

## « L'Ecole de New York »

Quand on parle d'« Ecole de New York », on pense d'abord à des plasticiens comme Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. Cependant, cette dénomination s'applique également à un petit groupe de musiciens qui témoignaient d'un fort esprit de complicité avec ces artistes.

N'importe qui aurait fréquenté les peintres du début des années 50 aurait rapidement compris qu'ils exploreraient 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 John Cage, Earle Brown, Christian Wolff et moi étions dans cet état d'esprit particulier<sup>1</sup>.

Ainsi se constitue, de manière tout informelle et sans prétention dogmatique, ce que l'on a appelé la « *New York School* ».

Cage, Brown, Feldman 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, d'un autre par une soumission aux principes de l'Ecole 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.

« L'Ecole de New York » est donc une dénomination à propos de laquelle il convient de rester très prudent. Nul mot d'ordre ni manifeste ne saurait y être associé. Feldman ne cessera d'insister sur ce qui distingue son projet artistique de celui de Cage, et il en sera de même en ce qui concerne Earle Brown. Cela transparaît de façon manifeste dans la « discussion » entre les deux compositeurs et le musicologue Heinz-Klaus Metzger :

- Brown : Bon, ce n'est pas du tout caractéristique de mon propre développement. J'ai grandi dans une toute petite ville, où l'on ne donnait pas de concert. Je n'ai pas eu de formation musicale à l'Université. J'ai appris à jouer de la trompette, et l'influence que j'ai subie, à l'époque, c'était principalement le jazz et la musique Pop. Voilà pourquoi ce n'est pas du tout caractéristique. Tu étais à New York, moi à Lunenburg (Massachusetts), ce qui représente une différence considérable.

- Feldman : J'ai avalé le même apprentissage que chacun d'entre nous ; je suis allé à l'Université et j'ai eu une formation musicale très vivante ; je suis allé aux mêmes concerts que mes amis ; nous avons eu les mêmes sources d'information, le même background...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Morton Feldman, in Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Londres, Studio Vista, 1974, p. 43.

<sup>2</sup> « Discussion » in Morton Feldman, *Écrits et paroles*, Paris, L'Harmattan, 1999.

La présence de John Cage s'inscrivant en filigrane de manière quasiment permanente et centrale dans les réflexions qui vont suivre, il m'a semblé plus judicieux de ne pas consacrer à celui-ci une section autonome, mais d'envisager les problématiques propres à l'Ecole de New York à la lumière de ce qu'ont vécu ses trois collègues et amis Brown, Feldman et Wolff. Cage n'a en effet jamais cherché à s'immiscer en tant que maître à penser, mais plutôt comme quelqu'un dont l'expérience, par rapport aux tout jeunes compositeurs qu'étaient alors ses trois confrères, pourrait s'avérer vivifiante.

### **Earle Brown**

Earle Brown entreprend des études de mathématiques, puis de musique à la *Schillinger School of Music*, de 1946 à 1950, années au cours desquelles il découvre la peinture et la sculpture américaines. La démarche de Jackson Pollock le passionne :

Ce qu'il a créé durant les six dernières années de son existence a complètement bouleversé ma façon de penser la musique, et m'a apporté une foi profonde en cette génération d'artistes<sup>3</sup>.

Il se dit particulièrement sensible à la spontanéité de l'art de Pollock, à l'immédiateté des rapports qui existent alors entre méthode et matériau, idée qu'il mettra lui-même à l'épreuve dans des œuvres comme les *Available Forms*.

Un deuxième artiste a beaucoup compté pour lui : Alexandre Calder.

Ses mobiles m'ont permis d'observer les variations libres qui s'opéraient, les changements variables à l'infini provoqués seulement par quelques mouvements de l'air. Ils m'ont permis de m'interroger sur les relations des structures mobiles entre les deux arts<sup>4</sup>.

Des recherches d'ordre mathématique et physique sur le domaine acoustique, les nombres et leur organisation, les proportions, le conduisent à se poser le problème de la forme ouverte et du hasard. Ses premières partitions remontent à 1950 ; Brown est alors influencé Charles Ives, Edgar Varèse, mais a par ailleurs une prédilection marquée pour les musiques du Moyen-Âge et de la Renaissance, à cause des qualités de malléabilité que présentent les partitions de ces périodes.

Entre 1950 et 1952, il compose trois œuvres, *Musique pour violon, violoncelle et piano*, *Trois pièces* pour piano et *Perspectives* pour piano, dans lesquelles il tente d'appliquer certains principes que l'on trouve chez Calder. La construction d'unités et leur ordonnancement à l'intérieur d'une situation flexible devient, dans la perspective de son

---

<sup>3</sup> Jean-Yves Bosseur, « Quatre musiciens répondent », entretiens avec Boulez, Brown, Maderna et Stockhausen, *Les Lettres Nouvelles*, Paris, oct-nov. 1966, p. 152.

<sup>4</sup> *Ibid.*

écriture, une organisation d'unités de groupes rythmiques dynamiquement précis, mais laissant un libre choix en ce qui concerne les timbres.

J'ai rencontré John et Merce Cunningham vers 1951-52, à Denver (Colorado), où j'enseignais la technique de Schillinger appliquée à la musique. Lors de mon premier contact avec John, je lui ai présenté ma musique, et il l'a appréciée ; il a été surpris de trouver quelqu'un, à Denver, qui écrive ainsi. Le contact s'est fait très naturellement. Mon ex-femme Carolyn aimait la philosophie, qu'elle avait étudiée au collège ; John aimait parler de philosophie, de musique, de danse, des arts plastiques. Nous étions tous très intéressés par les arts visuels et influencés en ce sens. John et Merce nous ont invités à venir à New York. Merce l'a immédiatement engagée en tant que danseuse (elle a fait partie de sa compagnie pendant environ vingt cinq ans) et j'ai pour ma part commencé à travailler avec John sur un projet de Tape music – musique sur bande magnétique -, *Williams Mix*<sup>5</sup>. Avant que je n'arrive, Christian Wolff y avait déjà apporté une contribution, et quand je suis intervenu, ils en étaient à la moitié de la pièce. Je m'y suis mis immédiatement. C'étaient David Tudor et John qui avaient pris l'initiative du projet, mais David était rarement présent, parce qu'il avait besoin de temps pour travailler le piano et répéter nos pièces. C'était donc plutôt John et moi qui y travaillions, tous les jours de 10 h du matin à 4h ou 5h de l'après-midi environ. La mise au point de *Williams Mix* a été si longue : cela prit environ dix mois, pour une durée totale de 4'30". Environ deux mois après un concert à l'Université de l'Illinois où l'œuvre avait été présentée, j'en ai déduit, beaucoup plus rapidement, une composition personnelle, *Octet*. Pour *Williams Mix*, Cage définissait absolument chaque élément, au moyen d'opérations de hasard. Il faisait en sorte que celles-ci aboutissent à une partition très précise, sans aucune place pour la spontanéité. Pour ma part, le processus compositionnel devait avoir un aspect strict, certes, mais aussi être assez souple pour ne pas nous obliger à savoir exactement ce qui en résulterait. Plutôt que de réaliser une composition selon les procédés de hasard, j'acceptais de ne pas savoir, ce qui constitue une attitude philosophique en soi. Le projet s'arrêta car nous étions à court d'argent. Paul Williams, qui nous finançait, nous en donnait en fait assez peu (quarante dollars par semaine) et nous disposions d'un nombre réduit d'appareils. Nous allions droit à l'asphyxie ; comme il ne pouvait plus continuer à nous aider, nous avons dû abandonner.<sup>6</sup>

*Williams Mix* reste donc l'unique tentative d'œuvre collective de la part des compositeurs de la dite Ecole de New York.

En 1952, Brown expérimente ses premières formes ouvertes, à partir de principes de notation graphique, mais de telles préoccupations s'avèrent alors très éloignées de celles de Cage :

John ne partageait pas mon intérêt pour la flexibilité et l'improvisation, qu'il n'a jamais vraiment appréciée. Quand j'ai composé *December 52* et lui en ai expliqué le principe, il m'a dit : « tu vas les laisser faire, ils vont juste jouer leurs petits airs favoris ». Je lui ai répondu : « non, je ne le pense pas, je ne vois pas comment ils pourraient justifier de jouer de telles choses, compte tenu de la nature abstraite du graphisme que je leur propose; il doivent jouer des structures de son de type abstrait plutôt

---

<sup>5</sup> À cette époque, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff et Earle Brown inaugurent ensemble les premières réalisations de « Tape Music », le magnétophone venant tout juste d'être commercialisé. Cage entreprend ainsi la réalisation de *Williams Mix*, oeuvre électro-acoustique commandée par Paul Williams, un ancien étudiant en architecture au Black Mountain College. La partition ne comporte pas moins de 192 pages, pour une durée d'un peu plus de 4' 30" de musique. Il s'agit d'un collage de 600 bouts de bande magnétique, enregistrés par Louis et Bebe Barron et répondant à 6 catégories de sources sonores : des sons urbains, de la nature, synthétiques ou électroniques, produits manuellement, des sons faibles nécessitant une amplification, produits par le souffle (y compris le chant). Les phénomènes sonores ainsi collectés donnèrent lieu à un montage sur 8 bandes magnétiques, puis à un mixage qui dura environ 9 mois, à partir de procédés de hasard dérivés de la méthode I Ching. Peu de temps auparavant, Ch. Wolff avait en effet apporté à J. Cage les deux volumes de l'I Ching, recueil d'oracles de la Chine ancienne, ce qui devait l'amener à envisager de nouvelles méthodes de composition « impersonnelle » ; Cage commence alors sa *Music of Changes* pour piano, précisément basée sur les principes de cette méthode.

<sup>6</sup> Jean-Yves Bosseur, *Entretien avec Earl Brown*, 1999, inédit.

que des mélodies, parce que rien ne justifie une quelconque tonalité dans cette page ». Cage n'avait pas confiance en l'improvisation, estimant que cela risquait de provoquer de l'autocomplaisance de la part des musiciens (...). Cela pourra paraître aussi un peu égocentrique, mais j'ai toujours pensé que je n'avais pas eu une bonne influence sur John. Quand je l'ai rencontré, il composait des partitions très strictes, à base d'opérations de hasard, jets de dés et de pièces de monnaie ; les interprètes jouaient le résultat de ces procédés de hasard, de manière aussi précise que possible, aussi précisément qu'ils l'auraient fait avec la musique de Mozart. C'est seulement la partition qui était composée à partir du hasard. Il n'était pas permis d'être spontané, de s'adonner à l'improvisation. Un peu plus tard, comme il en a témoigné dans ses livres, il s'est intéressé à l'indétermination et la première pièce dans cette voie a été le *Concert de piano*, vers 57-58. Et cela lui a posé des problèmes de laisser les musiciens effectuer des choix dans sa musique. Parce que John n'a jamais fait partie d'un orchestre ou d'une formation de jazz, à la différence de moi. Je persiste à me demander si John a saisi la mentalité d'un musicien exécutant. Bien des choses qu'il a réalisées ont eu pour conséquence la moquerie du public, les gens ne prenaient pas sa musique au sérieux. (...) Ni John, ni Morty, ni Christian ne sont passés par là non plus : ils n'avaient aucune expérience du jazz et n'avaient jamais joué dans un orchestre. Ce que j'ai fait a donc été grandement stimulé par ma pratique de musicien instrumentiste, en tant que trompettiste.<sup>7</sup>

Dans une des toutes premières œuvres répondant à cette préoccupation, *Décembre 52* de E. Brown, ne subsiste plus aucun signe conventionnel. La partition consiste en une unique feuille blanche rectangulaire, sur laquelle sont inscrits des traits noirs de différentes épaisseurs et longueurs, verticaux ou horizontaux. L'emplacement des graphismes ainsi que leur taille peuvent suggérer des jeux de registres, d'intensités, de durées, bien qu'aucune instrumentation ni aucun temps global d'exécution ne soient définis. Aucune direction de réalisation ne semble favorisée, pas plus qu'un sens de lecture, nulle portée, nul point de repère n'aidant à s'orienter dans un sens plutôt qu'un autre. C'est pourquoi, à propos de cette partition, E. Brown a pu parler d'« exécution composée » et non de « composition exécutée »<sup>8</sup>. La forme du processus n'existe pas en elle-même, mais pour les musiciens, collectivement, résultat d'une activité menée ensemble, en fonction de ses rebondissements ; en conséquence, les musiciens sont « impliqués dans la génération même de l'œuvre (...) La partition est une image de cet espace à un instant qui doit toujours être saisi comme irréel et transitoire... L'exécutant doit mettre tout cela en mouvement, ce qui signifie réaliser qu'elle est en mouvement et entrer en elle. Soit se tenir là et la laisser bouger ou se déplacer à travers elle selon des vitesses variables ». C'est cet aspect synergétique qui rend le projet fondamentalement ouvert, lui donnant un statut de *work in progress*. La dimension graphique constituera-t-elle le véhicule le plus adéquat pour favoriser le dynamisme du processus, si elle est dégagée de tout jeu de correspondances ou équivalences plus ou moins analogiques avec la représentation sonore ? Pour suspendre toute inclination à ne comprendre les rapports de la graphie au temps qu'à la suite de certaines déductions spatiales, il insiste sur la nécessité de produire des situations graphiques énigmatiques, d'« étendre et intensifier l'ambiguïté inhérente à toute représentation graphique

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Earle Brown, « Sur la forme » in *Musique en jeu*, n°3, Paris, Le Seuil, 1971, p. 33.

et à toute réponse du compositeur, de l'exécutant et du public qui peut lui être faite »<sup>9</sup>. Dans les notes écrites par E. Brown simultanément à la composition de *Décembre 52*, *Folio* ou *Four Systems*<sup>10</sup>, l'accent est mis sur la nécessité d'échapper à la directivité de la lecture, pour atteindre un déchiffrement à dimensions multiples. La disposition des signes graphiques de *Décembre 52* rend d'ailleurs difficilement concevable, pour une réalisation sonore ou indépendamment d'elle, une lecture unidimensionnelle de la page en accord avec les principes traditionnels de lecture d'une partition.

En 1958, John Cage, s'étant lui-même confronté à la poétique de l'indétermination, émet certaines réserves à propos de la conception dont témoignent les partitions de Brown par rapport à de tels principes. Dans la deuxième partie (« Indeterminacy ») de l'article « Composition as Process », prenant l'exemple de *Four Systems*, il s'interroge sur l'analyse et le classement des hypothèses de lecture.

Pour démultiplier les interprétations possibles, le compositeur donne la permission supplémentaire de lire la feuille dans n'importe laquelle des quatre positions.<sup>11</sup>

Pour Cage, sans cette permission, la partition se révélait hautement indéterminée, et le tracé lui-même n'identifiait le compositeur avec rien d'autre que l'éventualité que quelque chose se produise. S'il est précisé que le graphisme permet deux situations ou groupes de situations, on se retrouve dans une logique de pensée de type sériel, qui insiste davantage sur le rapport entre les éléments (par l'intermédiaire d'opérations comme le renversement, l'inversion...), conceptuellement, que sur les éléments proprement dits, physiquement.

Les inversions sont le contrôle de l'esprit conscient. Ce qui pourrait avoir été non dualiste le redevient ; d'un point de vue non dualiste, chaque chose et chaque être sont considérés comme des centres, et ces centres sont en état d'interpénétration, de non obstruction. Au contraire, d'un point de vue dualiste, chaque chose et chaque être ne sont pas considérés en tant que tels : seules leurs relations et leurs interférences sont envisagées<sup>12</sup>.

## **Morton Feldman**

C'est en 1949 que Feldman rencontre John Cage, qui représente un catalyseur exceptionnel pour ses facultés créatrices, dans la mesure où il lui donne confiance en ses instincts. A partir de là, le rôle de l'instinct demeurera prégnant dans son itinéraire de

---

<sup>9</sup> Earle Brown, « Sur la forme », *ibid.*, p. 32.

<sup>10</sup> Earle Brown, « Notes de 1952 à 1953 pour *les Folio Pieces, An Anthology* », textes et partitions réunis par La Monte Young et Jackson Mac Low, Heiner Friedrich Verlag, Munich, 1970.

<sup>11</sup> John Cage, in *Silence*, Cambridge Massachussets, The M.I.T. Press, 1966, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 38.

musicien, alors qu'il inspirait une forme de méfiance un peu méprisante à la majorité des compositeurs de l'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>13</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, 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.<sup>14</sup>

Au tout début des années cinquante, 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-wébernienne, mais sans le recours aux méthodes de composition dont s'emparaient alors avec avidité les compositeurs européens. A 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 être beaucoup plus concernés par l'aspect physique du son, ses caractères infinis d'audibilité, sa réalité ultime.<sup>15</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>16</sup>.

Et il estime que les musiciens professionnels ne peuvent pas comprendre la nature de l'acte de produire une pièce de musique 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>17</sup>

---

<sup>13</sup> « Lettre à Pierre Boulez », décembre 1950, in Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance*, Paris, Éd. Christian Bourgois, 1991, p. 126.

<sup>14</sup> Morton Feldman in Thomas Moore, « We Must Pursue Anxiety (an interview with Morton Feldman) » in *Sonus*, volume 4, n°2, printemps 1984.

<sup>15</sup> « Discussion » in Morton Feldman, *Écrits et paroles*, op. cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*

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.

En 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 Schoenberg 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. (...)Varèse possédait d'abord le son. Moi aussi. Et la poésie.<sup>18</sup>

Les premières partitions de Feldman prennent un aspect pointilliste, mais très différent de ce qui transparaît 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.

Feldman rencontre alors le pianiste David Tudor, qu'il présente à ses collègues, ainsi que le compositeur Earle Brown. Feldman avait déjà écrit, en 1949, pour David Tudor, une série de pièces d'inspiration wébernienne, *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. 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, impliquée dans le monde réel que ce qui se passe dans le milieu musical, trop dominé, selon lui, par l'alternative Schoenberg / Stravinsky.

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>19</sup>

---

<sup>17</sup> Morton Feldman in Tom Johnson, « Notes de cours » in *Revue d'Esthétique*, numéro Cage, Paris, Ed. Privat, 1988, p. 200.

<sup>18</sup> Martine Cadieu, *À l'écoute des compositeurs*, Paris, Minerve, 1992, p. 204-205.

<sup>19</sup> « Entretien Feldman - Walter Zimmermann » in *Contrechamps*, n°6, Musiques Nord-américaines, Ed. L'Âge d'homme, avril 1986, p. 22.

Par delà tout dualisme schématique, cette qualité d'ambivalence imprègne profondément ses prises de position à propos des 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.

Feldman entreprend la série des *Intermissions* en 1950 ; dans la première de ces pièces, *Two Intermissions* pour piano, l'on ne trouve qu'une seule indication dynamique : *very soft*. On découvre une parenté avec la méthode dite de la racine carrée chez 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 oeuvres reposent sur un même type de mesure s'apparentant à un 3/8.

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 I* 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'aurait eu aucune place ici.<sup>20</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>21</sup>

« La pratique même de la musique, celle de Feldman par excellence, exalte le fait que nous ne possédons rien » écrira Cage dans son *Discours sur quelque chose*<sup>22</sup>.

Si les 4 *Extensions* composées entre novembre 1951 et avril 1953 et les 6 *Intermissions*, entre 1950 et 1953, sont écrites en notation traditionnelle, les 5 *Projections*, de 1951, et les 4 *Intersections*, entre 1951 et 1953, font appel à la notation graphique. Pierre Boulez adopte d'emblée une attitude très réservée vis-à-vis de la tentative de Feldman, écrivant à Cage :

---

<sup>20</sup> « Autobiographie » in Morton Feldman, *Écrits et paroles*, op. cit., p. 132.

<sup>21</sup> Christian Wolff et Victor Schonfield, « Taking Chances » in *Music and Musicians*, Londres, mai 1969, p. 38.

<sup>22</sup> John Cage, in *Silence*, op. cit., p. 130.



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>23</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>24</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 E. 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 50, 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.

---

<sup>23</sup> Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance*, *op. cit.*, lettre d'août 1951, p. 165.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 176-177.

*Intersection III*, composée en avril 1953, est une des partitions envisagées par Cage dans l'article « Indeterminacy ». Chacune des quatre feuilles de la partition est constituée d'une suite de petites cases de 1,76 cm de côté. Le tempo est évalué à 176. Trois rangées de cases sont disposées verticalement ; elles concernent les registres : aigu, moyen, grave. Les nombres inscrits dans les cases précisent le nombre de sons qui doivent être produits. Le pianiste peut entrer à n'importe quel moment à partir du début qui lui est indiqué par une case. Lorsque deux nombres sont indiqués pour un même registre, n'importe quelle partie du registre peut être utilisée. Une fois joués, les sons doivent se prolonger jusqu'à la fin de la durée indiquée.

Cage souligne, à propos de cette pièce, l'interpénétration des notions de détermination (la forme globale, le timbre propre à l'instrument), et d'indétermination (la méthode, les jeux d'intensité, le choix des hauteurs), ce qui permet d'engendrer une situation essentiellement non dualiste : « une multiplicité de centres en état de non-obstruction et d'interpénétration ».

Comment l'interprète exécutera-t-il *Intersection III* ? Il peut le faire d'une manière organisée susceptible d'être soumise avec succès à une analyse. Ou bien il peut assumer sa fonction comme un photographe, d'une manière qui n'est pas consciemment organisée (et donc, non assujettie à l'analyse), ou même de façon arbitraire, en sentant sa propre voie, et en suivant les dictats de son ego ; ou bien, plus ou moins sans le savoir, en y pénétrant, en référence à une structure mentale s'apparentant au rêve, suivant, comme dans l'écriture automatique, les dictats de son subconscient ; ou encore, selon la psychologie jungienne de l'inconscient collectif, suivant les inclinations des espèces et produisant quelque chose d'un intérêt plus ou moins universel pour les êtres humains ; ou bien, en accord avec le « sommeil profond » de la pratique mentale hindoue - le fondement de Maître Eckhart - ne s'identifiant avec rien d'autre que l'éventualité.<sup>25</sup>

Le projet de Feldman va ainsi dans le sens d'une nouvelle forme d'exploration de la dimension spatiale propre à la notation musicale. Il parle alors de la partition comme d'un « repère spatio-temporel ». Cette partition témoigne, comme le signale Cage, d'une imbrication effective d'aspects déterminés et indéterminés, sans que l'on puisse parler de tentative délibérée de conciliation entre les deux. L'écriture est en quelque sorte assimilée à un geste, capté dans son mouvement ; celui-ci est gardé dans son unicité, non préparé, non résolu, en suspension, sans être immobilisé pour autant ; la composition tout entière est comme un discours de ce geste. Dans *Intersection III*, les déterminations concernent l'instrument pour lequel a été conçu le processus, le piano, la forme dans laquelle se déploie le processus, qui se présente visuellement comme une succession de petites cases accompagnée d'une prescription concernant la vitesse de lecture pour le jeu tout entier. Pour l'interprète, la situation est donc donnée une fois pour toutes : elle ne subit ni changement, ni évolution ; à la différence des partitions mobiles de P. Boulez ou de K. Stockhausen, aucune

---

<sup>25</sup> John Cage, *Silence*, op. cit., pp. 36-37.

opération conceptuelle ne s'interpose entre la lecture de la partition et le jeu instrumental qui conduirait à scinder la procédure d'exécution en une série de décisions successives à prendre et à relier les unes aux autres. Ici, unité de temps, sens et tempo de lecture, codification, demeurent inaltérés, affirmant l'identité du projet et favorisant l'identification de l'interprète avec lui ; la partition agit donc bien comme un filet - pour reprendre l'expression de Cage - destiné conjointement à faire produire et percevoir des phénomènes sonores en deçà de tout critère de choix stylistique ou esthétique; on peut y déceler une manière de constituer une grille temporelle, tout comme le peintre tend sa toile.

Où réside alors la volonté du compositeur ? Dans les règles de base du processus ainsi déclenché, qui ne laissent rien supposer du résultat qualitatif de l'exécution, de l'intention subjective du compositeur. Ne fournissant que des signes quantitatifs (les chiffres inscrits dans les cases correspondant à des densités de sons), une approximation quant au lieu de l'action (régions grave, moyenne ou aiguë de l'instrument) et les limites temporelles à l'intérieur desquelles doivent s'inscrire les actions, la partition tend vers une certaine objectivité. C'est d'ailleurs bien ce que Feldman reprochera plus tard à ce type de partition : prendre l'aspect d'un objet. Pourtant, dans le même temps, la partition voit se dissoudre son caractère chose car, en fonction de la multiplicité des résultats que l'on peut obtenir à partir de ses notations très générales, elle n'en garantit pas la reconnaissance en tant que telle. Elle intervient plutôt comme condition d'une manifestation sonore, provoque l'entrée dans le concret du jeu, capte la matérialité physique d'un instrument en particulier, révèle le toucher d'un musicien en particulier, à la manière d'une tablature ouverte. Il serait vain de chercher, à partir de la succession de chiffres inscrits dans les cases, des rapports numériques répondant à un quelconque symbolisme numérique. Les quelques propositions exposées d'emblée par Feldman restent constantes ; elles ne subissent aucune transformation voulue, et ne sont pas dialectisées d'une manière ou d'une autre : par exemple, l'unité de temps demeure inchangée (ce qui, comme nous l'avons constaté, ne manquera pas d'embarrasser P. Boulez) et la situation pour l'interprète ne varie aucunement.

Il s'agit là d'une notation capable de favoriser une « fluidité naturelle », selon l'expression de Feldman lui-même, en ce qui concerne le cours des événements sonores. La propriété de la hauteur perd sa prédominance sur les autres composantes du son (la durée, l'intensité, le timbre) ; la situation s'écarte de ce fait de l'héritage de plusieurs siècles de musique, marqué par l'hégémonie de l'harmonie.

Les partitions graphiques de Feldman réclament une extrême attention de la part de l'interprète, de par ses exigences en ce qui concerne les modes d'attaque, généralement aussi

peu affirmés que possible, d'entretien, sans changement ; de par également son insistance sur la pureté des sons produits, qui restera un des traits de son style d'écriture.

Entre 1953 et 1958, Feldman abandonnera ce type d'écriture et de processus, estimant en effet que « si les moyens doivent être imprécis, le résultat ne doit pas moins en rester clair ». Il considèrera *a posteriori* les procédés d'indétermination trop conceptuels. En définitive, la poétique de l'indétermination n'est pas son problème, en tout cas pas un but en elle-même.

J'ai dit un jour à Cage : John, la différence entre nous, c'est que toi, tu a ouvert la porte et attrapé une pneumonie, tandis que moi, j'ai entrebâillé la fenêtre et attrapé un rhume<sup>26</sup>.

Et Feldman de revenir, non sans quelque scepticisme sur les commentaires de Cage sur ses partitions graphiques :

Souvenez-vous de la très belle idée qu'il inventa à propos d'un appareil photographique qui permet aux gens de prendre n'importe quelle photo<sup>27</sup> ; en un sens, cette idée indique exactement sa propre conscience globale de ce qu'impliquent de tels processus. Je ne suis pas du tout là dedans. Je ne sais pas du tout ce que j'ai bien pu inventer. Je crois que la différence la plus importante n'est pas que je me glorifie moi-même, ce qui pourrait être une critique adressée par Cage à Varèse, par exemple ; je pense que j'en ai fini avec les moyens et ne me suis jamais préoccupé de l'environnement social.<sup>28</sup>

Dans une enquête sur la question « Le compositeur est-il anonyme ? », publiée par la revue *Source*, Larry Austin cite une prise de position de Feldman :

Au début des années 50, Cage, Brown et moi découvrons tant de choses passionnantes ; il m'était très difficile de laisser de côté mon ego de compositeur. C'était pénible. Il me fallait me retirer pour constater combien la musique était belle. Certains gosses qui écrivent de la musique aujourd'hui voient seulement le geste. Ils n'écoutent pas la musique. Pour moi, c'est le matériau qui est le héros, pas le compositeur. Les gosses adoptent une attitude d'anti-héros, portent une cape et déclarent : « je ne suis pas compositeur », geste dramatique. Pour eux, John Cage, en tant que personne, est devenu un héros, pas sa musique. Lorsque John et moi travaillions ensemble, il n'y avait pas ce sentiment-là. Nous supprimions nos egos en faveur de la musique.<sup>29</sup>

Afin de revenir au plus près du matériau, il réenvisage un système de notation plus déterminé, notamment dans *Extensions IV* (1952-53) pour trois pianos, même s'il jugera en définitive cette méthode « trop unidimensionnelle ».

En dépit de la pluralité des méthodes de notation, on ne trouve pourtant pas de divergences fondamentales entre les différentes familles de partition; et c'est bien ce qui fait dire à Cage : « La musique conventionnellement notée de Feldman, c'est lui-même jouant sa musique graphique ».

---

<sup>26</sup> Entretien avec F. Orton et G. Bryars, p. 246.

<sup>27</sup> John Cage, « Experimental music » in *Silence, op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>28</sup> Entretien avec F. Orton et G. Bryars, p. 246.

<sup>29</sup> *Source*, vol. 1, n°2, Davis, Californie, 1967, p. 1.

## Christian Wolff

Pour Christian Wolff, même sans statut défini, l'Ecole de New York était une réalité :

La musique qui nous intéressait en priorité était celle que nous écrivions. Nous étions attentifs aux idées des uns et des autres, nous soutenions, et nous nous sommes mutuellement influencés jusqu'à un certain point... Nous étions bien sûr aussi très curieux des musiques européennes, de Boulez, Stockhausen, de ce qui se passait dans les premiers temps à Darmstadt. Des liens d'amitié se sont créés. Mais, nous étions installés à New York, d'où la dénomination. Celui qui est tout de même à l'origine de tout cela, c'est bien évidemment John Cage, qui était la personnalité la plus apte à organiser des concerts, faire en sorte que nos pièces puissent être jouées (...). Ma manière de travailler a beaucoup changé, notamment à partir des années soixante-dix, mais même encore maintenant, je reviens parfois aux notations et aux techniques de ces premières pièces, et elles restent importantes pour moi. D'une certaine manière, c'était assez proche de ce que Cage, Feldman à ses débuts, et Brown composaient à l'époque, dans la mesure où ce que je souhaitais obtenir, c'était quelque chose d'imprévisible, ce qui correspond au sens général de la notion d'indétermination : une pièce dont le caractère, le matériau répondent au fait que les sons produits ne sont pas tout à fait prévisibles. D'un autre côté, ce qui m'a distingué des autres, c'est mon intérêt à ce que le son ne vienne pas du rapport avec quelque type de notation, par exemple un système de hasard produisant un processus de notation, ou bien même à la suite de formes mobiles, comme chez Earle Brown, mais que la musique soit la conséquence des interactions des interprètes : comment ils réagissent les uns aux autres, comment ils s'écoutent, et le type de rythme qui pourrait résulter du fait de répondre à ce que l'on entend ; et, plus particulièrement, répondre lorsque l'on ne sait pas quand et ce qui va se produire, parce qu'il n'y a pas de partition pour le spécifier. La manière dont vous jouez dans ce type de situation et le rythme qui découle précisément d'une telle situation est ce qui m'intéressait plus spécifiquement, et c'est cela qui différenciait ma manière de travailler de celle des autres.<sup>30</sup>

Lorsque l'on écoute une de ses toutes premières œuvres, *Sérénade* (1950), pour flûte, clarinette et violon, composée à l'âge de 16 ans, au moment de sa rencontre avec Cage, on ne peut qu'être frappé par la singularité de son écriture. Toutefois, ce qui pourrait le rattacher à celui-ci ou à Feldman, c'est le souci d'une grande économie des moyens. Wolff qualifia d'ailleurs ultérieurement cette phase de son évolution de « proto-minimaliste ». Sans aucune recherche de contrastes ni d'effets de dramatisation, la *Sérénade* est entièrement basée sur la combinaison de deux quintes justes.

Dans le texte « Composition as Process », Cage compare la situation des pianistes dans le *Duo II* de Christian Wolff « à celle d'un voyageur qui doit constamment attraper des trains dont les heures de départ n'ont pas été annoncées mais qui sont sur le point de l'être »<sup>31</sup>. Selon Cornelius Cardew, *Duo II* est une « mise en état d'alerte » des deux musiciens. Par ses notations polysémiques, le compositeur occupe pleinement l'esprit de ses interprètes, non pas pour qu'ils produisent ce qu'il demande, mais que, par la complexité intrinsèque à la notation, toute leur attention soit à l'affût de ce qui est à même de se produire et que nul ne peut prévoir. Accentuer la vigilance des musiciens par rapport à ce qu'ils produisent, les conduire à faire des choix plutôt que les laisser s'abandonner à quelque illusoire spontanéité est sans aucun doute un des buts de

<sup>30</sup> Jean-Yves Bosseur, *Entretien avec Christian Wolff*, inédit, 1999.

<sup>31</sup> John Cage, « Composition as Process », in *Silence*, *op.cit.*, p. 39.

telles tentatives. Ch. Wolff considère en effet la pratique musicale comme une activité de collaboration et de transformation, les fonctions du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur devant dès lors être amenées à se transformer les unes dans les autres et en venir à se fondre en une sorte de continuum.

Polyvalentes et ambiguës, les notations de Ch. Wolff poussent le musicien dans ses retranchements. La lecture des prescriptions de jeu accompagnant chaque partition devient une barrière à franchir, mais pas dans le sens d'une technicité requise, comme chez les compositeurs sériels européens. L'enjeu est bien davantage d'écarter tout automatisme instrumental et de favoriser une concentration sur les décisions à prendre *nécessairement* lors d'une exécution. La complexité mise en œuvre n'est pas liée à un principe d'efficacité en vue d'un résultat plausible, mais entraîne de préférence une raréfaction, une économie du jeu qui s'éloigne de ce fait des formes musicales discursives et rejoint d'une certaine manière ses premières préoccupations compositionnelles.

Les partitions graphiques de Wolff résistent à un déchiffrage rapide, trop d'obstacles s'opposant à une lisibilité immédiate. Chaque ensemble de signes graphiques invite à l'analyse d'une situation musicale en puissance, qui ne consiste pas en une décomposition de propriétés sonores mais, plus globalement, vise la prise de conscience de conditions susceptibles de déclencher un événement musical spécifique, différent lors de chaque réalisation. On pourrait y voir une notation qui se cherche, ce qui conduit Cardew à lui appliquer le qualificatif de « pré-symbolique ». Par exemple, dans *Six Players* de Ch. Wolff, les éléments graphiques sont isolés dans l'espace, ne donnant lieu à aucun développement ; la notation ne se referme pas sur une forme de codification qui se suffit à elle-même, n'exclut pas les impossibilités, ne garantit pas que les calculs effectués par les interprètes mèneront à coup sûr à quelque événement réalisable ; à la manière d'un labyrinthe, elle reconnaît tâtonnements et impasses, situations inextricables. Dans *1, 2 or 3 People*, les notations sont disséminées dans l'espace de chaque page ; la partition en comprend dix, dont n'importe quel nombre peut être joué, ou répété – toutefois pas plus de dix fois. Et au sein d'une même page, aucun élément ne doit être repris, chaque situation devant demeurer unique. La lecture d'une page ne doit rien laisser de côté, même si l'ordre de succession des graphismes à décrypter n'est pas fixé. Les signes inventés se mélangent à des symboles usuels (indications d'intensité, hauteurs sur une portée), mais le fait qu'ils soient détachés les uns des autres, voire présentés de manière incomplète (absence de clé pour lire une note, ou bien intensité non associée à un phénomène sonore) les fait apparaître comme des bribes d'information privées de la continuité et de la logique inhérente au code de référence. Une série de symboles définit la situation de chaque événement dans le temps, le type de coordination (ou

d'absence de coordination) par rapport à un autre ; si le jeu se fait à deux ou trois, les partenaires restent nécessairement attentifs aux actions d'autrui, ainsi qu'à l'environnement, tout ce qu'ils perçoivent étant apte à fournir des signaux et infléchir leur production sonore. Des signes désignent des phénomènes acoustiques tels que bruit (étoile), harmonique (losange), voire des éléments de n'importe quelle nature (x). D'autres (flèche vers le haut, flèche vers le bas) renvoient aux notions de haut et de bas, mais sans que l'on sache à quelles caractéristiques du son cela s'applique (intensité, hauteur, degré d'activité...) – puisqu'il est en effet mentionné « dans quelque aspect que ce soit ».

Une série de symboles graphiques s'applique à l'évolution d'un phénomène sonore, désignant le fait de couper ou suspendre un son, le prolonger, en élever le niveau, dans quelque aspect que ce soit, l'abaisser, changer sa projection dans l'espace. D'autres sont en rapport avec ce qui a été produit auparavant, pour indiquer un son aussi éloigné que possible de ce qui précède, ou encore un son dans une situation moyenne, par rapport à ce qui précède. Une abréviation (asp : autant que possible) suggère de tendre vers les limites de son propre jeu, sur quelque plan que ce soit.

S'ajoutent à ces signes des chiffres qui, selon leur couleur, leur position vis-à-vis des graphismes, indiquent des nombres d'événements à réaliser, de changements de timbres ou autres propriétés du son, ainsi que des durées de silence à respecter.

Bien qu'une telle modalité de notation puisse apparaître délibérément énigmatique, Ch. Wolff en exprime clairement les enjeux dans l'avant-propos de la partition *Edges* (Peters, 1969) :

Les signes sur la partition ne sont pas prioritairement ce que joue un interprète. Ils délimitent un ou des espaces, suggèrent des jalons, des surfaces, des itinéraires ou des limites. Un instrumentiste doit jouer en rapport avec, dans et autour de l'espace ainsi partiellement circonscrit. Il peut se déplacer au sein de lui de manière variable (c'est-à-dire sous la forme d'une séquence, ou bien en sautant d'un point à une autre), mais il n'est pas tenu de se déplacer constamment, ni d'aller vers un point défini. Dans la mesure où les signes sont conçus comme des limites, celles-ci peuvent être atteintes, mais ne devraient pas être exploitées. Le cheminement vers une limite n'a pas besoin d'être continu, en ligne droite. Les limites et les points peuvent être envisagés à partir de différentes distances – par exemple, de très loin, comme une ligne d'horizon, ou bien de près (...), mais à tout moment, vous devez décider où vous vous trouvez. Vous pouvez également utiliser les symboles comme des signaux : attendez jusqu'à ce que vous en remarquiez un, puis répondez. Ou bien, jouez simplement un signe tel qu'il apparaît, mais une seule fois au cours de l'exécution.

Même si ces quatre compositeurs ont clairement exprimé, sans esprit de polémique, leurs divergences en ce qui concerne l'application de certains principes de composition, ils se sont de toute évidence rejoints, en tout cas tout au long des années cinquante, sur des préoccupations qui les ont nettement distingués de la démarche des compositeurs européens de la même génération : l'œuvre musicale en tant que processus ouvert plutôt qu'objet aux contours strictement définis, une économie des moyens et un retrait vis-à-vis des dictats de la

subjectivité, ainsi qu'une attention soutenue et réactive aux artistes pratiquant d'autres disciplines artistiques, en particulier visuelles.

Toutefois, de même qu'il me semblerait arbitraire de vouloir dater précisément l'émergence de l'École de New York, de même il serait vain de lui trouver une quelconque issue, chacun de ses membres ayant confirmé l'autonomie de son parcours créateur.

John Cage n'a cessé de diversifier ses modes d'approche de la composition et, plus largement encore, de la pratique artistique, l'indétermination n'en représentant somme toute qu'un des aspects.

Earle Brown a exploré diverses modalités de la forme ouverte et, après le radicalisme des premières partitions graphiques, sa démarche a souvent été ressentie, par exemple par des compositeurs comme André Boucourechliev ou Francis Miroglio, voire même Pierre Boulez, comme une sorte de lien entre les avant-gardes européenne et américaine.

A la suite de rencontres avec Cornelius Cardew, Frederic Rzewski..., Christian Wolff s'est engagé vers la fin des années soixante, pour un temps du moins, dans une voie où la réflexion et la prise de conscience politiques ont occupé un rôle décisif. Morton Feldman, quant à lui, a toujours tenu à garder ses distances vis-à-vis de tout mouvement ou de toute collectivité, préférant se concentrer sur un questionnement qui ne dépende que de lui.

© Jean-Yves Bosseur



## Bibliographie :

Pierre Boulez / John Cage, *Correspondance*, Éd. Christian Bourgois, Paris, 1991.

Earle Brown, « Sur la forme », *Musique en jeu n°3*, Le Seuil, Paris, 1971.

Earle Brown, Notes de 1952 à 1953 pour *les Folio Pieces, An Anthology*, textes et partitions réunis par La Monte Young et Jackson Mac Low, Heiner Friedrich Verlag, Munich, 1970.

John Cage, *Silence*, The M.I.T. Press, Cambridge Massachussets, 1966.

Morton Feldman, *Écrits et paroles*, L'Harmattan Paris, 1999.

Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Studio Vista, Londres, 1974.