

Morton Feldman et la clairière

Je suis un intellectuel européen.
Je ne suis pas un iconoclaste américain.
Morton Feldman, « Conférence de Darmstadt », 1984

Morton Feldman rencontre Samuel Beckett en septembre 1976, à Berlin, délaissant un temps la lumière du jour pour entrer dans un « théâtre sombre », où Beckett est d'abord invisible¹. « Quand j'ai rencontré Beckett pour la première fois et que je lui ai dit que j'avais un projet, la première chose qu'il m'a dite, c'est qu'il détestait l'opéra. Comme moi. Je ne suis pas un habitué d'opéra ; je vais rarement à l'opéra. Je ne me rends pas compte de ce que signifie exactement l'opéra d'un point de vue théâtral... Je ne voudrais pas utiliser un terme comme *prosaique* ou *cliché*, mais c'est à peu près ça². » Éloignant des textes déjà écrits qui, par leur prégnance, ne nécessitaient aucune musique, sinon additionnelle ou trop illustrative, et fasciné non par l'égoïsme de Beckett, mais par son expérience réelle, totale et absolument fermée, Feldman recherchait la quintessence de son art. Dans un entretien, il reviendra sur leur rencontre.

Par exemple – [Samuel Beckett] était très gêné – au bout d'un certain temps, il me dit : « Monsieur Feldman, je n'aime pas l'opéra. » Je lui dis : « Je ne vous le reproche pas. » Puis il me dit : « Je n'aime pas que mes mots soient mis en musique. » Et je dis : « Je suis tout à fait d'accord. J'ai très rarement utilisé des mots. J'ai écrit beaucoup de pièces avec voix, mais elles sont sans texte. » Puis il me regarde encore une fois et dit : « Mais que voulez-vous ? » Et je dis : « Je n'en ai aucune idée³. »

Feldman commença à composer avant même de recevoir le texte, ce qui expliquerait l'absence de la voix au commencement de l'œuvre et le sens d'une ouverture : « Attendre le texte ! », plaisante-t-il. Ce texte arrive bientôt, erronément daté : « Berlin, 31 septembre 1976. »

*Dear Morton Feldman
Verso the piece I promised.
It was good meeting you.
Best
Samuel Beckett*

Feldman en accuse réception dans une lettre enthousiaste du 4 novembre 1976.

*

¹ DWYER (John), « In the shadows with Feldman and Beckett », in *Buffalo Evening News*, 27 novembre 1976.

² « The note man on the word man », entretien avec Everett C. Frost (mars 1987), in *Samuel Beckett and Music*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 50 ; repris in *Morton Feldman Says, Selected Interviews and Lectures 1964-1987*, sous la direction de Chris Villars, Londres, Hyphen Press, 2006, p. 231-232 ; traduction française, sous le titre « L'homme de la note et l'homme du mot », in *Musique et Dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 799. Voir, dans le même volume, BOSSEUR (Jean-Yves), « La conjonction Feldman/Beckett », p. 783-792. Voir aussi, in *Samuel Beckett and Music*, LAWS (Catherine), « Morton Feldman's *Neither* : a musical translation of Beckett's text », p. 57-85.

³ « Beckett as librettist », entretien avec Howard Skempton (janvier 1977), in *Morton Feldman Says, Selected Interviews and Lectures 1964-1987, op. cit.*, p. 75. Voir aussi <http://www.cnvill.demon.co.uk/mfhome.htm>.

Dans *Neither*, opéra de Feldman sur un texte de Beckett, créé le 10 juin 1977 (?⁴), à l'Opéra de Rome, dans une mise en scène de Michelangelo Pistoletto, et sous la direction de Marcello Panni, des motifs lancinants et clairsemés s'unissent dans un espace abstrait, ni visible, ni tangible, sinon à travers quelques ombres. Sur une scène nue, une soprano solo, silhouette hiératique, chante dans le registre aigu dix « vers » à peine audibles, comme rendus à l'indicible, à l'inouï. À la création de l'œuvre, une longue robe blanche sertissait le visage de la chanteuse, du cou jusqu'au sol. Avec Feldman, nous sommes loin d'un Beckett écrivain de l'absurde, de la situation et de la décision, ou de son contraire, l'indétermination, mais aussi de l'incommunicabilité, du ciel noir et sans étoile de l'anthropologie, de la solitude, du dégoût, de la déréliction du corps malade et des putrescibles déchets que nous lèguent les catastrophes de l'histoire et celles causées par l'anéantissement humain de la nature, jusqu'à la mort en acte, de l'existentialisme en somme, qui longtemps prévalut dans l'analyse de son œuvre. Feldman le savait déjà qui, ruinant le conformisme existentialiste, l'universalité de sa théorie et le pathos de la permanence qui l'anime, disait de Beckett : « C'est au-delà de l'existentialisme, parce que l'existentialisme est toujours en train de chercher une issue ; s'ils sentent que Dieu est mort, alors longue vie à l'humanité ! Du genre Camus et Sartre... Ce que je veux dire, c'est qu'il y a toujours un substitut pour vous sauver dans l'existentialisme. Et je sens qu'avec Beckett, ce n'est pas le cas⁵... » Ce que Feldman sent ici confusément, c'est peut-être ce qu'Adorno scrutait dans son introduction à *Fin de partie*. La condition humaine, selon le jargon existentialiste, suppose une abstraction qui refuse de s'avouer telle, la prétention de l'individu à assumer *ad nauseam* cette satiété de l'être à laquelle Beckett substitue solipsisme et liquidation d'un sujet évidé, déposé, brisé ou poreux : « Le caractère concret de l'existence qui se referme sur elle-même comme une huître, incapable désormais d'universalité, s'épuisant à se poser elle-même, est manifestement la même chose que l'abstraction qui ne parvient plus à rejoindre l'expérience⁶. » L'action y suscite-t-elle le rire, ce baume incapable d'apaiser nos douleurs ?

*

Théâtre d'un effondrement du langage, opéra entre ressassement et silence, entre la voix en excès, qui, chez Beckett, prolifère dans ce qu'Adorno nomme « le blabla à la fois stéréotypé et imparfait de l'aliénation », et une voix en défaut, *sotto voce*, qui s'exténue à dire, grevée de silences, féconde de son mutisme et désireuse de retourner au bruissement de son origine. « Quand elle ne parle pas, elle parle encore, quand elle cesse, elle persévère, non pas silencieuse, car en elle le silence éternellement se parle », écrivait Maurice Blanchot, de cette métaphysique du verbe⁷. Au commencement est la Voix qui, dans *Pas moi*, s'évoquait à la troisième personne : « Une voix que d'abord... elle ne reconnaît pas... puis finalement doit avouer... la sienne... elle qui n'avait jamais... au contraire... pratiquement muette⁸... » Pas moi, nous dit le titre, au sens strict : le sujet qui parle, celui de l'énonciation, se distingue du sujet qui s'écoute, sans d'abord se reconnaître, et du sujet s'avouant sa subjectivité comme faute, du simple fait d'être. La dimension fondamentale est la Voix, et le drame, dans son immobilisme radical, dans sa parole arrachée à l'innommable, est celui d'une Voix, où il nous

⁴ Sebastian Claren corrige la date du 13 mai, souvent avancée, et qui figure dans tous les catalogues des œuvres de Feldman. Voir CLAREN (Sebastian), *Neither, die Musik Morton Feldmans*, Hofheim, Wolke Verlag, 2000.

⁵ « The note man on the word man », transcription modifiée in *Morton Feldman Says, op. cit.*, p. 232.

⁶ ADORNO (Theodor W.), « Pour comprendre *Fin de partie* » (1958), in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 207. Adorno y évoque notamment la « liquidation » (*Liquidation*) du sujet, p. 207.

⁷ BLANCHOT (Maurice), *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 286.

⁸ BECKETT (Samuel), *Pas moi* (1972), in *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1978, p. 86-87.

est impossible de distinguer ce qui est dit de celui qui le dit et de la voix qui s'essouffle à le dire – théâtre musical, qui se fait peu à peu tragique, d'une voix moribonde, récusant le *parlando*, mais souvent sur une même note, une voix lyrique, sans mélodie néanmoins, car seul le temps est désormais source de lyrisme, « comme si [ce temps] chantait une mélodie, mais une mélodie qui n'est pas là [*but it's not there*] ». Samuel Beckett a donné voix à une telle rumeur, dont l'enjeu, selon Alain Badiou, est de traquer le fait que ce qui est dit relève d'une faculté singulière de dire, laquelle ne se dit pas, s'épuise dans ce qui est dit, mais reste toujours en deçà, dans le silence⁹. Dans *Neither*, un visage sur scène, sinon une bouche, dans une occlusion de l'ombre. Ses mots appartiennent en tout cas à la langue. Jamais ils ne se réduisent à la simple *phoné*, et même s'ils échouent dans leur dit, et malgré un état tragique où un sens parfaitement intelligible serait aussi, et simultanément, parfaitement inexplicable, tant d'énergie à dire vise à l'émergence de ce sens, fût-il incompréhensible. Si ne pas parvenir à ne rien dire est en soi une condition de la création artistique, si dire : « Je n'ai rien à dire », c'est déjà dire, et si l'homme, et donc le musicien, se choisit une structure, un ordre, l'énoncé plutôt que le silence, alors, comme l'écrivait Bill Hopkins : « Le processus est forcé de continuer par l'absence même d'aboutissement : il n'arrive à dire ni “quelque chose”, ni “rien”, à moins peut-être qu'il ne dise le “quelque chose” qu'en lui-même il constitue¹⁰. »

*

Sans téléologie. L'intrigue, ici, est dénuée de finalité. Il en est de même pour la voix, « *not directional* » comme Feldman l'a écrit à Beckett dans sa lettre du 4 novembre 1976 – une voix, celle de Martha Hanneman lors de la création, qui traduit le « monde perdu ». *Unspeakable home*, dernier vers de l'œuvre, lie la demeure à son impossible langage, à l'inadvertance, à l'insouciance du chemin, *heedless of the way* (vers 5). *Neither*, épure absolue de la notion de théâtre lyrique, sorte d'anti-opéra, dialogue un être sans lieu, sans *oikos*, et un lieu sans existence authentique. Nous sommes dès lors entraînés dans une errance, un incessant déracinement. L'espace aride de la scène, dispersé dans les traces et les signes clairsemés d'une *persona* résolument en surface, non plus sujet donc, le parcours des chemins, d'une forme à une autre de l'événement, le lieu de la flânerie, *irgendwohin*, du « quelque part » ou du « n'importe où », cette topique est celle du *Trauerspiel*, loin du pèlerinage tragique, traversant les mers et les neiges, et menant, à la suite d'épreuves et de climats opaques, vers l'illumination et la rédemption. Aucune poétique de la station, mais l'invention d'un chemin inassigné. Juif en tant que le lieu de cette migration est précisément l'écriture, Feldman, à l'écoute de Bach notamment, entérine la mort de l'intervalle ou de la figure comme *symbole* et se refuse à privilégier un chemin au détriment d'un autre, une station au détriment d'une autre. L'œuvre, en chemin, s'oppose à toute idée de racine terrestre, de *nomos* ou de *Landnahme*. Philon le rappelle : hébreu se traduit par émigrant, où la racine *br* désigne le passage. Le lieu du Juif est toujours là-bas. Radicale dépossession de soi, l'errance crée et le Juif et le désert, lieu d'une ouverture, de partielles empreintes de pas, vite effacées, là où l'homme hésite à quitter son statut d'ombre, hante bien plus encore qu'il habite.

*

Entre la voix et le silence, entre le mouvement et l'immobilité, ou plutôt dans le mouvement comme conservant en soi une certaine idée de l'immobilité, se donne le même

⁹ Voir BADIOU (Alain), *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.

¹⁰ HOPKINS (Bill), notes inédites (1969), in CD *Complete Piano Music*, WWE 1 CD 20042.

interstice qu'entre l'ombre et la lumière. Et Feldman d'atteindre dans *Neither* des lieux non seulement de silences sonores, mais aussi de sons silencieux et transparents, exaltant la profonde continuité entre les uns et les autres. Sa musique est toujours à la limite, sur le point de se taire et sur le point de dire, mais ne se tait guère et ne dit presque rien. Le silence y est un substitut à l'écriture, un rien sous quelque chose, ou l'adoucissement d'un son, ombré. Non plus contradiction entre l'un et l'autre, non plus dialectique entre l'être et le non-être, mais une existence qui ne vit ni ne meurt, qui ne cesse ni ne commence, une trouble équivalence sur une scène libre de tout événement, et que Beckett nomme dans *Le Dépeupleur* la « pénombre ». Cette pénombre se dévoile dans *Neither*. Feldman écrivait : « J'étais préoccupé par l'ombre. Et c'est précisément le sujet de l'opéra avec Beckett. Le sujet de cet opéra, c'est que notre vie est encadrée par des zones d'ombres tout autour de nous, et il nous est impossible de voir à l'intérieur de l'ombre. De ce fait, notre existence est réduite à ce balancement entre les ombres de la vie et de la mort¹¹. » Beckett scrute l'impossibilité de pénétrer le soi comme le non-soi, un va-et-vient entre *self* et *unself*. D'où cette adresse *post mortem* de Feldman à Frank O'Hara : « Ce qu'il nous raconte là est une chose incroyablement douloureuse. Secrètement, O'Hara envisage le fait que nous créons seulement comme des hommes morts. Qui, à part les morts, sait ce que c'est qu'être vivant ? La mort semble être la seule métaphore suffisamment distante pour mesurer vraiment notre existence. Frank avait compris cela. C'est pourquoi ses poèmes si évocateurs, si simples, semblent néanmoins nous parvenir d'un lieu autre et infiniment distant¹². » Si le deuil n'efface en rien le trépas, nous rendons le mort à la présence et préservons ainsi le gisant. *Phantasma* – le spectre, l'apparition, la vision, le songe et l'apparence nous initient au monde des ombres.

*

« *To and fro in shadow from inner to outer shadow.* » « Aller et venir dans l'ombre, de l'ombre du dedans au dehors. » Ainsi commence le poème de Samuel Beckett. Existe-t-il un mode d'être de l'ombre, de l'obscur, de l'enténébré, de la substance nyctiphore ? Zone sombre, refuge contre le danger (« se mettre à l'ombre », selon le langage courant), représentation imparfaite, noire figure rejetée à la surface par un corps interceptant les rayons d'une source de lumière sur le sol et à même le revers de la main, fantôme, suivant (l'ombre comme ange gardien ou comme double), segment ombragé d'un tableau, atténuation ou résidu, source de malheur – n'évoque-t-on pas les ombres menaçantes... Nul ne sait si une telle ombre désigne le vivant ou le mort. Car l'ombre, donatrice de mort, n'a ni la transcendance du vivant, ni l'en-soi du cadavre, mais la visibilité insaisissable de l'invisible, l'intangibilité d'un corps propre sans chair, traduisant un flottement, entre l'être et le néant, incapable de mourir comme incapable de naître. Présence flottante, poussière de lumière, âme séparée de sa dépouille et descendue aux Enfers, mânes inconsistantes suscitant une certaine angoisse, sinon lémure menaçant, cette ombre est *tenebræ*, substance obscure, reniant l'éclat excessif qui, à mesure qu'il est plus grand, contrarie plus radicalement la vue, là où la

¹¹ FELDMAN (Morton), « The future of local music » (Theater am Turm, Francfort, février 1984), § XX, in *Give My Best Regards to Eighth Street*, sous la direction de B. H. Friedman, Cambridge, Exact Change, 2000, p. 178 ; traduction française, sous le titre « Conférence de Francfort », in *Écrits et Paroles*, sous la direction de Jean-Yves Bosseur, Paris, L'Harmattan, p. 297. Nous citons les articles de Feldman d'après *Give My Best Regards to Eighth Street*. Voir *Essays*, sous la direction de Walter Zimmermann, Kerpen, Beginner Press, 1985.

¹² FELDMAN (Morton), « Frank O'Hara : lost times and future hopes » (1972), in *Give My Best Regards to Eighth Street*, *op. cit.*, p. 107 ; traduction française, sous le titre « Temps perdus et futurs espoirs », in *Écrits et Paroles*, *op. cit.*, p. 252. Ce texte tient non du souvenir, mais de l'évocation d'une présence, « pénétrante et omniprésente qui s'intensifie à mesure qu'il s'éloigne de nous ». Voir O'HARA (Frank), « New directions in music : Morton Feldman » (1975), in *Give My Best Regards to Eighth Street*, *op. cit.*, p. 211-217.

Lumière, pétrifiée, s'est laissée arrêter par le corps chantant que rien ne meut, sinon les plis éphémères du tissu. « La lumière doit être considérée comme un être absolument incorporel, bien qu'elle soit l'acte d'un corps. Aussi on ne peut dire, au sens propre : elle est partie ou elle est là ; ces mots ont un autre sens, puisqu'elle est une réalité à la manière d'un acte », écrivait Plotin dans les *Ennéades* (IV, 5, 7). L'autre de la lumière, en effet, n'est pas la ténèbre, mais le corps, résistance sensible, obstacle et intermédiaire qui, comme tel, s'avère susceptible de soutenir l'illumination ou son retrait. Toujours, la tradition métaphysique déploie le registre de la clarté, du Bien platonicien comme soleil du monde à l'Intellect aristotélicien saisi à travers l'image de la lumière, du *lumen Dei* de saint Augustin et de la philosophie médiévale à la dialectique de Hegel, comme lutte victorieuse de la lumière contre le règne des ténèbres, et à la métaphore nietzschéenne du soleil de Midi... En la lumière, se livrent vérité, être et Dieu : la vérité comme clarté où les choses se donnent à voir ; l'être, semblable à la lumière, qui rend possible non seulement la vue, mais aussi, et avant tout, la vie, en tant que manifestation et luminescence, lueur de la connaissance d'un acte de présence ; et une théophanie de la Lumière, dont est aussi empreinte la tradition de l'Islam, du *Tabernacle des lumières* de Ghazâlî à Sohrawardî. Cette lumière nous abstrait de la quantité, du lieu, de l'appartenance, et désigne au regard, à l'œil de l'âme, ce qui nous fait naître, l'origine intérieure de notre présence au monde, surgissement original de l'étant, *clairé*, source de l'existence et de l'essence. Loin de l'illumination mystique, au bout de la *nuit obscure* de saint Jean de la Croix, *Neither* s'écarte-t-il de cette métaphysique de la lumière, en déployant une autre ontologie ?

*

Dans un climat, dans une géographie de la pensée, dans une rencontre avec paysage improbable, Feldman, contrariant la métaphore de l'ombre, revient de son sens figuré à un sens littéral¹³. Ce renversement, de la vision extatique à l'expérience concrète, est ici dévoilé. Car la musique n'est jamais métaphore – mais parfois parabole. « Vous pouvez dire, bien, comment vais-je pouvoir montrer ça sur scène ? Vais-je mettre des ombres ? Ça a été le problème avec la création de l'opéra à Rome. Je leur ai dit que c'était trop littéraire, que c'était l'idée d'une non-idée. Ils ont alors répondu : "Faisons passer la lumière de l'obscurité à la clarté." Non, ai-je dit : "Non, c'est autre chose, ça ne va pas. Pour nous, entrer dans l'ombre signifie beaucoup de travail." Ils ont dû dépenser de l'argent ; ça a été très coûteux de réaliser cela à la manière d'un tableau de Rothko, avec un dégradé d'ombres, plutôt qu'une sorte de représentation facile de la symbolique visuelle de l'ombre. Les ombres sont vraiment des ombres, vous savez. La scène était magnifique avec cette gradation. Autour de toute chose, rien que des ombres¹⁴. »

*

Interprétation, lente exégèse de la lumière, *Neither* s'inscrirait dans ce que Martin Heidegger a nommé la *Lichtung*, cette clairière ouverte à la lumière, cette scène de la présence et de l'absence, ce lieu lumineux où l'être se retire – parfois traduit par « allégie », selon l'étymologie l'apparentant à *leicht*, léger, et non à *licht*, clair, lumineux. Pensée d'une lumière née de son fondement obscur, de l'émondage, de l'arbre abattu, élargué, du don de lumière à la forêt. Et si Feldman se remémorait, avec le philosophe, la clairière latine, porteuse de la clarté, et le bois sacré, *lucus*, si proche en sa phonation de la *lux* et du *lucere*, luire, briller,

¹³ Sur ce renversement, voir MONTERRAT-CALS (Claude), *Cette lumière*, La Versane, Encre marine, 2000.

¹⁴ « The future of local music », § XX, *op. cit.*, p. 179 ; « Conférence de Francfort », *op. cit.*, p. 297.

éclairer, dans le visible et l'évidence. *Nulli est certa domus, lucis habitamus opacis*, écrit Virgile dans *L'Énéide* (VI, 673) : « Personne n'a de demeure fixe ; nous habitons dans les bois sacrés opaques. » Cette *Lichtung*, scène de l'étant, où un fond enténébré, à jamais obscurci, « témoignage aussi patent qu'impénétrable du radieux en son retrait », est le lieu de l'appartenance mutuelle de l'être et du *Dasein*, l'étant ontologique illuminé non par la lumière là-devant d'un autre étant, mais dans son être même, comme être-au-monde à partir de la temporalité extatique constitutive du souci. Dans *Neither*, l'âme doit s'accoutumer, patiemment, au domaine de l'étant auquel elle se trouve livrée. « Parler du *lumen naturale* en l'homme n'est qu'une image ontique ne voulant rien dire d'autre que la structure ontologique existentielle de cet étant : il *est* de telle manière qu'il a à être son là. Il est "illuminé" veut dire qu'en lui-même, *en tant qu'être* au monde, il est éclairé, non par un autre étant mais en ce qu'il *est* lui-même la clairière. Ce n'est qu'à un étant ainsi éclairé existentiellement que l'étant là-devant devient tantôt accessible sous la lumière, tantôt caché dans l'obscurité », écrivait Martin Heidegger¹⁵. Feldman donne corps glorieux, subtil, à la *Lichtung*, où la lumière se fait icône de l'*alétheia*, de la vérité, comme émergence et dévoilement de l'occulté, ouverture à l'Ouvert, conduite à la présence, « car le sombre ouvre à ce qui cache la possibilité d'apparaître comme tel et préserve aussi comme tel dans cette apparition ce qui est caché là ». L'occultation appartient à l'*alétheia* comme l'ombre appartient à la lumière. La métaphysique de la lumière accorda un primat au voir, au détriment de l'écoute, là où la *Lichtung* heideggérienne est lumière et obscurité, mais aussi écho et silence, timbre et évanouissement de la note, lieu apaisé, consolé, *Ort der Stille*, son de la quiétude, *Geläut der Stille*, appel silencieux, lequel retire même au marcheur le bruit de ses pas : *Unheard footfalls*, chantera *Neither* (vers 6).

*

Dès lors, selon Feldman, le compositeur doit « se laver » les oreilles avant de composer et atteindre une dimension contemplative de l'écoute, à travers une nudité de l'écriture. Dans les différences d'une harmonie, d'un motif ou d'un *pattern*, dans leurs réverbérations diffuses et dans leurs rythmes instables, résonne ceci : « Une de mes histoires préférées est celle d'un jeune homme qui va voir un maître Zen ; il doit rester auprès de lui sept ans, je crois. Alors le maître Zen lui donne un balai et, pendant sept ans, on lui dit de balayer la maison. Il balaye donc la maison ; il est là à un endroit, et le maître est à un autre endroit avec un sabre. Le gars est là avec son balai et le maître arrive par derrière en poussant un cri perçant, en hurlant, et le jeune homme soulève son balai. Après un certain temps, le jeune homme écoute et il entend le maître se déplacer là-bas ; il se retourne alors et attend. Ou bien, il le laisse passer et se tient dans un coin ; la faculté de se mettre à l'écoute lui vient lentement. Il s'en imprègne, vous voyez. Ainsi, il passe maître dans toutes les nuances de l'écoute, de la préparation et du positionnement naturel du corps, et au bout des sept années, il monte en grade. On lui reprend son balai et on lui remet un sabre¹⁶. » Dans la tradition occidentale, ce qui est écouté est en réalité transposé en une image, en un récit ou en un drame l'expliquant par ce qu'il n'est pas, réduisant le discours musical à une écoute de la métaphore, et entravant les possibilités mêmes de la perception. En somme, nous traduisons des faits musicaux en contenus visuels, verbaux ou scéniques, recherchant dans l'écoute la confirmation de catégories mentales non acoustiques. Si le langage musical s'est peu à peu éloigné de l'écoute, l'exigence d'un retour à l'écoute pure nécessite une *epoché*. « Et je suis toujours d'avis que les sons sont destinés à

¹⁵ HEIDEGGER (Martin), *Être et Temps* (1927), § 28, Paris, Gallimard, 1986, p. 176.

¹⁶ « The future of local music », § XXVII, *op. cit.*, p. 189 ; « Conférence de Francfort », *op. cit.*, p. 304.

respirer... et non pas à être mis au service d'une idée¹⁷. » S'affirme la nécessité de pénétrer lentement à l'intérieur des phénomènes. Feldman suggère ici que ce qui semble appartenir *a priori* au langage musical, l'écoute, est en réalité à redécouvrir. Par l'écoute, comme phénomène pur et réduit, l'auditeur atteint sinon l'extase, du moins la concentration du phénomène de l'écoute sur la base de la perception du son. Or, l'œuvre de Feldman naît d'une lente concentration sur les résonances du piano, un piano qui l'obligeait à ralentir, et pour lequel le temps, réalité acoustique, devenait plus audible. Feldman inventa d'ailleurs une technique de jeu où le pianiste appuie silencieusement sur les touches jusqu'à un point de résistance qui libère alors un son feutré, assourdi. Toute note ainsi jouée acquiert une résonance particulièrement longue et une présence musicale qui suspendrait les exigences théoriques ou structurelles de la composition. La dynamique aux confins de l'audible, élément de tension pour l'instrumentiste et pour l'auditeur, invités de la sorte à aiguïser leur attention, y contribue aussi. L'écriture se concentre sur la naissance du son, en fonction de l'attaque, souvent dévoisée, sur la douceur du son et sur son mode d'extinction.

*

L'objet de la musique est donc le son. « Je crois que je me mets au service de mes sons, que je les écoute, que je fais ce qu'eux me disent, et non pas ce que moi je leur dis¹⁸. »

Deux points.

1. Qu'est-ce alors qu'un compositeur ? « Vous connaissez les termites. Ces insectes qui mangent le bois. C'est très, très intéressant. Qui mâche le bois ? La termite ne peut pas le mâcher. Mais, à l'intérieur, des millions de microbes le mâchent. Il y a une analogie avec la composition : quelque chose d'autre fait le travail¹⁹. » Feldman participe d'une critique moderne de la subjectivité créatrice, d'une crise radicale du sujet tel qu'il est entendu, depuis Descartes, comme conscience solipsiste et absolument libre. Si le sujet se constitue, ce n'est pas sur le fond d'une identité psychologique, qui viendrait de l'extérieur animer l'inertie des règles et des codes linguistiques, et qui déposerait dans le discours la trace indélébile de sa liberté, mais à travers une écoute et un toucher, singulièrement celui du piano²⁰. Autrement dit, Feldman remet en question le thème d'un sujet souverain : « Pour que l'art réussisse, son créateur doit échouer²¹ », disait-il.

2. Cinq leçons, parmi d'autres, de l'œuvre varésien.

- a. De Charles Ives à John Cage, la tradition américaine est *empirique*. Le raisonnement abstrait ne suffit pas à démontrer la validité des assertions. Important davantage la *sensation*, au pouvoir discriminant, et le *souvenir*, dont le propre est la persistance.
- b. Contre la religion, le caractère « thomiste » de la vérité objectale du *matériau*, telle qu'elle s'exprime chez Webern ou Pierre Boulez, en tant qu'il est posé comme un phénomène transcendant, extérieur au musicien, Varèse désigne la maîtrise résolue de l'*expérience* de soi, brisant le diktat des structures, l'omniscience des systèmes

¹⁷ ZIMMERMANN (Walter), « Morton Feldman » (1976), in *Desert Pants, Conversations with 23 American Musiciens*, Vancouver, Aesthetic Reseach Centre Publications, 1976 ; traduction française, sous le titre « Entretien avec Morton Feldman », in *Contrechamps*, 1986, n° 6, *Musiques nord-américaines*, p. 18-19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ FELDMAN (Morton), « Darmstadt lecture » (juillet 1984), in *Morton Feldman Says, Selected Interviews and Lectures 1964-1987, op. cit.*, p. 208 ; traduction française, sous le titre « Conférence de Darmstadt », in *Écrits et Paroles, op. cit.*, p. 335-336.

²⁰ Sur la présence du tactile dans *Neither*, loin de la blessure lachenmanienne, voir MEYER-THOSS (Gottfried), « Facetten des Transluziden », in *Musik-Konzepte*, 1986, n°s 48-19, *Morton Feldman*, p. 123 sq.

²¹ FELDMAN (Morton), « The anxiety of art » (1968-1969), in *Essays, op. cit.*, p. 85-96 ; traduction française, sous le titre « L'angoisse de l'art », in *Écrits et Paroles, op. cit.*, p. 189-200 : 195.

ou des méthodes qui, avec une précision d'automate, choisissent au nom même des sons. Aussi *Neither* dialoguera-t-il un style personnel et l'abolition de l'*ego*, un impersonnel comme machinerie neutre, détachée. Ces styles y seront juxtaposés, avec des changements abrupts, reliés l'un à l'autre par de lentes progressions, voire superposés.

- c. « Varèse m'a donné une leçon dans la rue : ça a duré une demi-minute et ça a fait de moi un orchestrateur. Il m'a demandé : "Qu'êtes-vous en train d'écrire en ce moment, Morton ?" Je le lui racontai ; et il a dit : "Assurez-vous de bien penser au temps que cela prend, depuis la scène jusqu'ici dans le public²²." » Le son, ici dans l'espace.
- d. Pas de protestation contre le passé, car se rebeller contre ce passé, c'est encore lui appartenir, mais une indifférence au processus historique et un intérêt pour le son en soi, car *le son n'a pas d'histoire*. Par l'acoustique, par la physique, Varèse, détruisant la causalité harmonique et ouvrant une autre écoute, est *dans* le son, comme Mondrian est *dans* sa toile – quoiqu'en disent ses textes théoriques. Et l'objet sonore n'est pas dans le temps, ne disserte pas sur la nature du temps, mais existe comme temps²³.
- e. L'insistance sur le son modifie l'appréhension de la forme : « Ses formes musicales *répondent* les unes aux autres, plus qu'elles entretiennent des rapports entre elles²⁴ », écrivait Feldman de Varèse, qui serait à l'origine d'une « majesté quasi immobile », « comme un soleil qui s'immobiliserait à l'ordre d'un Josué moderne ». Selon l'essai « Symétries tronquées », il en est ainsi de l'introduction exceptionnellement longue d'*Intégrales*, créée à partir de trois notes, où Varèse utilise le schéma additif et la transformation continue des formes rythmiques et des proportions de durée. Une telle stase, conservant une tension, à l'image de Rothko et Matisse, où « c'est gelé et en même temps, ça vibre », constitue l'influence majeure de la peinture sur la musique. C'est établir l'indissolubilité du son et du temps, d'où, chez Feldman, l'idée d'une œuvre comme *toile temporelle* – moins encore le son que le temps, ou que la durée.

*

Loin de la variation beethovénienne, brahmsienne ou schoenbergienne, « dispositif technique merveilleux pour atteindre le maximum d'unité dans le moment », les principes de changement et de répétition, ou plutôt, de réitération aux déplacements tenus ou *discrets*, et perpétués, témoignent chez Feldman de la *variante*, selon le mot d'Adorno – une ressemblance de répétition, une surface qui sonne « comme de la répétition », à l'instar, dans *Neither*, des harmonies chromatiques de trois sons ou du *pattern* autour de cinq hauteurs en neuf notes (*fa sol fa dièse sol dièse la fa sol sol dièse fa dièse*), signature feldmanienne au phrasé sans cesse modifié. Un même élément s'illumine sous un angle différent, sans que l'on sache jamais quel phénomène est l'ombre de l'autre. Dans un monde de nuances graduées et de transparences chromatiques où l'être se dévoile, chaque ligne énonce une même pensée, mais toujours dite autrement. L'auditeur s'imprègne de plus en plus profondément, de manière presque proustienne, de la pensée – Proust, qui d'ailleurs relierait Feldman et Beckett, l'un ayant eu connaissance de la fameuse étude de l'autre, publiée en 1930. Tout

²² « The future of local music », § XIV, *op. cit.*, p. 170 ; « Conférence de Francfort », *op. cit.*, p. 291.

²³ Voir GAREAU (Philip), *La Musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, Paris, L'Harmattan, 2006.

²⁴ FELDMAN (Morton), « Some elementary questions », in *Give My Best Regards to Eighth Street*, *op. cit.*, p. 66 ; traduction française, sous le titre « Quelques questions élémentaires », in *Écrits et Paroles*, *op. cit.*, p. 178.

musicien devrait d'ailleurs relire ce livre de Beckett, où le temps, aboli au même titre que l'espace, et source de lyrisme, donne forme à l'œuvre. Non le passé comme caillou lourd et menaçant du sentier rebattu des heures et des jours, mais la « mémoire involontaire » de Proust, la déflagration du souvenir nouant essentiellement le présent et le passé en un commun plus essentiel que chacun des deux termes pris isolément : « L'expérience est à la fois imaginaire et empirique, à la fois évocation et perception directe, réelle et non pas seulement présente, idéale et non pas seulement abstraite, un réel idéal, essentiel, extra-temporel²⁵. » La lecture et l'écoute en sont-elles modifiées ? Morton Feldman, sur *Words and Music* : « Oh, bien sûr, je l'ai lu. Mais j'ai commencé par la fin, j'ai commencé à différents endroits. C'était ma manière de faire connaissance avec Beckett²⁶. »

L'intervalle de la variante s'apparente lointainement à celui de la traduction, que Beckett pratiqua toute sa vie sur lui-même et sur d'autres. Relisons à ce titre Sébastien Chamfort, moraliste du XVIII^e siècle : « Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure », et la traduction anglaise de cette épigramme, par Beckett : « How hollow heart and full of filth thou art. » Traduction et transcription musicale sont ici étroitement liées. Beckett traduit, versifie et réduit encore l'ellipse de Chamfort. Phraser, c'est être à l'écoute de ces traductions / transcriptions. Feldman le dit aussi, mais autrement : l'écriture de Beckett détermine l'infime déplacement du son. Selon le musicien, le poète écrit une phrase en français. La phrase suivante, identique, est en anglais, puis retraduite, éloignant ainsi, par une double traduction, la phrase première de la seconde : « Chaque ligne était en réalité la même pensée, dite d'une autre manière. Et pourtant la continuité donne l'impression qu'il se passe autre chose. Mais il ne se passe rien d'autre²⁷. » La différence est si discrète qu'un même motif revient, auquel il suffit désormais d'ajouter une note, un mot, ou d'en retrancher deux. La concentration compositionnelle s'opère seulement sur le choix d'un motif à répéter, et pour combien de temps, ainsi que sur la nature de sa variante. Le génie du musicien, dont Feldman cherchait les racines chez Beethoven, tiendra à son sens du *timing*, du moment exact de l'introduction d'un élément, ni avant ni après, et de sa durée, de sorte que la musique, art du temps, donne au temps son essence, en lui imprimant son *tempo*. Et Feldman de refuser à ses étudiants le droit d'inscrire un signe de reprise. Non, donc, la vision cauchemardesque du retour du tout, de l'identique ou du même, mais l'affirmation de la différence, dont la représentation coïncide avec le messianisme. Ici s'affirmerait sans doute le *Judentum* de Feldman, où l'ange ne traduit pas une séparation ou une pure différence, mais s'en fait l'exégète attentif et patient. « Un rabbin, un vrai cabaliste, dit un jour : “Afin d'instaurer le règne de la paix, il n'est nullement besoin de tout détruire et de donner naissance à un monde totalement nouveau ; il suffit de déplacer à peine cette tasse ou cet arbriseau ou cette pierre, en faisant de même pour toute chose. Mais cet à peine est si difficile à réaliser et il est si difficile de trouver sa mesure qu'en ce qui concerne ce monde les hommes en sont incapables, c'est pourquoi l'avènement du Messie est nécessaire” », comme l'écrivait jadis Walter Benjamin.

*

Dans *Neither*, Feldman, frappé par l'espace entre les phrases de Beckett, ponctuation visuelle, établit une grille formelle, évoquant un « arrangement régulier de mesures à l'intérieur d'un système, chaque système contenant une demi-ligne de texte ». Chacune des phrases, prise isolément, y est donc un monde en soi, même si des reprises d'éléments se multiplient à la fin.

²⁵ BECKETT (Samuel), *Proust* (1930), Paris, Minuit, 1990, p. 87.

²⁶ « The note man on the word man », *op. cit.*, p. 233.

²⁷ « Darmstadt lecture », *op. cit.*, p. 194 ; « Conférence de Darmstadt », *op. cit.*, p. 313.

*

Comme la construction du discours ne procède ni de la variation, ni du développement, mais de la variante, partant de l'alliance, la forme tient essentiellement du *et*. Une telle pensée est fondamentalement une pensée de la parataxe, le mode d'ordonnement (*taxis*) selon lequel les éléments d'une phrase ne sont pas mis ensemble (*syn*) comme le veut la logique syntaxique, mais juxtaposés, mis à côté les uns des autres (*para*), en vertu d'un principe d'apposition autre que logique, et sans que le mot de liaison indique la nature du rapport entre les propositions. S'inscrivant dans une poétique du *et*, Feldman, qui n'eut de cesse de décliner toute tentation de causalité, au point de se définir comme un maître de l'harmonie non fonctionnelle (« *master of non-functional harmony* »), retrouve la construction de la phrase hébraïque procédant par courtes propositions coordonnées par la conjonction *we*, aux valeurs variées selon le contexte. En outre, cette construction se rattacherait à la tradition de l'exégèse juive, privilégiant l'inachevé, le partiel, l'indécis, la profusion, l'agglutinement, l'ouverture comme principe herméneutique, source de créativité permanente. D'Akiba ben Josef, maître (*tanna*) de l'époque de la Michnah, halakhiste qui inaugura de nouvelles méthodes d'interprétation du Livre et qui contribua ainsi à étendre sur une vaste échelle la Loi orale, de ce sage condamné à mort et exécuté à Césarée sous une horrible torture, ses chairs déchirées par les Romains à l'aide de « peignes de fer », de ce martyr qui prononça alors le dernier mot du *Shema* : Un (*ehad*), *Rabbi Akiba* (1963), pour soprano, flûte, cor anglais, cor, trompette, trombone, tuba, percussion et piano, ne résonne-t-il pas ? Si Hillel l'Ancien avait mis au point sept méthodes d'interprétation (la déduction du mineur au majeur, ou raisonnement *a fortiori* ; le raisonnement par analogie des mots ; l'application d'une règle tirée d'un seul verset à un contexte plus large ; l'application d'une règle à partir de deux versets bibliques considérés ensemble ; le passage d'un principe général à un cas particulier, ou l'inverse ; la déduction d'une règle sur la base d'une similitude entre différents passages ; la déduction à partir du contexte), *rabbi Akiba*, s'appuyant sur les variantes orthographiques et les particularités du Pentateuque pour en extraire des significations insoupçonnées, établit d'autres règles à partir des préfixes et des suffixes. L'œuvre de Feldman emprunte-t-elle à une telle herméneutique, visant à dévoiler le sens caché de la Bible ? N'est-ce pas aussi une manière de s'extraire du fondement moral de la variation, celui de la musique allemande du XIX^e siècle, de Beethoven à Brahms, un fondement moral dont le nazisme avait ruiné les valeurs. Avec Adorno, avec Steiner, Feldman s'interroge sur le statut de l'œuvre d'art après Auschwitz : « Je veux être le premier grand compositeur qui soit juif », disait-il²⁸ – un *Judesein* qu'il déclarait avoir redécouvert à Berlin, là même où se fit la rencontre avec Beckett.

*

Neither est « *a gorgeous poem*²⁹ », même si Beckett récusait ce dernier terme, un poème « étendu à la durée d'un opéra³⁰ ». L'immobilité de l'espace domine l'œuvre, retenant l'instant et engendrant ainsi, selon Feldman, le passage de la forme à l'échelle musicale, où « on laisse tout simplement courir, et puis on voit ce qui se passe ». Or, l'ombre et la lumière participent à la rupture d'un déroulement linéaire du temps. Entre les lumières rasantes,

²⁸ BROWN (Earle), FELDMAN (Morton) et METZGER (Heinz-Klaus), « Aus einer Diskussion » (1972), in *Musik-Konzepte*, 1986, n^{os} 48-19, *Morton Feldman*, p. 154 ; traduction française, sous le titre « D'une discussion », in *Écrits et Paroles*, *op. cit.*, p. 247. Feldman utilise ici « *is Jewish* » (nous soulignons).

²⁹ « Pie-slicing and small moves » (entretien avec Stuart Morgan), in *Artscribe*, 1978, n^o 11, p. 34-37.

³⁰ « The note man on the word man », *op. cit.*, p. 232.

verticales, réfractées, et les lumières picturales, construites, imaginées, non modulées et sans source, dans l'article « Plus de lumière » écrit en hommage à John Cage, Feldman décrit une vision non historique de l'art musical. Avec l'instant parfait, retenu, effleurons-nous, en l'œuvre, une image de l'éternité ? Occultant à travers chaque réitération le caractère unique de l'énoncé qui précède ou qui suit, Feldman semble déterminer un présent immense et authentique d'ombres et de lumières, qui ne sépare plus les points disposés sur les plans de la mémoire et de l'attente. La densité atteint en cet instant une concentration telle que le présent brise le *continuum* d'un temps désormais posé en dehors de toute chronologie, dans l'enchaînement de décisions intimes. Cette stase est-elle le contraire ou l'au-delà du temps, avec lequel elle n'entreprendrait plus aucune relation et auquel elle serait donc incommensurable ? Par la multiplication des rythmes et la simultanéité des respirations, l'impossible saisie d'une métrique ou d'une pulsation stable et identifiable déjoue toute inclination à appréhender linéairement la dimension temporelle de l'œuvre. L'essentiel est alors moins d'analyser, avec subtilité, les distinctions entre éternité, *sempiternitas* (cette longue éternité, surtout vers la fin...), perpétuité, éternité des scolastiques, que d'affirmer sinon la longueur – « L'Odyssée est-elle trop longue ? », demandait Feldman –, du moins l'*étirement*.

*

À la recherche d'une « volonté consciente de formaliser une désorientation de la mémoire³¹ », Feldman évoquera peu après *Neither* les tapis turcs : si le tapis persan peut être vu à partir de chacun de ses fragments, dans le tapis turc, le dessin n'est visible que transféré dans la mémoire, excluant toute vision d'ensemble. En musique, la forme, primitive, se basait autrefois sur une convention magnifique d'inattention, dont témoignent scherzo, ABA ou forme-sonate. Mais décrire *Neither* en réduisant les sections à des lettres (a, b, c...), desquelles naîtrait, par leur enchaînement, une forme, c'est manquer l'*expérience* de cette abstraction, l'oublieuse mémoire.

À la source de l'Oubli, suspension lancinante de la mémoire, une renaissance perpétuelle et la vie nouvelle d'une écoute où toute note, isolée, est un monde en soi, que l'ensemble éclaire de ses timbres et anime de ses contrepoints d'ombres, et où chaque harmonie se déploie en effaçant l'harmonie précédente. Mais la soif n'est trompée qu'un instant. À la source de la mémoire, l'Ouvert – du marais de l'orphique déesse Mnémosyné, coulait jadis l'eau fraîche d'une mémoire de l'*arché*, nous dévoilant l'oubli, loin des brûlures de l'âme. Ici, les agrégats durent par leurs infinis renversements, saisis dans un registre différent, dans une instrumentation différente, dans un temps différent, dans une nuance différente ou dans un phrasé isolant une note aux dépens d'une autre : chacun d'eux maintient le temps en suspens. Le mouvement de Léthé à *alétheia*, des ténèbres à la vérité, de *mnémé* à la divine *anamnésis* se brise cependant. Car si la mémoire se limitait à désavouer l'oubli, elle se nierait en affirmant sa lacune, comme elle ne serait pas lumière si, en soi, elle ne laissait apparaître la nuit bénéfique. Mais dans l'oubli, comment la mémoire se souvient-elle encore ? Là est l'abîme, dont personne n'a la souvenance. La mémoire ne parvient ni à la détermination du fondement, ni au fondement en soi, mais au fond, inépuisable promesse de latence. Un tel mystère, lieu de la mémoire involontaire que Beckett dit « explosive », ramène au cœur de l'homme, à l'intérieur de soi-même, en son centre, en son fond inaccessible. Souveraineté de la *psuché*, la mémoire intériorise cette dernière en soi-même. « *Ego sum, qui*

³¹ FELDMAN (Morton), « Crippled symmetry » (1981), in *Give My Best Regards to Eighth Street*, op. cit., p. 137 ; traduction française, sous le titre « Symétrie tronquée », in *Écrits et Paroles*, op. cit., p. 266.

memini, ego animus », écrivait saint Augustin. La mémoire est ce qui nous appartient le plus radicalement, et tout à la fois nous reste absolument incompréhensible.

*

Et sur une scène de pénombre, se souvenir, c'est prendre soin de l'immémorial.

Laurent Feneyrou