

## Symétrie tronquée (1981)

*J'aimais peindre des fleurs et non des bouquets, mais une simple fleur à la fois, pour pouvoir mieux exprimer sa structure plastique.*

Piet Mondrian.

UN INTÉRÊT CROISSANT POUR LES TAPIS DU PROCHE ET DU Moyen-Orient m'a amené à me questionner sur des notions que j'avais envisagées auparavant sur ce qui est symétrique et ce qui ne l'est pas. Dans les tapis nomades des villages anatoliens, l'intérêt pour l'exacte fidélité de l'image en miroir apparaît beaucoup moins net que dans d'autres régions où l'on produit des tapis. Le détail de l'image symétrique anatolienne n'était jamais mécanique, comme j'avais pensé, mais stylistiquement dessiné. Même le tapis turc classique ne se caractérisait pas par des bordures aussi parfaites que son équivalent perse.

Une symétrie disproportionnée, que ce soit dans la rythmique ou la longueur de phrases, caractérise le développement musical du xx<sup>e</sup> siècle. L'image en miroir dans les dernières œuvres de Webern était indispensable à la méthode dodécaphonique et tout déséquilibre provenait d'une légère variation du rythme ou de la distribution des accords dans son mouvement de miroir. La tendance post-webernienne en ce qui concerne le rythme, était d'assurer un compromis entre des pulsations symétriques et asymétriques. Un exemple typique serait cinq notes jouées pendant la durée de quatre pulsations égales (5:4), ou autres figures similaires. À la différence de Stravinsky, dont l'usage brut

de la syncope crée une figure rythmique qui fonctionne en même temps comme figure harmonique, la rythmique post-webernienne résulte d'un concept polyphonique dodécaphonique de variation continue dans laquelle le rythme – non dépendant de l'harmonie – varie la forme motivique de la musique.

Les tapis m'ont donné des idées dans la musique que j'ai composée récemment pour concevoir une symétrie disproportionnée, dans laquelle une série rythmique symétriquement chancelante est utilisée : 4:3, 6:5, 8:7, etc., comme point de départ. Pour mon propos, cela circonscrit davantage mon matériau dans le cadre métrique de la mesure ; tandis que, dans le langage arythmique post-webernien, une accélération déséquilibrée résulte de l'attraction directionnelle d'une figure vers une autre. Ce que je recherche, c'est un peu ce que visait Mondrian en ne voulant pas peindre des « bouquets, mais une simple fleur à la fois ».

Il y a des exemples musicaux où la juxtaposition de proportions asymétriques (toujours additives) devient la forme de la composition. Il est intéressant de signaler que les trois compositeurs dont je vais brièvement parler utilisent la répétition ou la réitération pour accomplir cette forme additive ; en conséquence de quoi ils sont ancrés dans un monde de sons à hauteur fixe, qu'il s'agisse de consonances ou de dissonances. Dans un des mouvements du *Requiem Canticles* de Stravinsky, il y a un jeu continu entre A et B où un petit bout de A reste totalement inchangé, tandis que B varie légèrement dans la durée quand il est répété. Varèse, dans l'introduction impressionnante et exceptionnellement longue d'*Intégrales*, utilise aussi un schéma additif mais se passe de la juxtaposition caractéristique opérée par Stravinsky à partir de A et de B. Comme la formation de cristaux qui fascinait tellement Varèse, cet énoncé introductif – créé à partir de trois notes – passe par une transformation continue de formes rythmiques et des proportions de durées. Dans *Four Organs* de Steve Reich, les motifs rythmiques sont

plus orientés acoustiquement, basés sur les composants de hauteur d'un accord qui ne change jamais de position. La musique commence avec une figure 3+8 dans laquelle certaines notes de l'accord de base sont alors variées rythmiquement. Le premier mouvement rythmique structurel de la pièce de Reich doit continuer pour utiliser la même mesure à 11 temps, mais la divise maintenant en figures de 4+4+3, puis 4+3+4. Ce qui suit est l'addition graduelle d'un nombre plus important de pulsations au cadre structurel de mesures désormais plus longues :  $4+3+2+4 = 13$ ;  $4+3+2+2+4 = 15$ ; puis 18, 20, 23, 24 temps, jusqu'à ce que Reich abandonne les barres de mesure. Tandis que les mesures deviennent de plus en plus longues, on ne peut affirmer plus longtemps que l'oscillation des notes récurrentes ait un quelconque profil rythmique identifiable.

Au moment où le compositeur note la pensée musicale comme battement (*ictus*) continu, une grille de catégories est déjà à l'œuvre, comme avec une règle. La musique et le dessin d'un motif répété dans un tapis ont beaucoup en commun. Même si la mise en place apparaît asymétrique, la proportion entre un composant et un autre est rarement hors d'échelle par rapport au contexte global. Dans la plupart des cas, les motifs des tapis traditionnels conservent la même taille quand ils sont repris d'un tapis plus grand et adaptés à un plus petit.

De même, le caractère des motifs de Stravinsky ne semble pas être différent, qu'il s'agisse d'une œuvre longue ou courte. Si nous examinons le phrasé asymétrique – que ce soit dans le côté « tranchant » du *Sacre* de Stravinsky, ou « émoussé » de *Socrate* de Satie, dans la répétition de la prose irrégulière d'*Erwartung* de Schönberg –, nous trouvons que le compartimentage est suffisamment concentré dans le temps pour entendre fonctionner le processus de la grille à la manière d'une mosaïque. Nous reconnaissons aussi une « conversation » stylistiquement réminiscente entre les phrases. À cet égard, ces trois chefs-d'œuvre asymétriques du début du xx<sup>e</sup> siècle constituèrent une excroissance du

type de construction en blocs symétriques basés sur le principe antécédent/conséquent de l'époque classique.

Une musique où toutes les propriétés fonctionnent indépendamment et de manière autonome les unes des autres a été accomplie par John Cage au début des années 1950. Ce qu'a fait Cage était d'agencer une table d'événements sonores – dans certains cas d'une note ou deux, dans d'autres, de figures de type arabesque, de proportions différentes. Incluse dans d'autres diagrammes, l'information se rapportait à la gamme des paramètres musicaux. L'ordre et la combinatoire ultérieure de tout ce matériau étaient obtenus à partir du lancement de pièces de monnaie et en consultant le Y-King comme un oracle. Puis la musique était « fixée » à partir de la même méthode de lancement de pièces de monnaie, sous la forme d'une notation rythmique, « spatiale », non progressive, un peu semblable à une échelle de distances sur une carte géographique. Parce que cette musique est subordonnée à une multiplicité de disciplines propres à son assemblage détaillé, sa forme musicale est discernable seulement au moment de l'écoute – comme les images dans un film. Elle n'est pas liée à la grammaire intentionnelle, et c'est peut-être la seule musique que nous connaissons dans laquelle les concepts de symétrie/asymétrie ne puissent pas être appliqués.

334

Je me trouvais un jour dans l'atelier de Rothko quand son assistant retendit le haut d'une grande peinture au moins à quatre reprises. Rothko, debout, à quelque distance de là, était en train de décider s'il devait descendre la toile d'environ deux centimètres, ou peut-être même la remonter un peu. Cette question d'échelle, pour moi, exclut tout concept de symétrie ou asymétrie susceptible d'affecter la durée éventuelle de ma musique. En tant que compositeur, je suis impliqué dans la contradiction qui consiste à ce que la somme des parties ne soit pas égale à l'ensemble. L'échelle de ce qui doit être représenté, qu'il s'agisse de l'ensemble ou d'une partie, est un phénomène en soi.

De fait, les rapports propres à l'échelle m'ont fait comprendre que les formes musicales et les processus qui leur sont liés sont seulement essentiellement des méthodes pour disposer le matériau et n'ont pas d'autre fonction que de rendre plus facile le travail de la mémoire.

Ce que les formes de la musique occidentale sont devenues est une paraphrase de la mémoire. Mais la mémoire pourrait opérer aussi bien par d'autres moyens. Dans *Triadic Memories*, une de mes nouvelles pièces pour piano, il y a une section de différents types d'accord où chacun est lentement répété. Un accord devrait être répété trois fois, un autre sept ou huit fois – cela dépendait de mon sentiment de ce que cela devait durer. Aussitôt parvenu à un nouvel accord, j'oubliais l'accord répété précédemment. Puis j'ai reconstruit la section entière, ré-arrangeant sa précédente progression et changeant le nombre de répétitions d'un accord donné. Cette manière de travailler était une tentative consciente de « formaliser » la désorientation de la mémoire. Les accords sont entendus répétés sans aucun motif discernable. Dans cette régularité (même s'il y a de légères gradations de tempo), il y a une *suggestion* : ce que nous entendons est fonctionnel et directionnel ; cependant, nous nous rendons bientôt compte que c'est une illusion, un peu comme de marcher dans les rues de Berlin, où tous les bâtiments paraissent semblables, *même s'ils ne le sont pas*.

Je suis toujours bouleversé par un tapis d'un petit village turc, constitué de motifs de carreaux blancs dans une répétition en diagonale de grandes étoiles dans les tons plutôt légers de rouge, vert et beige. Bien que David Sylvester (*Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection*, Art Council of Great Britain, 1972) ait raison de constater que notre goût pour ce type de tapis a été renforcé par notre position face à l'art occidental moderniste, et que pourtant, ce tapis primitif a été conçu pratiquement au même moment où Matisse achevait sa formation artistique. Chaque élément de la coloration du tapis et la

manière dont les étoiles sont dessinées en détail quand le rectangle du carreau est le même, la manière dont l'étoile est dessinée (comme si c'était fait plus vite), quand un carreau est inégal et un petit peu plus petit – tout cela, aussi bien que la mise en place décalée du motif, évoque Matisse et sa maîtrise de l'équilibre entre mouvement et statisme. Pourquoi se fait-il que même l'asymétrie doive paraître et sonner juste ? Il y a un autre objet tissé anatolien sur mon plancher, auquel je pense comme au tapis « Jasper Johns ». Ce tapis a un format mystérieux en forme d'échiquier, sans systématisme apparent dans le dessin, à l'exception du libre usage de la couleur, qui répète son unique motif. Ma première intuition, provoquée par la vue des montagnes brillantes (bien qu'inégalement usées) de la région de Konya, avec ses vieux roses, ses bleus clairs, était qu'il y avait là quelque chose que je pourrais apprendre, si ce n'est appliquer à ma musique.

L'échelle de couleur de la plupart des tapis non urbains apparaît plus étendue qu'elle l'est en réalité, à cause de la grande variation des ombres de la même couleur (*Abrash*) – résultat du fil teint en petites quantités. En tant que compositeur, je réagis à cet aspect des plus singulier qui affecte la coloration des tapis et à sa création d'une nuance microchromatique générale. Ma musique a été principalement influencée par les méthodes où la couleur est utilisée selon des procédés essentiellement simples. Cela m'a amené à me questionner sur la nature du matériau musical. Qu'est-ce qui serait le mieux pour accommoder, avec des moyens également simples, la couleur musicale ? Les motifs [*patterns*].

Les motifs des tapis étaient déduits soit de symboles, de la nature, soit de formes géométriques – donnant des indices du monde réel. Les peintures plus récentes de Jasper Johns ne peuvent être rangées dans aucune de ces catégories. La toile de John est davantage une lentille, où nous sommes guidés par son oeil, tandis que le peintre se déplace, où l'oscillation – entre quelque

chose d'un peu différent et d'un peu identique – fait penser au principe de Cage d'« imiter la nature dans sa manière d'opérer ». D'une part, ces peintures engendrent un aspect concret que nous associons à l'art basé sur des motifs et, d'autre part, une poésie abstraite dont nous ne connaissons pas l'origine. Nous pourrions même nous demander, chez Johns, si ce sont vraiment là des motifs. À quel moment un motif devient-il un motif ?

« Cette persistance du motif qui traverse tout l'art de l'Orient est due au penchant de l'artisan à laisser les choses évoluer simplement. » (A.-F. Kendrick et C.E.C. Tattersall, *Hand-Woven Carpets*, Londres, 1922)

*Why Patterns?* est une œuvre pour flûte, glockenspiel et piano qui consiste en une grande variété de motifs. La pièce est notée séparément pour chaque instrument et n'est coordonnée qu'au cours des dernières minutes de l'œuvre. Cette notation très fixe, mais jamais précisément synchronisée, permet plus de flexibilité dans la mise en place de trois couleurs distinctes. Le matériau donné à chaque instrument n'est pas interchangeable avec celui des autres instruments. Quelques-uns des motifs se répètent exactement – d'autres avec des légères variations dans la forme ou la mise en place rythmique. Parfois, différents motifs sont liés ensemble en une chaîne, d'autres simplement juxtaposés.

L'aspect le plus intéressant pour moi, dans le fait de composer exclusivement avec des motifs, est qu'il n'y a pas de procédure organisationnelle plus avantageuse qu'une autre, peut-être parce qu'aucun motif ne prime jamais sur les autres. La concentration compositionnelle s'opère uniquement sur le choix d'un motif à répéter, et pour combien de temps, ainsi que sur le caractère de son inévitable transformation en quelque chose d'autre.

J'aime bien travailler avec des motifs que l'on ressent comme symétriques (motifs de 2, 4, 8, etc.), mais je les présente dans un contexte particulier :



L'exemple 1 est caractéristique d'un motif vertical encadré par des temps de silence ; dans ce cas, les silences aux deux extrémités sont légèrement inégaux. Les motifs linéaires sont naturellement plus continus et peuvent avoir la régularité d'une « courte respiration », comme dans l'exemple 2, ou bien anticiper une altération rythmique légèrement décalée, comme dans l'exemple 3. Un autre procédé que j'utilise est d'avoir un cadre temporel de silence assez long et asymétrique ; avec, dans ce cas, une figure chimérique de quatre notes en son milieu :



Ou bien un cadre de silence symétrique autour d'une courte mesure asymétrique :



La répétition des motifs en accord ne doit pas progresser de l'un à l'autre mais intervenir selon des intervalles de temps irréguliers, de manière à diminuer le caractère d'étroite imbrication qui se dégage du travail sur les motifs ; tandis que, dans certaines situations, les motifs rythmiques plus évidents doivent être « marbrés » pour obscurcir leur périodicité. Pour moi, les motifs sont réellement des groupements de sons indépendants qui me permettent de rompre sans préparation pour passer à autre chose.

Dans mon *Quatuor à cordes*, il y a une réitération presque obsédante du même accord, dissoute en une surimpression de quatre vitesses différentes :

The image shows a musical score for a string quartet, consisting of four staves. The music is written in a complex, syncopated style with many triplets. The dynamic marking 'fff' (fortissimo) is present throughout. The score is marked with a copyright notice: © Copyright 1980 by Universal Edition (London).

© Copyright 1980 by Universal Edition (London)

La structure rythmique du bloc consiste en quatre mesures de longueurs inégales avec quatre permutations, qui donnent forme à l'instrumentation du quatuor. Je dois avertir l'exécutant de ne pas trop tenir compte ici des barres de mesure. Ce passage devient rythmiquement obscur par la syncopation compliquée et non motivique qui en résulte. C'est seulement après les répétitions, et en suivant la partition que j'ai pu appréhender une sorte de croisement diagonal, un seul motif s'entrecroisant d'un instrument à un autre.

Dans *Spring of Chosroes* pour violon et piano, le « motif » d'une section consiste en un renforcement de l'effet de pincement de la figure attribuée au violon (englobant trois hauteurs) sans établir aucune forme rythmique nette, sauf en ce qui concerne le déplacement constant à l'intérieur du quintolet. Ceci permet cinq permutations, qui sont alors juxtaposées pêle-mêle, tandis que la série continue. Quand j'écrivais ce passage, l'utilisation de trois hauteurs par rapport à cinq temps inégaux créait, à mes oreilles, une constellation symétrique troublée de « huit ». À l'encontre du motif du violon, le piano a une série rythmique indépendante sur les trois mêmes hauteurs, jouée

dans une unité symétrique de quatre pulsations égales par mesure. Cela fonctionne comme encore une autre forme de dissuasion par rapport au mouvement naturel du quintolet.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled '201', features a piano part with a pizzicato (pizz.) instruction and a forte (fff) dynamic. The second system, labeled '206', features a piano part with a glissando (gliss.) instruction. Both systems are in 4/16 time and include a piano accompaniment with a forte (fff) dynamic.

340

Une construction modulaire comme celle-ci pourrait constituer un procédé de base pour un développement organique. Toutefois, je l'utilise pour observer que les motifs sont « complets » en eux-mêmes et n'ont pas besoin de développement, seulement d'extension. Ma préoccupation est la suivante : quelle est son échelle quand on la prolonge, et quelle est la meilleure méthode pour y arriver ? Mon expérience passée n'était pas de « mettre mon nez » dans le matériau, mais d'utiliser ma concentration comme guide pour ce qui pourrait bien en advenir. J'ai fait remarquer cela à Stockhausen quand il m'a demandé un jour quel était mon secret. « Je ne mène pas les sons par le bout du nez. » Stockhausen rumina cela et répondit : « Pas même un petit peu ? »

Si mon approche semble plus didactique maintenant – après avoir passé de nombreuses heures à mettre au point

des stratégies qui peuvent seulement s'appliquer à quelques moments de musique –, c'est parce que les motifs qui m'intéressent sont à la fois concrets et éphémères, rendant la notation difficile. Si on les note exactement, ils deviennent trop rigides; si on adopte une notation trop libre, cela devient trop relâché. Bien que ces motifs existent dans des formes rythmiques articulées par les sons des instruments, ils sont aussi en partie des *images de notation*, qui ne produisent pas un impact direct sur l'oreille quand nous les écoutons. Une foule de choses arrive depuis l'écriture de la musique sur la page jusqu'à son exécution. À un degré plus ou moins important, cela arrive dans toute musique – mais cela devient plus compliqué dans la mienne, car il n'y a pas de « style » rythmique, qualité souvent cruciale pour faire comprendre à l'exécutant de ce qu'il doit jouer et comment le jouer. J'ai trouvé que c'était une réalité pour ma musique des années 1950, quand le rythme n'était pas noté, mais laissé à la discrétion de l'exécutant.

La tentative de trouver une notation apte à exprimer les idées musicales a été une préoccupation majeure de Pierre Boulez tout au long de sa carrière. Il existe une révision significative du *Soleil des Eaux* qui me vient à l'esprit. La version originale est dans la manière « Klangfarben » : de brefs segments de la ligne musicale sont distribués d'un instrument à un autre. Dans la version révisée, les instruments poursuivent individuellement une ligne plus continue. La notation de la première version paraît « bien » dans la manière de l'époque; mais la partition révisée *sonne* mieux – ou plutôt, sonne comme du Boulez. En revanche, mes préoccupations, en ce qui concerne la notation, sont parties d'un éloignement vis-à-vis du souci de savoir comment fonctionne la musique au moment de l'exécution.

Il est difficile de décrire ce qui caractérise l'imagerie propre à la notation. Si nous pouvons mettre entre parenthèses pour un moment toutes les raisons qui nous poussent à distinguer une époque d'une autre et si nous jetons un regard au

*Hammerklavier*, ou à une ou deux mesures richement ornées de Chopin, ou à n'importe quelle œuvre de Webern, alors, nous observerons que ces pages ne ressemblent pas visuellement à la musique de leurs contemporains. Le degré selon lequel la notation musicale est responsable, pour une grande part, de la composition elle-même est un des secrets de l'histoire le mieux gardé.

L'exemple suivant du *Trio* pour violon, violoncelle et piano pourrait au mieux illustrer ceci, aussi bien que ma tendance de plus en plus affirmée à méloigner du côté pratique concernant la manière dont la musique se déroule pendant son exécution.



En commençant avec l'indication métronomique, il y a un difficile problème de coordination entre les trois instruments. Les exécutants doivent inscrire sept pulsations dans six égales et subdiviser une autre idée rythmique où chaque hauteur de l'accord de quatre notes au piano et les notes séparées des doubles cordes au violon et au violoncelle sont toutes de durées différentes et compliquées. Cette « machine » continue comme cela pendant 36 mesures, avec d'autres problèmes se développant tout le long. Techniquement, la musique est à la fois familière et jouable, mais elle dépend, jusqu'à un certain point, de la concentration de l'exécutant.

De nombreux compositeurs et théoriciens seront en désaccord avec la prééminence hiérarchique que j'attribue aux effets de la notation sur la composition. Ils rétorqueraient que les

nouveaux concepts musicaux, qui résultent des systèmes novateurs, nécessitent des changements dans la notation. On peut se référer à ce sujet, disons, à un nouveau « style de piano », comme le fit Leibowitz en envisageant une importante pièce pour piano de jeunesse de Schönberg, l'*Opus 11* (1909). Cette interprétation ne peut pas être réfutée, mais un espace de discussion devrait être ouvert pour reposer la question. Ma spéculation sur la manière dont « l'apparence de la notation » a pu contribuer à la musique de Webern, ou, à cet égard, à celle de Boulez (qui a justement composé une œuvre intitulée *Notations*) pourrait apparaître contestable. Mais la notation peut avoir un aspect de « rôle à jouer » et je la sens comme une voix très forte, si ce n'est sur la scène, en tout cas dans les coulisses.

Un autre élément important « hors scène », utilisé exclusivement par John Cage jusqu'à il n'y a pas si longtemps, était l'adoption de structures rythmiques, comme des repères, qui lui disaient où il en était pendant le cours de l'œuvre. C'était pour lui ce que l'harmonie peut avoir été pour Beethoven, et j'espère qu'il ne se fâchera pas avec moi si je dis que cela correspondait également au sens beethovenien de l'échelle. Les structures rythmiques ont été initialement utilisées par Cage dans des musiques moins « extrêmes » (mais non moins importantes), où leur caractère de type raga mettait en valeur ses délicieuses lignes mélodiques. Et une fois encore, comme chez Beethoven, on pouvait entendre cela. Après 1950 environ, avec une musique différente inventant différentes notations – à moins que ce ne soit différentes notations créant une nouvelle musique ? qu'importe ; les structures rythmiques étaient encore en action, non plus entendues, mais évidemment encore importantes pour le compositeur. Même maintenant qu'il n'a plus besoin de ces jalons structurels, je pense que le sens qu'a John Cage de l'échelle globale est semblable à l'observation de Brian O'Doherty à propos de la peinture de Jackson Pollock, selon laquelle « une grille imaginaire semblait toujours en action ».

«Je ne peux en aucun cas déterminer avec certitude quel est le pouvoir qui impose le tabou... Il abuse de quelque chose aujourd'hui, et sera annulé demain ; tandis que ses applications à d'autres niveaux sont perpétuelles.» (Melville, *Typee*)

Pendant mes études de composition avec Stefan Wolpe, le seul thème persistant dans tous nos cours était : pourquoi je ne développais pas mes idées, mais allais d'une chose à une autre. «Négation» était le mot employé par Wolpe pour caractériser cela. À la différence de nombreux compositeurs, spécialement à cette époque, il ne mettait pas en question mes idées et ne prônait aucun système que je devrais utiliser. Je lui en suis très reconnaissant car, en ce temps-là, je me souviens que je balançais entre plusieurs procédés qui, je le savais, n'étaient pas applicables à ma musique. Et je n'avais pas encore rencontré les peintres dont les solutions tactiques devaient tant m'aider à affronter ce problème auquel j'étais confronté. Je ne veux en aucune façon laisser entendre que l'arrogance de la jeunesse ignorait tout de ce que je pourrais apprendre de l'étude de la composition. Mais mon approche, qui n'était pas consciente à ce moment-là et ne s'est révélée que de nombreuses années plus tard était : travaille d'abord, étudie après. Récemment, je me trouvais dans une librairie à Berlin où l'employé, qui ne parlait pas anglais, fut dans l'impossibilité de me trouver certains ouvrages allemands sur les tapis. Un homme distingué est intervenu et il est ressorti de notre conversation qu'il était lui aussi un avide enthousiaste des tapis. Il sortit alors de sa poche des feuilles de papier avec des colonnes où étaient mentionnés d'innombrables livres sur les tapis dans de nombreuses langues. «Pourrais-je voir votre collection de tapis pendant mon séjour à Berlin ?» lui ai-je demandé non sans quelque hésitation. «Je n'ai pas encore de collection de tapis, seulement une collection de livres sur les tapis. Voyez-vous, je préfère d'abord apprendre tout ce que l'on doit savoir sur eux» me répondit-il. Je me souviens de Boulez disant quelque chose de semblable : «Je dois tout savoir avant d'entrer dans le jeu.»

Ma première heureuse rencontre avec un peintre qui devait devenir cruciale pour ma musique est survenue peu de temps après avoir rencontré John Cage, vers la fin des années 1950. Cage frappa à ma porte et m'annonça qu'il venait de rencontrer un jeune artiste extraordinaire et que « nous allions descendre à son atelier ». L'artiste était Robert Rauschenberg. Tandis que je regardais une grande toile noire avec des journaux (également peints en noir) collés sur la toile, Rauschenberg me suggéra en blaguant de la lui acheter. « Combien en voulez-vous ? » « Ce que vous avez dans votre poche. » J'avais environ 17 dollars et de la petite monnaie – que je lui ai donné avec joie, et qu'il a accepté avec joie. Nous l'avons mise sur le toit de la vieille Ford de Cage et nous sommes partis. Je suis en train de la regarder (trente ans après) tandis que j'écris ceci. Après avoir vécu avec cette peinture et l'avoir étudiée intensément de temps à autre, j'ai relevé une *attitude* consistant à *faire quelque chose* qui était absolument unique pour moi. Dire que cette peinture noire peut être reléguée au rang de « collage » ne sonne pas juste. Il y avait plus : c'était comme Rauschenberg découvrant qu'il ne voulait « ni vie ni art, mais quelque chose entre les deux ». J'ai alors commencé à composer de la musique traitant précisément avec cette notion d'« entre-deux », créant une confusion du matériau et de la construction, et une fusion de méthode et de l'application, en me concentrant sur la manière de les orienter vers « ce qui est difficile à catégoriser ».

Peu de temps après avoir rencontré Rauschenberg, j'ai fait la connaissance de Jackson Pollock, qui m'a demandé d'écrire la musique pour un film sur lui, qui venait d'être terminé. J'ai été très content de cela parce que c'était le tout début de ma carrière. Pollock vivait à l'extérieur, à Long island et ne venait en ville que sporadiquement, ce qui rendait difficile d'établir avec lui une relation suivie. En repensant à cette époque, je me rends compte maintenant combien les idées musicales que j'avais en 1951 étaient parallèles à la manière de travailler de Pollock, qui

plaçait sa toile sur le sol et peignait tandis qu'il marchait autour d'elle. J'ai accroché au mur des feuilles de papier millimétré; chaque feuille délimitait une même durée et était, en définitive, une structure rythmique visuelle. Ce qui ressemblait à Pollock était mon approche globale du cadre temporel. Plutôt que d'obéir au trajet habituel gauche-droite d'un bord à l'autre de la page, les cases horizontales du papier millimétré représentaient le tempo – chaque case équivalant à une valeur de durée préétablie; et, verticalement, les cases représentaient l'instrumentation de la composition.

Quand j'ai mieux connu Pollock, spécialement à travers ces conversations où il mettait en relation les dessins de Michel-Ange ou les peintures de sable des Indiens d'Amérique avec son propre travail, j'ai commencé à voir des associations similaires que je pourrais explorer en musique. Je dois signaler ici que la vie intellectuelle d'un jeune compositeur new-yorkais de ma génération était marquée par le fait de garder son nez collé au papier à musique. Wolpe était ami avec de nombreux peintres et parlait constamment de bien d'autres choses que de musique. Varèse aussi était un compositeur qui avait de vastes intérêts dans d'autres domaines. Si vous arriviez à connaître des créateurs dans d'autres disciplines, votre propre développement intellectuel et artistique n'était pas le même. Comment un peintre, qui marchait autour d'une toile, trempait un bâton dans une boîte de peinture puis le jetait d'une certaine manière en travers de la toile, pouvait encore parler sur Michel-Ange, continue à me dépasser.

Ma formation à partir de ces références « hors scène » a continué durant mon amitié avec Mark Rothko. À de nombreuses occasions, nous sommes allés ensemble au Metropolitan, où se trouvaient ses repaires préférés, non pas les galeries de peinture, ce qui est surprenant, mais la collection du Proche-Orient et spécialement une petite salle de sculptures gréco-romaines. Rothko faisait toujours suivre sa réaction devant quelque chose qui pouvait capter son attention d'un commentaire bref et

réfléchi. Je me souviens combien il avait été absorbé, un certain après-midi, par la sculpture gréco-romaine : « Comme ce serait simple si nous utilisions tous la même dimension, de la manière dont ces sculptures se ressemblent ici en hauteur, par leur position et par la distance entre un pied et l'autre. » Rothko tendait vers une *réponse* possible à travers la mathématique la plus subliminale de son propre travail. Et je suis artistiquement d'accord. Il semble que l'échelle (cette mathématique subliminale) ne nous est pas donnée dans la culture occidentale, mais doit être atteinte individuellement dans notre propre travail et avec notre propre style. Comme pour ce petit tapis turc en « carreaux », c'est l'échelle de Rothko qui désamorce toute argumentation sur les proportions d'une zone à une autre, ou sur son degré de symétrie ou d'asymétrie. La somme des parties n'est pas égale à l'ensemble ; ou plutôt, l'échelle est découverte et contenue comme une image. Ce n'est pas la forme qui domine la peinture, mais le fait que Rothko ait trouvé cette échelle particulière qui suspend toutes les proportions en équilibre.

Le statisme, tel qu'il est utilisé en peinture, ne fait pas partie traditionnellement de l'appareil de la musique. La musique peut parvenir à des aspects d'immobilité, ou à l'illusion de celle-ci : le monde à la Magritte qu'évoque Satie, ou bien la « sculpture flottante » de Varèse. Les degrés de statisme, que l'on peut trouver dans un Rothko ou dans un Guston, furent peut-être les éléments les plus significatifs que j'ai apporté à ma musique à partir de la peinture. Pour moi, le statisme, l'échelle et le motif ont mis la question entière de l'asymétrie et de la symétrie en suspens. Et je me demande si l'un ou l'autre de ces concepts, ou une combinaison des deux, peut encore fonctionner pour les nombreux artistes qui sont désormais moins enclins à la synthèse en tant que formule artistique.

Traduction : Sylvie Brély et Andrea Cohen.

Texte publié pour la première fois dans *Res*, Cambridge, Massachusetts, automne 1981, et reproduit dans *Essays*, pp. 124 à 137.