui précisait : « après 2,33 secondes, couper les altos ». Comment croyez-vous que vous réagiriez si on vous avait rendu responsable de vos choix jusqu'à ce moment, que vous soyez perdu dans les profondeurs d'une cacophonie et que vous vous rendiez soudain compte qu'en plus, vous avez été choisi pour n'être pas entendu et que votre microphone a été coupé arbitrairement ! C'est le désastre – et par la faute de John.

Cela vient de sa philosophie. Peut-être s'attendait-il à ce que tout le monde ait la même discipline et ce même sens de la tolérance...

Il s'attendait à ce que tout le monde soit Bouddha ! J'assistais à l'exécution de Cologne, où ils en ont fait une salade indescriptible – c'était humiliant –, et ailleurs encore. Cage rentrait souvent d'Europe déprimé. Après le désastre de la Philharmonie en 1964, il n'y a plus eu beaucoup d'exécutions par de grands orchestres symphoniques jusqu'au morceau du Bicentenaire des Etats-Unis, en 1976. Il n'a jamais voulu s'occuper sérieusement de la mentalité des orchestres ; il se peut qu'il ait voulu la changer, et je lui tire mon chapeau, mais c'était beaucoup trop optimiste, à mon avis.

Dans Silence, Cage semble tirer une ligne de démarcation stricte entre les avant-gardes européenne et américaine, notamment en matière de contrôle et de hasard, de continuité, etc. Qu'en pensez-vous ?

Je pense que la démarche « américaine » n'est pas seulement le fait de John Cage, mais aussi de Henry Cowell, de Charles Ives, etc. Je viens de la Nouvelle-Angleterre, d'un milieu très semblable à celui d'Ives, avec des fanfares qui jouent « Columbia, Gem of the Ocean » etc. Des orchestres de jazz, aussi, je l'ai dit. La définition cagienne d'américain n'est pas la seule, elle exclut beaucoup de musique populaire comme le jazz et les trucs à la Ives. Je crois que c'est une erreur de creuser un fossé entre les musiques européenne et américaine. Je sais que Cage m'a toujours considéré comme plus tributaire de l'écriture européenne que Feldman ou lui. Mais je ne vois pas en quoi Feldman ne se rattacherait pas à l'univers européen, c'était un lien très poétique et unique en son

genre. Feldman n'arrêtait pas de parler de Kafka et de Rilke. Je n'oublierai jamais une interview de Heinz-Klaus Metzger avec Feldman et moi. Metzger demanda : « Monsieur Feldman, vous êtes-vous jamais rendu compte que votre musique est une méditation sur les lamentations juives ? » Et Morty, une cigarette au bec, y réfléchit un long moment, puis acquiesça. Ça m'a renversé – je veux dire que je n'y avais jamais pensé comme ça, ce calme, ce lent, comme dans une lamentation, et Metzger qui mettait le doigt droit dessus. Un peu plus loin dans cette interview, Morty déclare vouloir être le plus grand compositeur juif... ça, c'est une déclaration profonde.

Interview : Dave Ryan
Traduction : Jacques Lasserre

- 1 D'après la notice *Brown* du glossaire biographique de *The Cage-Boulez Correspondence*, Cambridge Press 1993.
- 2 *Music before Revolution* (œuvres de John Cage, Earle Brown, Christian Wolff, Morton Feldman, Toshi Ichiyana), Ensemble Musica negativa, Rainer Riehn et Earle Brown (dir.), EMI 165-28 954/57 (4 disques enregistrés en 1971).
- 3 Il s'agit de la série d'œuvres graphiques intitulée finalement *Changes and Disappearances* et publiée chez Crown Point Press entre 1979 et 1982.
- 4 Dans ses mémoires amusants, Nicolas Slonimsky parle des études de Gershwin auprès du mathématicien-musicologue : « Schillinger lui ordonna de remplir du papier millimétré de points, de lignes et

de carrés, ce qui est censé avoir donné à Gershwin une nouvelle énergie créative. » (Slonimsky, *Perfect Pitch*, Oxford University Press 1988) Cette combinaison de procédés numériques et de graphiques doit avoir plu à Brown et à son orientation de l'époque. Schillinger mourut au faite de sa réputation, en 1943. Brown étudia les techniques de Schillinger chez Kenneth McKillop.

- 5 Il s'agit de la célèbre exécution d'*Atlas Eclipticalis* dirigée en 1964 par Leonard Bernstein, au cours de laquelle les musiciens sabotèrent effectivement les microphones de contact et l'équipement électroacoustique. Le programme comprenait également *Available Forms I*, de Brown, les *Quatre saisons* de Vivaldi et la *Pathétique* (!) de Tchaïkovski.

Comptes rendus Berichte

Gnadenlose Vermarktung Geines Behinderten

David Helfgott und der Film «Shine»

Es stand auf der «Kehrseite» des *Tages-Anzeigers* vom 8. März unter anderen Unglücksfällen und Verbrechen und in einem grossen Artikel im *Spiegel* vom 10. März: David Helfgott, das reale Vorbild für den Helden aus *Shine*, sei am 4. März nach dem ersten Konzert seiner Tournee in Boston vom Publikum als Heiliger angebetet und von den Musikkritikern als Pianist abqualifiziert worden. Zuvor tönte es anders: Der Film *Shine* des Australiers Scott Hicks wurde querbeet ebenso gelobt wie die die Tournee einläutende CD Helfgotts mit Werken Rachmaninovs. Zwar war die Filmkritik nicht in der Lage, die Handlung von *Shine* chronologisch einigermaßen richtig wiederzugeben oder die darin gespielte Musik zu identifizieren, obwohl die Stücke im Abspann des Filmes

genannt werden – Rimskij-Korsakovs *Hummelflug* in der Bearbeitung Rachmaninovs wurde z.B. zu einem anonymen «Impromptu» (Anna Schindler) oder einer «Chopin-Polonoise» (Reto Baer) –, geschweige denn fähig, musikalische und musikpädagogische Implikationen des Filmes zu nennen und zu beurteilen. Dennoch wurde behauptet, dem grosssprecherischen (und punkto Handlung auch fehlerhaften) Werbematerial getreulich folgend, Helfgott hätte schon als Knabe «Klavier wie ein Göttersohn» gespielt und beherrsche «das Klavierspiel bis zur Perfektion». Und der Musikkritiker Mario Gerteis mutmasste in seiner Besprechung der Helfgott-CD mit dem Dritten Klavierkonzert von Rachmaninov, dass dieser wie schon «auf seinen berufensten Interpreten, Vladimir Horowitz, vielleicht auch auf David Helfgott neidisch gewesen wäre, wer weiss. Denn der ist jetzt mit 50 im besten Pianisten-Alter.» (*TA*, 31.1.1997) Zwar verstehe ich den von Gerteis insinuierten Zusammenhang zwischen Alter des Interpreten und Qualität der Interpretation nicht, aber ich weiss dafür im Gegensatz zu ihm, dass Rachmaninov nie und nimmer von Neid auf Helfgott geplagt worden wäre!

Wer in *Shine* Verstand und Ohren nämlich nicht abschaltet und sich vom –