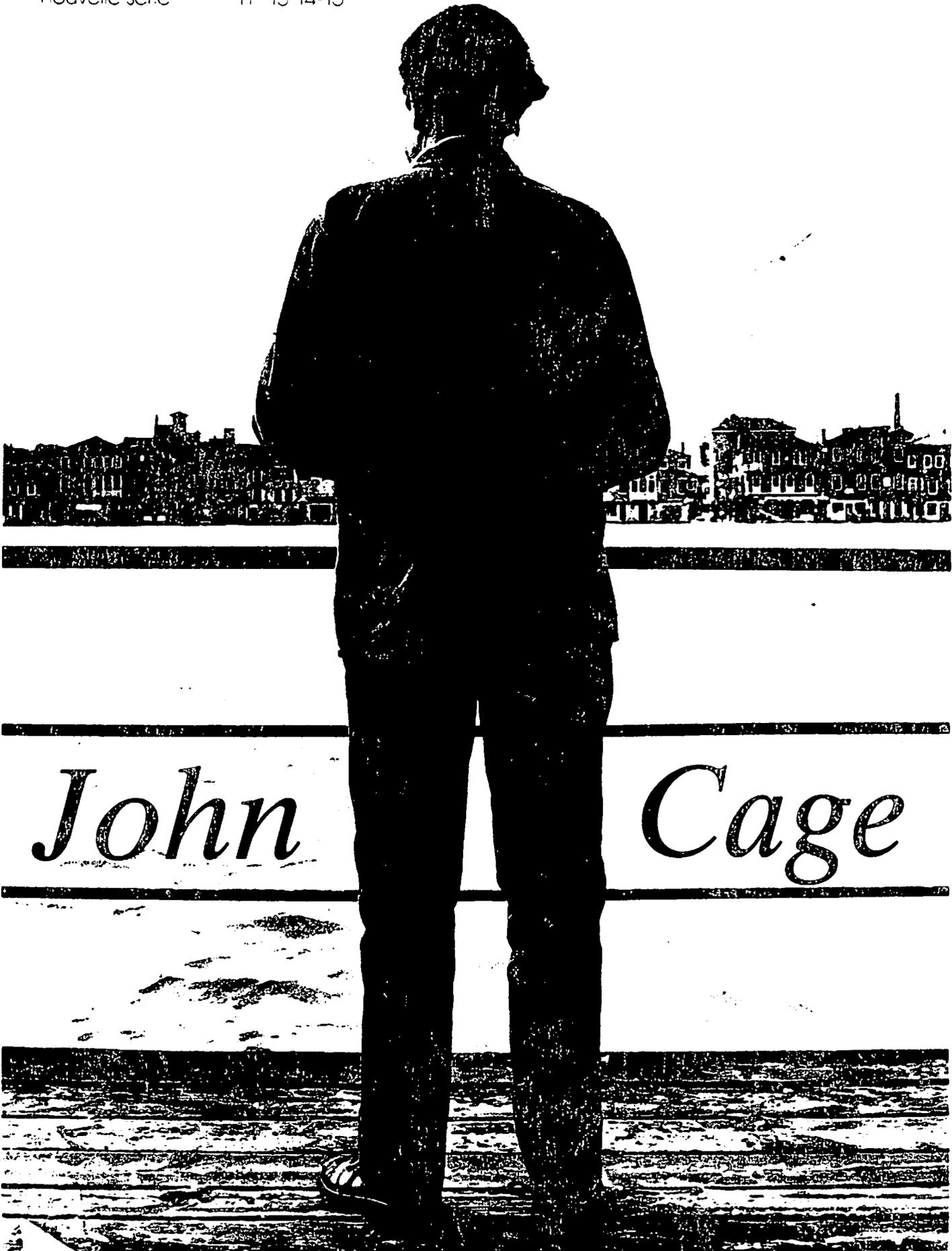


philosophy.

REVUE D'ESTHETIQUE

nouvelle série - n° 13-14-15

Per. 64



John

Cage

Privat

REVUE D'ESTHÉTIQUE

nouvelle série - n°13-14-15 - 1987-88

Publiée avec le concours
du Centre national de la recherche scientifique
et du Centre national des lettres



Sommaire

Daniel Charles, <i>Eloge de l'alphabet</i>	7
John Cage, <i>James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie : un alphabet</i>	11
Anne-Marie Amiot, <i>Mots en cage, mots en liberté</i>	51
John Cage, <i>Les rêves et dédicaces de George Antheil</i>	65
Llorenç Barber, <i>Une musique pneumatique : la linguopharyngocampanologie</i>	67
John Cage, <i>I see a boy et Run little girl</i>	72
William Brooks, <i>Choix et changements dans la musique récente de Cage</i>	75
Kathan Brown, <i>L'art changeant. Chronique autour de John Cage</i>	87
Deborah Campana, <i>Le Quatuor à cordes de John Cage</i>	103
Christophe Charles, <i>Calcutta Kreis</i>	110
Daniel Charles, <i>Alla ricerca del silenzio perduto. Notes sur le "train de John Cage", 26-28 juin 1978</i>	111
Daniel Charles, <i>Poétique de la simultanéité</i>	123
Philip Corner, <i>Gamelan CAGE noncage</i>	140
Christian Corre, <i>Ives selon Cage. ou de la citation à l'indétermination</i>	143
Pierre-Jean Croset, <i>Sur un tambour d'eau</i>	155
Merce Cunningham, <i>Un processus de collaboration entre la musique et la danse</i>	157
Thomas DeLio, <i>La morphologie d'une structure globale : les Variations II de John Cage</i>	169
Eric De Visscher, « I welcome whatever happens next. » <i>La musique récente de John Cage</i>	177
John Cage, <i>EUOPERAS 1 et 2</i>	187
Morton Feldman, <i>Plus de lumière</i>	191
John Cage, <i>Scénario pour M.F.</i>	193
Tom Johnson, <i>In memoriam Morton Feldman</i>	199
Esther Ferrer, <i>Hommage à John Cage</i>	202
Jean-Charles François, <i>Timbre figé, timbre dynamique</i>	205
Marc Froment-Meurice, <i>Musicage</i>	209

Martá Grabócz, <i>John Cage : Sonatas and Interludes for Prepared Piano</i>	223
Martá Grabócz, <i>La « nouvelle sensibilité » dans les compositions des années 1980. Notes sur trois œuvres d'István Mártha</i>	227
Anne d'Harnoncourt, « Nous avons aussi bien des yeux que des oreilles... »	233
Herbert Henck, <i>Le son du silence : 4'33" de John Cage</i>	237
Juan Hidalgo, <i>Do la sol mi. Suite en six temps</i>	241
Dick Higgins, <i>Cinq traditions d'histoire de l'art. Essai</i>	243
Shuhei Hosokawa, <i>Cage : l'écoute vide</i>	247
Tom Johnson, <i>Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage</i>	251
John Cage, <i>Writing for the Fifth Time through "Finnegans Wake"</i>	257
John Cage, <i>Lettre à Scott Kenney</i>	262
Soun-Gui Kim, <i>Piano préparé</i>	264
Alison Knowles, <i>Chant de l'eau du nord</i>	269
Richard Kostelanetz, <i>John Cage en tant que Hörspielmacher</i>	273
Takehisa Kosugi, <i>75 for John Cage</i>	278
La Mamelle Inc., <i>Art Com</i>	281
Jonathan Scott Lee, <i>From Emerson's Nature. An Essay</i>	287
Jonathan Scott Lee, <i>De la Nature d'Emerson. Essai</i>	287
Jonathan Scott Lee, <i>Par delà la mimésis : Mallarmé, Boulez et Cage</i>	295
Jackson Mac Low, <i>Quelques propos sur les écrits de John Cage</i>	313
John Cage, <i>Les Chants de Maldoror pulvérisés par l'assistance même</i>	319
Ricardo Mandolini, <i>Une situation limite : la falsification</i>	321
Walter Marchetti, <i>Chronique d'un touriste distrait dans un Eldorado musical oublié, qui n'a jamais existé, ni été pensé ou connu</i>	325
Annie Montaut, <i>Les écrits de John Cage. Au delà de la critique et de la poésie objets : la théorie comme poésie ouverte</i>	331
John Cage, <i>Musique et art</i>	345
Gigliola Nocera, <i>Les Freeman Etudes de John Cage</i>	349
Gigliola Nocera, <i>Henry David Thoreau et le néo-transcendentalisme de John Cage</i>	351
Pauline Oliveros, <i>Atlas Eclipticalis</i>	371
Pauline Oliveros, <i>La nature de la musique (cours de musique, hiver 1980) ..</i>	375
Marjorie Perloff, <i>Non-obstruction et interpénétration. La poétique de John Cage</i>	381
John Cage et Roger Reynolds, <i>Entretien (1961)</i>	393
John Cage et Roger Reynolds, <i>Une conversation (1977)</i>	403
John Cage, <i>Letter(s) to Erik Satie</i>	414
Klaus Schöning, <i>Alphabet et Variationes</i>	417
Reiner Schürmann, <i>Une abstraction post-moderne. A propos de deux expositions de Louis Comtois à New York</i>	423
Ryosuke Shiina, <i>Le paysage japonais à travers Cage</i>	429
Susumo Shono, <i>Adorno selon Cage, Cage selon Adorno</i>	441
Susumo Shono, <i>Une poétique d'écoute</i>	449
Demetrio Stratos, <i>Diplophonie et autre</i>	457
Toru Takemitsu, <i>La musique de John Cage</i>	461
Eero Tarasti, <i>Cage et la modalité du non-vouloir</i>	465
James Tenney, <i>John Cage et la théorie de l'harmonie</i>	471

Horacio Vaggione, <i>Set pour basson amplifié et bande magnétique</i>	486
Christian Wolff, <i>Play</i>	497
Christian Wolff, <i>Eléments pour compléter une interview</i>	499
Gerald Gabel, <i>Une interview avec Christian Wolff</i>	503
John Cage, <i>Songs for C.W.</i>	511
Kathleen Woodward, <i>Art et technique. John Cage, l'électronique et l'amélioration du monde</i>	519
Paul Zukofsky, <i>Les musiques récentes pour violon de John Cage</i>	539
John Cage, <i>Untitled</i>	543
Sources et références	545
Actualités : <i>Ici ou là</i> par Dominique Noguez, et articles de Marc Le Bot, Jean-Pierre Sintive	559
Ouvrages reçus	571

Choix et changements dans la musique récente de Cage

William Brooks

Vingt ans ont passé, les années 1960 ont été recouvertes par l'histoire comme des nuages peuvent recouvrir une montagne. Mais nous sommes encore nombreux à conserver un peu de l'anarchie constructive propre à cette période, comme on ramène un morceau de bois du sommet. On s'en sert d'abord comme d'une canne, puis comme d'un support, et il devient un mètre-étalon. Nous évaluons le présent à l'aide de souvenirs du passé.

Il n'est pas surprenant que, en utilisant un tel système de mesure, les années 1960 et le début des

années 1970 semblent avoir constitué un accident dans la courbe de l'histoire – un trou ou une bosse, suivant l'endroit où l'on se place. Ces dernières années ont certainement témoigné de la renaissance d'un conservatisme puissant et persuasif, qui s'est manifesté sur les plans non seulement politique, mais aussi social et esthétique. Les gens ont aujourd'hui une autre allure ; le style de l'époque présente est curieusement lié à celui des années 1950, laissant ainsi de côté la période intermédiaire. Au cinéma, les westerns de l'espace ont supplanté les satires et les films expérimentaux, à l'aide de l'illusion plutôt que par des commentaires sur les faits objectifs. Abbie Hoffman s'est replié sur lui-même, Jerry Rubin s'enrichit. John Lennon est mort.

La nouvelle musique, elle aussi, reflète cette transformation. Tandis que les controverses étaient alors centrées sur la question de la place de l'anarchie dans les arts, celles d'aujourd'hui concernent la place qu'on y accorde à l'ordre. La folie transcendante d'une soirée avec Nam June Paik a été supplantée par la consistance transcendante d'une soirée avec Steve Reich. Les virtuoses, qui autrefois s'efforçaient de s'adapter à des contextes qui changeaient sans prévenir, sont aujourd'hui dévoués à la contrefaçon la plus exacte. Il y a vingt ans, nous pensions qu'il y avait plus qu'il n'en fallait pour chacun, et la musique montrait cette plénitude ; aujourd'hui, à une époque convaincue de pénurie, la musique tire parti des matériaux les plus maigres.

Pour beaucoup, John Cage est à jamais lié aux années 1960. C'est certainement à cette époque-là que son influence a été la plus contagieuse ; il a bénéficié de nombreuses invitations de la part d'universités prestigieuses, il a publié ses deux premières anthologies d'écrits et conférences, a spéculé librement sur la manière d'améliorer le monde (il a seulement réussi à le faire aller plus mal), et il était interviewé régulièrement sur des sujets allant de la cuisine à la révolution. Il a voyagé tant et plus, avec la Compagnie de Merce Cunningham et sans elle, et, sans doute à ce moment-là plus qu'à toute autre période de sa carrière, il a approché ce lieu merveilleux où sa musique et sa vie seraient véritablement en symbiose.

Dans les années qui sont passées depuis, Cage, à l'instar des autres personnalités de cette époque (McLuhan, Brown, Fuller), a continué de produire de nouvelles œuvres à un rythme effarant. Mais une transformation s'est opérée : par une sorte d'artifice socio-organisé, le gourou a été promu homme d'Etat et doyen. La transformation n'est pas seulement une question d'âge : la société a expressément décidé d'utiliser Cage autrement. En détournant ses questions vers le passé, Cage a été poussé à regarder en arrière et à faire l'apologie d'une époque révolue. C'est justement en ce sens que les jeunes générations, ne pouvant réduire au silence leurs aînés loquaces, dévient leurs commentaires des conditions présentes en se demandant à quoi ressemblait en réalité « cette époque-là ».

Mais la transformation ne touche pas seulement le personnage public. Cage ne porte plus la barbe et a coupé ses cheveux ; et même s'il porte encore des jeans, il semble que cela soit devenu plus une habitude qu'une revendication. D'une manière plus significative, la musique est différente. On peut montrer par de nombreux exemples que ses compositions récentes manifestent le même néo-conservatisme que celui qui caractérise la vie politique de l'Amérique d'aujourd'hui. Les portées sont réapparues, quelquefois même avec des barres de mesure et des notes aux durées déterminées. L'instrumentation est souvent conventionnelle, sans l'emploi de l'électronique. L'imprévisibilité a été limitée ; par opposition avec les partitions des *Variations* (datant du milieu des années 1960), celle d'*Apartment House 1776* (1976) donne une représentation relativement claire des sons à entendre. Les critiques, qui autrefois se plaignaient

d'une trop grande confusion, se lamentent à présent qu'il y ait tant de *do* majeur. Quelque chose a sensiblement changé ; mais quoi, dans quelle proportion, et comment cela doit-il être interprété ?

Etablir une partition de la vie d'un compositeur en rapport avec ses différents styles musicaux est quelque chose de relativement conventionnel, mais qui peut être envisagé même pour un personnage aussi non conventionnel que John Cage. Sa musique parcourt assez précisément quatre périodes, avec des dates pivots : 1938, 1951 et 1969. Les premières pièces, les « travaux d'étudiant » des autres compositeurs, sont caractérisées par un chromatisme systématique, apparenté au dodécaphonisme sans appartenir vraiment à la même veine. Cage écrit seulement quelques pièces de ce style, et, pendant le plus clair de cette période, il fit de nombreuses expériences avec les instruments à percussion. La dernière des œuvres chromatiques, *Metamorphosis*, a été achevée en 1938 et, l'année suivante, Cage écrit sa première pièce de longue durée utilisant des structures temporelles, la *First Construction in Metal*.

Pendant les douze années qui suivirent, la musique de Cage a été réglée par une esthétique précise et catégorique. Une composition comprenait quatre éléments – structure, méthode, matériaux et forme – que Cage a plus tard décrits de cette manière : « *par structure, j'entendais la division d'un tout en parties ; par méthode, la progression réglée d'un son à l'autre. Structure et méthode (ainsi que les "matériaux" – les sons et les silences d'une composition) se rapportaient, comme je le pensais alors, purement à l'intellect (en tant que l'opposé du cœur) (les conceptions de l'ordre, opposées aux actions spontanées) ; d'un autre côté, ces deux derniers, méthode et matériaux, avec la "forme" (la morphologie d'une continuité) me paraissaient, à un niveau équivalent, le propre du cœur – la composition, telle que je la comprenais alors, était par conséquent une activité qui intégrait les opposés, le rationnel et l'irrationnel, en suscitant, dans l'idéal, une continuité librement mouvante à l'intérieur d'une division stricte des parties ; quant aux sons, à leurs combinaisons et à leurs successions, ils étaient sous la dépendance soit d'une liaison logique, soit d'un choix libre.* »¹ L'élaboration de ce système

reposait sur une observation simple mais cruciale : les matériaux musicaux consistent en des sons et du silence, et le seul paramètre du son qui vaut également pour le silence est la *durée*. Par conséquent, s'est dit Cage, la structure doit être fondée sur la *durée* ; et si c'est le cas, les matériaux sonores ne doivent pas être limités aux hauteurs, ils peuvent englober le bruit. Et, même, le bruit doit être privilégié jusqu'à un certain point, parce qu'ainsi l'oreille ne sera pas perturbée par de vieilles habitudes ; la logique de la musique ne sera pas dénaturée par des schémas dépendant des hauteurs et imposés par l'auditeur².

Les compositions qui en découlèrent étaient principalement des pièces pour percussions ou piano préparé, encore que quelques œuvres remarquables (comme le *Quatuor à cordes*) fussent écrites pour des instruments conventionnels – la forme, émanant du « cœur », demeurait essentiellement intuitive, mais les trois autres éléments du système cagien allaient être explorés de façon quasi systématique pendant les années 1940.

La structure était le plus souvent conforme à ce que Cage appelait la formule de la « *racine carrée* » : le tout était divisé en parties égales groupées en sections inégales ; chaque partie était divisée en sous-parties groupées de la même manière. Ainsi l'*Imaginary Landscape n° 3* comporte douze parties de douze mesures chacune, groupées en sections de trois, deux, quatre et trois parties ; de même les douze mesures de chaque partie sont groupées en sous-parties de trois, deux, quatre et trois mesures³.

Les matériaux, Cage les choisissait en général selon son goût personnel, bien qu'ils fussent souvent liés numériquement aux structures ou aux méthodes utilisées. Les seize instruments de *First Construction in Metal* sont le reflet de la structure en seize parties, tandis que la disposition de huit-par-huit des matériaux sonores qui composent la *Music of Changes* correspond aux soixante-quatre hexagrammes du *I Ching*. En général, au fil de cette décennie, Cage choisissait ses matériaux de plus en plus précisément et systématiquement ; au lieu de sélectionner ses instruments (comme dans *First Construction*, 1939), il utilisait finalement des gammes de sons spécifiques (*Quatuor à cordes*, 1950, et *Sixteen Dances*, 1951).

La méthode devint, elle aussi, de plus en plus systématique. A l'origine, le procédé du note-par-note était déterminé par les goûts propres de Cage, mais

au début des années 1940, il commença à établir des règles à l'aide de schémas numériques : une suite de nombres, par exemple, contrôlait la densité des événements (*events*), mesure par mesure, dans certaines des premières pièces pour percussion⁴. Mais de tels systèmes offraient encore une liberté considérable ; à la fin des années 1940, Cage s'était donné des limites bien plus sévères, en déterminant la succession des événements et en réalisant des mouvements sur de larges tableaux de données par rapport à un système de règles.

En 1951, Cage avait soumis sa technique de composition à une telle discipline qu'il n'avait pour ainsi dire plus de moyen de contrôler le résultat sonore une fois les choix initiaux établis, et le système en action. Le *Concerto pour piano préparé et orchestre*, achevé cette année-là, représentait une sorte de résumé allégorique des dix années précédentes : l'orchestre, strictement réglé tout au long de la pièce, fait preuve d'une discipline idéale, tandis que le piano improvise librement dans le premier mouvement, suit les recommandations de l'orchestre dans le second, et se soumet complètement à sa discipline dans le troisième⁵. Ce fut une petite étape dans la pratique, mais importante sur le plan philosophique, que de substituer la discipline des opérations de hasard à la discipline des mouvements systématiques selon des tables de données.

Mais Cage, en fait, entra dans la période suivante avec beaucoup de précautions. Dans la *Music of Changes*, composée peu après le *Concerto for Prepared Piano and Orchestra*, les sons véritables (les « *matériaux* ») furent choisis à l'aide d'un mélange de systématique et de goûts personnels ; les proportions (la « *structure* ») suivirent la formule de la racine carrée. Seuls le *tempo* (qui affectait la « *forme* ») et les choix du note-par-note (la « *méthode* ») furent déterminés par le hasard. *Imaginary Landscape n° 4* (1951) pour douze radios était en un sens le complément de *Music of Changes* ; les matériaux (émissions radio-phoniques) étaient indéterminés, alors que certaines décisions concernant la composition étaient réalisées de façon plus conventionnelle.

Ces premiers hybrides furent suivis par des œuvres dans lesquelles les opérations de hasard jouaient un rôle plus décisif. Des techniques variées furent utilisées pour produire des schémas notationnels – des transparents (dans les *Musiques pour Carillon*) ; des imperfections du papier (dans les *Musiques pour*

piano) ; des cartes astronomiques (dans *Atlas Eclipticalis*) ; mais elles suscitaient des partitions qui se ressemblaient. Dans celles-ci, il arrivait que la notation conventionnelle à l'aide de portées fût utilisée pour préciser certaines hauteurs dans un ordre spécifique, tandis que les hauteurs elles-mêmes étaient déterminées par le hasard. De plus, comme le rythme était donné seulement selon une notation proportionnelle, et comme, dans la plupart des cas, Cage donnait la possibilité de fragmenter ou de tuiler certaines des lignes ou pages de la partition, la succession et la durée des hauteurs variaient d'une exécution à l'autre. Cage, en réalité, fournissait les « matériaux » (et la « méthode » dans une certaine mesure), mais laissait la « forme » et la « structure », à la discrétion de l'interprète. Mais de telles œuvres n'étaient imprévisibles qu'en partie ; Cage ne pouvait prévoir le contenu d'une partition avant de l'avoir écrite, mais, une fois l'œuvre composée, il pouvait prévoir (dans une certaine mesure) quelle en serait l'interprétation. *Music for Piano 18*, par exemple, donnait nécessairement à jouer, dans l'ordre, un certain nombre des cinquante-trois hauteurs que la partition contient.

Ce n'est qu'à partir de 1957 qu'à Cage commença à imaginer des œuvres dans lesquelles tous les aspects de l'interprétation seraient indéterminés. Dans l'extraordinaire récapitulation de stratagèmes de notation et de composition qu'est la partie de piano du *Concerto for Piano and Orchestra*, certaines pages ne contiennent que des lignes, des points, avec quelques instructions ; les annotations ne spécifient plus les matériaux sonores ; elles n'indiquent plus que des procédés par lesquels l'interprète peut les déterminer. Pour ce qui concerne les décisions au sujet des sons et de leur succession, le compositeur s'en remet à l'interprète. La partition permet seulement d'assurer une certaine discipline quant à la manière de prendre les décisions qui produiront des résultats imprévisibles. De 1958 à 1968, un grand nombre de partitions, dont *Fontana Mix*, *Cartridge Music* et l'extraordinaire série des *Variations*, consistait seulement en des feuilles opaques ou transparentes, avec des lignes, points et courbes, d'après lesquelles on pouvait construire des partitions qu'il était possible d'interpréter selon les circonstances.

L'extrême continuité dans l'esthétique définie par ces œuvres fut dramatiquement interrompue en 1969 par *HPSCHD* et la première version de *Cheap Imitation* ; la musique de Cage entra alors dans sa qua-

trième phase. Les nouvelles pièces partageaient deux caractéristiques importantes : elles exigeaient un retour à la notation conventionnelle (du moins en partie), et elles utilisaient des œuvres d'autres compositeurs. Cage avait souvent employé des assemblages de matériaux divers afin de réaliser d'autres partitions indéterminées, mais *HPSCHD* fut son premier collage entièrement composé : il proposait à l'interprète une quantité énorme de matériaux, soit des citations, soit des compositions nouvelles, à assembler de toutes les manières imaginables dans la pratique. Presque tous les matériaux étaient très précisément spécifiés ; ainsi, bien que *HPSCHD* offrît une grande liberté aux interprètes, cette œuvre gardait, d'une interprétation à l'autre, un caractère bien défini et logique – un air joyeux et réjouissant qu'on peut en partie attribuer à l'éclat des timbres, à l'énergie rythmique, et à la gaîté du *do* majeur prédominant dans le matériau de base (le menuet *Le Jeu de dés* de Mozart). *Cheap Imitation*, bien que moins spectaculaire, innova en un sens encore plus radical par rapport aux œuvres plus anciennes de Cage ; composée du début à la fin, cette œuvre ne laisse aucune liberté à l'interprétation, et est suffisamment proche de son modèle (le *Socrate* de Satie) pour faire preuve d'une logique mélodique et rythmique d'un caractère conventionnel et évocateur surprenant.

L'utilisation de matériaux pré-existants, de la technique du collage, et de la notation traditionnelle, devait caractériser par la suite la plupart des œuvres de Cage depuis 1969. Même les pièces aussi importantes et originales que les *Etudes australes* ou les *Freeman Etudes* ont exigé une notation passablement conventionnelle et restrictive. Mais, à la même époque, Cage a réutilisé des techniques de composition plus anciennes ; ainsi, la notation de *Renga* est graphique, offrant une liberté d'interprétation extrême, alors que la partition de *Child of Tree* contient essentiellement des instructions permettant de mettre au point la partition de l'interprétation. Sous de nombreux aspects, la « période » la plus récente de Cage ne marque pas tant une nouvelle orientation qu'elle n'est une récapitulation. L'œuvre qui montre le mieux ce cheminement est probablement les *Song Books*, et leur examen minutieux peut aider à éclaircir la relation qui existe entre les pièces récentes et certaines plus anciennes.

Les *Song Books* ont été écrits dans un temps remarquablement limité, entre août et octobre 1970. Cage avait décidé d'écrire une série de pièces, suite logique des *Solos for voice 1 and 2*, et la première question qu'il posa au *I Ching* concerna le nombre de *solos* qu'il devait écrire. Il lui fut répondu « *ce nombre surprenant* » (quatre-vingt-dix)⁶ ; et il devint immédiatement évident que la question cruciale était d'inventer un moyen pour obtenir la plus grande diversité possible, sans avoir à imaginer une nouvelle structure pour chaque *song*.

La solution que trouva Cage fut de déterminer un procédé qui permettrait de construire les grandes lignes en trois étapes. Pour chaque *solo*, il utilisa le *I Ching* pour décider du genre (chant, théâtre, chant utilisant un dispositif électronique), du contenu (la pièce étant soit en rapport, soit sans rapport avec la phrase « *nous mettons en relation Satie et Thoreau* »), de la technique de composition (inaugurant une nouvelle technique, répétant, ou modifiant l'une de celles qu'il avait déjà utilisées)⁷. (Cage avait déjà employé ce procédé en partie quelques années plus tôt, lorsqu'en écrivant la partie de piano du *Concerto for Piano and Orchestra*, il avait également décidé si telle ou telle page serait une composition originale, une répétition ou une variation.) En combinant les résultats de ces trois questions au sujet des *Song Books*, on obtenait vingt-quatre possibilités ($4 \times 2 \times 3$) ; une diversité substantielle qui vaudrait pour toute la pièce serait ainsi obtenue. En même temps, l'idée de Cage d'utiliser certaines pièces en tant que base pour en écrire d'autres (en variant ou en répétant la technique de composition) donnerait à l'œuvre de la consistance et aiderait à écrire vite de manière efficace.

Cage décida par la suite de composer au moins quelques-uns des nouveaux *solos* à l'aide de procédés qu'il avait déjà mis en pratique. Il fit donc une liste des méthodes connues pour écrire les *songs* : la composition selon ses goûts personnels (comme dans *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*), par l'utilisation de la transparence (comme dans *Aria*, qui utilisait la partition de *Fontana Mix*), par l'emploi des cartes astronomiques et du *I Ching* (*Solo for Voice 1*), ainsi que par d'autres méthodes. Il a sans doute procédé de même avec des utilisations plus anciennes du théâtre et des moyens électroniques. Le théâtre (une composition d'actions, en tant qu'elle s'oppose à une composition de sons) occupait une place centrale non seulement dans des œuvres multimédias

comme *Water Music* et *Speech*, mais aussi dans de nombreuses partitions entièrement indéterminées, telles que *O'OO*. Les techniques électroniques déjà employées comprenaient des enregistrements (dans *Williams Mix* et *Fontana Mix*), des traitements et distorsions de la voix ou des instruments (dans *Atlas Eclipticalis*) ou la synthèse du son (dans *HPSCHD*) ; une autre technique souvent utilisée autrefois était de réaliser une partition qui décrivait les modifications des machines non spécifiées. Ayant à sa disposition tout cet ensemble de procédés connus, Cage serait à même, s'il était question d'introduire dans les *Song Books* une nouvelle technique de composition, soit de réagir en utilisant l'un de ces procédés maintenant familiers, soit d'inventer quelque chose de nouveau.

Les trois décisions initiales concernant chaque *solo* dans les *Song Books* furent notées sur un bloc sténographique⁸ ordinaire, avec un nouveau feuillet pour chaque pièce (quand Cage vint à bout de toutes les feuilles, il donna le bloc et utilisa le verso). Le tableau 1 résume les décisions des vingt premières pièces (numérotées de 3 à 22, elles font suite aux *Solos for Voice 1 and 2*). Les signes conventionnels entre parenthèses sont ceux que Cage lui-même a assignés aux procédés de composition utilisés. L'organisation préliminaire une fois terminée, Cage a simplement fait une ébauche de chaque pièce. La description sur le pouce des vingt premières pièces donnera une idée de la façon dont elles furent réellement élaborées.

Solo for Voice 3 : l'interprète obtient une ligne accidentée en traçant un chemin complexe entre deux points sur une carte de Concord ; ceci vaut pour une « mélodie » qui accompagne un texte du *Journal* de Thoreau, imprimé avec des typographies variées : le texte et la mélodie sont chantés. C'est une idée nouvelle de composition pour Cage. Les points à relier sur la carte ont été déterminés à l'aide du *I Ching* à partir du *Journal*. Même chose pour le texte, qui a été également choisi et présenté typographiquement à l'aide du *I Ching*.

Solo for Voice 4 : le même procédé a été utilisé, avec des résultats différents procurant des points, textes et typographies différents.

Solo for Voice 5 : une variation des précédents ; un portrait de Thoreau (sur lequel l'interprète « évolue librement ») est utilisé, et non plus une carte ; le texte est fragmenté et des limitations de temps sont imposées. Cage demanda au *I Ching* s'il devait continuer avec des textes de Thoreau, ou bien se tourner vers

Satie ; la réponse fut Thoreau ; Cage fit donc l'ébauche de la variation, puis détermina le texte, les durées et les typographies à l'aide du *I Ching*.

Solo for Voice 6 : une série de nombres est donnée, avec des typographies variées, quelques-unes superposées, chacune avec un signe positif ou négatif ; l'interprète construit (avec les moyens qu'il aura choisis) une liste numérotée d'activités théâtrales, ou bien d'objets, décide de la manière d'interpréter les signes et les typographies, et réalise toute la série en conséquence. C'est une idée nouvelle de composition pour Cage ; lorsqu'il l'appliqua, il demanda au *I Ching* de décider du nombre de numéros qui s'inscrivaient entre deux changements de typographie, et de quelle typographie il serait fait usage.

Tableau 1

Solo	Genre	Contenu	Procédé de composition
3	Chant, Electronique	En rapport	Original (A)
4	C., E.	E. R.	Répétition (A)
5	C., E.	E. R.	Variation (A var = B)
6	Théâtre	Sans rapport	Original (1)
7	T.	E. R.	Variation (1 var = 2)
8	Théâtre, Electronique	S. R.	Original (a)
9	T.	E. R.	Répétition (2)
10	T.	S. R.	Répétition (1)
11	C., E.	S. R.	Original (c)
12	Chant	S. R.	Original (1)
13	C.	S. R.	Répétition (1)
14	C.	S. R.	Variation (1 var = 11)
15	T. E.	E. R.	Original (6)
16	C., E.	S. R.	Répétition (C)
17	C., E.	E. R.	Variation (C var = D)
18	C., E.	E. R.	Original (E)
19	T.	S. R.	Répétition (1)
20	C., E.	E. R.	Répétition (A)
21	C., E.	E. R.	Original (F)
22	T. E.	E. R.	Original (c)

Solo for Voice 7 : une variation du *Solo 6* ; une limite dans le temps est imposée, et Cage lui-même a donné une interprétation des numéros, de façon que la partition contienne un ensemble de mots et de phrases ayant rapport à la fois avec Satie et Thoreau et susceptibles d'être interprétés avec des signes, typographies et superpositions analogues à ceux des pièces précédentes. Lors de la réalisation, Cage fit d'abord des listes distinctes de phrases pour Satie et Thoreau (en employant le *I Ching* pour décider de combien d'éléments serait composée chaque liste, en sélectionnant les matériaux propres à Satie selon son

goût personnel, et ceux de Thoreau par l'application au *Journal* des opérations du *I Ching*) ; puis il composa une partition utilisant le procédé du *Solo 6*, remplaçant au fur et à mesure chaque numéro par le fragment approprié du texte.

Solo for Voice 8 : il s'agit de la copie exacte d'une œuvre antérieure : *O'OO*. (« Dans une situation préparée à l'aide d'une amplification maximum, accomplir une action disciplinée »...)

Solo for Voice 9 : le procédé employé pour la réalisation du *Solo 7* a été répété, mais avec des conséquences différentes, entraînant une série différente d'événements.

Solo for Voice 10 : le procédé du *Solo 6* a été répété.

Solo for Voice 11 : des points, devant être interprétés comme des repères en vue de l'exécution d'une vocalise, sont dispersés librement dans la moitié supérieure d'un espace qui indique l'*ambitus* sonore (exigeant ainsi qu'on utilise seulement la partie supérieure de la voix), et des couples de numéros décrivent des changements dans la manipulation des appareils électroniques (en spécifiant quels réglages doivent être modifiés, et quelle position adopter sur l'équipement disponible). Si ce procédé de composition est une innovation dans les *Song Books*, il est en revanche proche de ceux utilisés dans d'autres œuvres, comme *Atlas Eclipticalis* ; là, le *I Ching* est employé pour choisir une ou plusieurs pages dans un recueil de cartes astronomiques en couleurs, et sélectionner une couleur d'étoile ; les points correspondants (de tailles différentes, qui indiquent l'ordre de grandeur) sont alors tracés sur une sorte de système de portées, le nombre des pages ou des systèmes ayant été décidé par le *I Ching*. (Cette technique était devenue si familière pour Cage que les indications originales pouvaient être extrêmement brèves : « carte astronomique – vocalise libre – haute, c'est-à-dire coloratura ». Le *I Ching* fut utilisé plus tard pour déterminer les nombres concernant l'appareillage électronique (ce procédé avait été également utilisé dans *Atlas Eclipticalis*).

Solo for Voice 12 : comme dans le *Solo 8*, Cage a recopié une œuvre précédente, ici *Solo for Voice 1*, écrit à l'origine en 1958 pour Arlene Carmen.

Solo for Voice 13 : le procédé jadis utilisé pour composer le *Solo 1* (qui est recopié et devenu le *Solo 12*) est réemployé pour obtenir une nouvelle pièce, adaptée à la voix de Cathy Berberian. Le *I Ching*

déterminait un certain nombre de pages et d'événements sur chaque page ; le nombre approprié de points de différentes tailles fut alors reporté des cartes astronomiques sur des portées ordinaires. La notation supplémentaire (phrasés et dynamiques) et les textes (ici empruntés à des livres sur les champignons) furent associés à chaque point grâce au *I Ching*.

Solo for Voice 14 : le procédé du *Solo* précédent a été transformé ici par l'utilisation des portées que Cage avait créées pour *Atlas Eclipticalis*, où les lignes ne sont pas équidistantes, mais correspondent à une distribution inégale des notes chromatiques. Le *Solo 14* fut écrit pour la voix de Simone Rist, et les textes furent sélectionnés (par le *I Ching*, comme auparavant) à partir de journaux.

Solo for Voice 15 : une machine à écrire amplifiée avec des microphones de contact doit être utilisée pour taper une phrase de Satie trente-huit fois. L'idée est nouvelle ; le *I Ching* a été employé pour décider si la phrase serait tirée de Satie ou de Thoreau, et combien de fois on devait l'écrire. La formule (« l'artiste n'a pas le droit de disposer inutilement du temps de son auditeur ») semble avoir été choisie par goût.

Solo for Voice 16 : le procédé employé pour le *Solo 11* a été répété.

Solo for Voice 17 : Cage devait varier un procédé employé pour un « chant utilisant des moyens électroniques ». A cette étape de la composition, on pouvait utiliser trois procédés (« A », des *Solos 3* et *4* ; « B », du *Solo 5* ; « C » des *Solos 11* et *16*). Ainsi, la question première fut de décider lequel des trois procédés serait transformé dans le *Solo 17*. « C » fut sélectionné, et le *I Ching* décida si la variation devait s'appliquer à Satie ou à Thoreau. Thoreau fut choisi ; la variation consistait d'abord à réduire l'espace qui représentait l'amplitude de la voix à une simple ligne (au-dessus, sur, ou au-dessous de la ligne ; indiquant de cette manière voix aiguë, moyenne ou grave) ; puis venait s'ajouter un texte (composé par le *I Ching* à partir des remarques de Thoreau sur la « harpe télégraphique ») ; enfin furent éliminés les numéros des réglages des appareils électroniques, Cage ayant plutôt choisi de leur faire opérer une transformation de la voix « de telle sorte qu'elle ressemblât à des fils télégraphiques qui chantent. »

Solo for Voice 18 : une copie du troisième mouvement de la première *Cheap Imitation* (du *Socrate* de Satie), avec le texte original après avoir interpolé les syllabes dans chaque phrase, et avec des signes

conventionnels ajoutés de manière irrégulière pour indiquer certaines modifications non spécifiées de l'équipement électronique. Le procédé (qui employait le *I Ching* pour transformer les hauteurs d'une œuvre existante) est nouvellement utilisé dans les *Song Books*, mais Cage s'en est souvent servi par ailleurs. Lorsqu'il eut décidé de l'employer à cette occasion, Cage utilisa apparemment le *I Ching* pour décider s'il fallait écrire une nouvelle *Imitation*, répéter celle qui existait déjà, ou bien la varier, et, dans ce cas (s'il fallait la varier), pour décider quel mouvement devait être utilisé. Le texte fut réarrangé à l'aide du *I Ching*, et un signe conventionnel qui exigeait une modification des réglages électroniques fut ajouté partout où la hauteur transformée se trouvait être la même que la hauteur originale.

Solo for Voice 19 : le procédé des *Solos 6* et *10* fut répété.

Solo for Voice 20 : Cage devait répéter un procédé qui produisait un « chant approprié, utilisant des moyens électroniques » ; comme dans le *Solo 17*, il y avait à ce moment trois possibilités (« A », « B » et « D »). « A » fut sélectionné et le procédé fut répété.

Solo for Voice 21 : une ligne et son image renversée, telle qu'on pourrait la voir dans un miroir, sont placées l'une au-dessus de l'autre, et doivent être interprétées en une mélodie qui dure quarante secondes ; le chanteur a la permission de passer d'une ligne à l'autre, aux endroits où il rencontre des « points structurels » indiqués par des barres verticales ; un processus de transformation électronique intervient en douceur tout au long, et une phrase de Satie se trouve utilisée librement en tant que texte. Le procédé de composition est nouveau et a été créé de telle sorte qu'il puisse convenir à Thoreau comme à Satie (dans son carnet d'esquisses, Cage a noté : « réflexions dans l'eau T, structure rythmique S »). Satie fut choisi à l'aide du *I Ching* ; cinq phrases furent choisies par goût personnel et le *I Ching* fut employé pour en choisir une, et déterminer les points structurels et la durée totale. La ligne mélodique fut dessinée à main levée, spontanément.

Solo for Voice 22 : l'interprète respire régulièrement ou irrégulièrement, par le nez ou par la bouche, selon une série de points éparpillés sur quatre lignes (« nez rég./irrég. — bouche rég./irrég. ») ; certains points sont reliés, et des couple de nombres décrivent les réglages de l'équipement électronique, comme dans le *Solo 11*. Le procédé de composition est nouveau ;

Cage a employé le *I Ching* pour déterminer le nombre des points, leur place, leurs relations et les numéros à utiliser avec les appareils électroniques.

Et les *Song Books* se poursuivent ainsi, les procédés de composition se construisant continuellement à partir de ceux qui ont déjà été utilisés. L'analyse ci-dessus a beau être très sommaire, on se rend compte néanmoins combien la technique est complexe et riche ; les *Solos* des *Song Books*, tout en étant extraordinairement divers, sont intimement liés à la fois entre eux et à d'autres pièces plus anciennes.

Il apparaît clairement aussi qu'en dehors de l'utilisation sophistiquée des techniques du hasard, le goût personnel de Cage a joué un rôle significatif quant à la mise en forme des *Song Books*. La plus petite décision concernant les procédés de composition a souvent modifié le résultat final de manière sensible. Par exemple, quand il fit la liste des mots et phrases de Satie et Thoreau qu'il utiliserait dans *Solo for Voice 7*, Cage a choisi de ne pas situer les deux personnages au même niveau. Le *I Ching* lui a permis de décider combien d'éléments sur la liste se rapporteraient à Satie, et combien se rapporteraient à Thoreau ; il se trouva qu'un seul fut attribué à Satie, tandis que Thoreau en obtint quarante. De ce fait, le *Solo 7* a une saveur toute particulière, qui appartient à Thoreau dès lors qu'elle est parsemée de phrases comme « *le bruit du vent* », « *inactivité manifeste* », « *marcher* ». Mais lorsque Cage répéta le procédé lors du *Solo 9*, les proportions furent différentes : le caractère du *Solo* en est rendu ainsi totalement différent, avec un large mélange d'éléments comme « *tue-mouches* », « *colère terrible* » et « *prenez votre température. Donnez-vous-en une autre (toutes les heures)* ».

Il est intéressant de noter non pas bien sûr que Cage prévoyait de donner aux *Solos* le caractère qu'ils ont (il ne s'en est pas soucié), mais plutôt qu'il a porté une attention toute particulière au procédé qui permettait à ces caractères de se manifester. Quelque chose de curieux est arrivé : une série de choix ont été faits en obéissant au hasard, mais de telle sorte que le résultat donne l'impression d'avoir été volontairement décidé. Une telle manière de faire est typique des œuvres récentes de Cage, et elle explique en partie pourquoi les pièces composées depuis 1969, bien que construites avec les opérations de hasard, ont un profil si particulier.

Le goût personnel de Cage a également pénétré les *Song Books* de façon directe. Un grand nombre de

corrections et d'additions qui avaient été réalisées après que les *Solos* eurent notés sur le papier, ont eu pour résultat l'élaboration d'une trame de relations qui enchaîne les *Solos* les uns aux autres. Pour les *Solos 3* et *4*, par exemple, Cage ajouta la suggestion que des enregistrements sur bande (de faucons et autres oiseaux) fussent employés en tant qu'accompagnement ; le contenu des bandes était ici fonction des textes de Thoreau choisis au hasard pour ces *Solos*. Il n'y a pas de bande magnétique pour le *Solo 20*, pourtant composé d'après le même procédé ; mais Cage, pour le *Solo 17*, proposa des enregistrements de lignes télégraphiques. Un nouveau lien est ainsi établi, qui relie les pièces avec cartes de Concord (*Solos 3* et *4*, etc.) aux pièces avec cartes astronomiques (*Solos 11*, *17*, etc.). De même, la méthode employée pour noter les réglages électroniques du *Solo 22* (une pièce théâtrale en rapport avec « *Nous mettons en relation Satie et Thoreau* ») est exactement similaire à celle qui fut utilisée pour les *Solos 11* et *16* (chants, sans rapport). Dans ce cas, c'est un nouveau lien qui s'instaure entre différents genres, ainsi qu'entre différents procédés de composition ; plus loin dans les *Song Books*, dans les *Solos 40* et *50*, la même notation s'applique encore à d'autres variétés de *Solos*.

Là, encore plus directement, le goût de Cage a donné forme à la plupart des caractéristiques évidentes des *Song Books* : l'emploi des procédés déjà connus de pièces antérieures, le type des nouveaux procédés imaginés, le type des variations appliquées aux pièces plus anciennes ; et le plan général qui lie les *Solos* les uns aux autres. Sous de nombreux aspects, l'emploi que fit Cage de ses goûts à propos des détails ne représentait qu'une conséquence nécessaire de ces décisions fondamentales, parce que ces dernières se rapportaient à des méthodes d'écriture typiques des années antérieures. Mais Cage n'a pas fait qu'accepter ce retour à de telles méthodes : il semble les avoir vraiment recherchées. Il existe en particulier deux *Solos* (*35* et *49*) pour lesquels les mélodies intégralement écrites furent composées seulement selon le goût personnel de leur auteur ; les procédés employés pour chacun d'eux furent introduits tout à fait délibérément dans les *Song Books* par Cage lui-même. Si une telle manière de composer constitue une régression, il semble qu'elle ait été la bienvenue.

Dans tous les cas, ce genre est tout à fait représentatif des œuvres récentes. Les *Cheap Imitations*, par exemple, sont des mélodies entièrement composées et notées ; et même si ce sont les opérations de hasard qui ont déterminé les hauteurs, d'autres aspects de la partition furent souvent décidés en fonction des goûts de Cage. Par exemple, il fut en mesure d'écrire le deuxième mouvement de la première *Cheap Imitation* (dans lequel le registre est déterminé suivant le goût) de manière à produire un climax élégant et modéré aux sept-huitièmes de la pièce : la taille et la fréquence de grands sauts mélodiques s'amplifient, tandis que la mélodie se déplace peu à peu jusqu'à son niveau le plus élevé, deux octaves plus haut qu'au début. De même, la manière de déterminer selon son goût les pédales dans le premier mouvement, et les conjonctions dans le dernier, a permis à des subtilités analogues de se faire jour. L'œuvre entière, en fait, est composée aussi adroitement qu'arbitrairement.

Dans d'autres pièces récentes, Cage a appliqué les techniques du hasard avec plus de rigueur, mais les a imaginées de telle sorte qu'elles puissent convenir spécialement aux matériaux utilisés. Les *Hymns and Variations* ont été construits à l'aide d'un processus de « soustraction » (en fait, un effacement partiel) de deux hymnes de William Billings. La pureté harmonique des œuvres originales est enrichie par les subtilités du procédé de composition : certaines notes ont été sélectionnées pour être allongées ou réduites, de telle sorte que des harmonies nouvelles et arbitraires sont créées : souvent inattendues, elles sont en général riches et consonantes. Les mêmes développements concernent la structure des phrases dans les *Hymns*, de telle manière qu'il n'y ait pas deux variations avec le même équilibre ; et l'emploi exclusif du chant non accentué, sans vibrato, par les voix en solo, renforce cette impression de sereine activité.

La musique qui en résulte est extraordinairement cohérente et plaisante à l'oreille, et on pourrait par exemple comparer la relation qui unit *Hymns and Variations* aux pièces plus anciennes, avec celle qui existe entre le *Pulcinella* néo-classique de Stravinsky, et *Petrouchka*. C'est ce genre d'analogie qui conduit à tenir l'œuvre récente de Cage pour régressive ou néo-conservatrice. Mais un tel jugement montre qu'on ignore le caractère des nouvelles pièces : l'extrême imprécision de *Renga*, le côté militant de *Lecture on the Weather*, ou la tumultueuse anarchie de *Roarato-*

rio. En outre, une régression qui avait eu lieu après 1970 serait incompatible avec la trajectoire suivie par la musique de Cage, qui n'a cessé de se radicaliser ; elle serait également sans rapport aucun avec les idées personnelles et politiques de Cage, qui (mise à part la question de la nourriture) ont peu changé. Il paraît évident qu'il nous faut une autre explication.

Lorsque Cage s'est lancé dans les opérations de hasard au début des années 1950, le choc fut si profond et les implications si décisives, que le hasard a très vite été considéré comme la pierre d'angle de son esthétique. Mais cela n'avait nullement été le cas auparavant ; et, en fait, cela n'a jamais été le cas. Les procédés de hasard ne sont qu'un outil parmi d'autres, que Cage a utilisé en vue de la recherche constante d'un but unique : l'acceptation disciplinée, à l'intérieur de contextes musicaux, de ce qui avait été rejeté auparavant. « *J'ai toujours été du côté des choses qu'on ne doit pas faire, a-t-il remarqué, en recherchant comment remettre en jeu les éléments rejetés.* »⁹

Mais les « *éléments rejetés* » ont changé, bien entendu ; dès qu'une chose avait été acceptée, elle était acceptée pour de bon (bien qu'elle ait été oubliée de temps à autre), et les efforts de Cage se tournèrent vers l'acceptation d'autres choses. Dès lors qu'on a entrevu la succession des changements, l'évolution de la musique de Cage devient extraordinairement limpide et logique.

En tout premier lieu, Cage avait choisi de ne pas se servir de la tonalité, laquelle exclut par définition certaines hauteurs, tout en conférant à d'autres une place centrale. Cage proposa ainsi d'accepter les douze tons chromatiques et de les traiter à égalité ; en ce sens, il se ralliait à Schoenberg. Mais il se rendit compte rapidement que la méthode de Schoenberg était par ailleurs discriminatoire : il mettait par exemple tous les *fa dièse* ensemble, dans le sac d'une même abstraction, sans tenir compte du fait qu'un *fa dièse* joué au piano dans l'aigu est radicalement différent d'un *fa dièse* joué dans le grave. Cage développa alors un système plus élaboré de composition chromatique, en traitant chaque hauteur indépendamment. « *Je pensais qu'il y avait quatre-vingt-huit tons* », devait-il dire plus tard (et il ajouta : « *si c'étaient*

des pieds, est-ce qu'on en ferait une série à deux tons ? »¹⁰.

Mais les problèmes étaient toujours là. Le système entièrement chromatique de Cage exigeait que certaines combinaisons de notes fussent évitées, car elles suggéraient trop directement la tonalité. Pis encore, un système fondé sur les hauteurs excluait les bruits, ou le silence. « On a exercé contre les bruits, constata Cage, une véritable discrimination et, en tant qu'américain, entraîné à réagir de manière sentimentale, j'ai combattu pour les bruits. J'aimais être du côté des plus défavorisés. »¹¹ Et il écrivit donc pour les percussions, en inventant le piano préparé en tant que substitut d'un orchestre de percussions, lorsque celles-ci se montraient impossibles à utiliser.

Dans les pièces chromatiques comme dans les œuvres pour percussions, le problème n'était pas tant d'introduire les « éléments rejetés » dans une structure de composition existante que d'en réinventer entièrement une autre. Les bruits, dans le contexte d'une œuvre bâtie sur l'organisation des hauteurs, apparaîtraient comme des éléments nouveaux, en aucun cas comme des participants à part égale. Il devenait nécessaire d'inventer une logique de composition qui conviendrait également aux sons de tous types, ainsi qu'au silence. En outre, ce système devrait être suffisamment abstrait pour admettre les sons que même leur inventeur (le compositeur) n'avait pas encore imaginés. L'acceptation de nouveaux matériaux devrait être disciplinée ; dans le cas contraire, il était probable que certains sons viendraient à être écartés par inadvertance, négligence ou omission.

Cage conçut donc l'esthétique élaborée qui allait gouverner la musique des années 1940. La « structure » de cette musique fut imaginée avant tout comme une manière de s'ouvrir à toutes sortes de matériaux – sons, bruits, mots, silences : « la structure [...] est une discipline qui, dès lors qu'elle est acceptée, accepte tout en retour »¹². La « méthode » et les « matériaux », nouvellement imaginés pour chaque pièce, étaient entendus simplement comme des moyens de remplir une structure particulière.

Mais, vers la fin des années 1940, il était devenu évident qu'il restait encore des éléments rejetés. Bien que la musique de Cage fût ouverte à tous les types de sons, elle n'était pas ouverte à toutes les continuités. La succession des sons restait une question relative au goût, et les préférences de Cage auraient automatiquement tendance à exclure certaines « mé-

lodies ». Et puis, l'imagination, elle aussi, a ses limites : sans nul doute, il y aurait un grand nombre de suites de sons qui ne seraient jamais entendues, parce que jamais conçues. Une discipline plus poussée était nécessaire, qui serait autant ouverte à toutes les continuités que la structure l'était à tous les matériaux.

La variété des « méthodes » inventées au cours des années 1940 donnait dans une large mesure une réponse à ce besoin. Chacune d'elles contraignait plus sévèrement que la précédente les goûts de Cage, si bien que la musique accepta peu à peu des suites de sons que Cage avait autrefois rejetées. Au début des années 1950, Cage travaillait à l'aide de règles si complexes qu'on ne voyait désormais plus très bien ce qu'elles excluait, si elles excluait quelque chose. Ce fut purement dans un but pratique qu'il se tourna vers les opérations de hasard.

Ainsi, l'emploi du hasard ne fut pas une révolution dans la musique de Cage, mais simplement une manière de plus de renforcer sa détermination consistant à accepter les « éléments rejetés ». Cela lui permit d'ouvrir sa musique non seulement à tous les sons, mais aussi à toutes les continuités. A mesure qu'il se familiarisait avec les opérations de hasard, Cage découvrit peu à peu des procédés qui élargissaient l'univers des possibilités : le contenu de la partition pouvait rester en partie non spécifié, de sorte que chaque exécution serait différente ; des parties pouvaient être superposées arbitrairement, de telle sorte que de nouvelles continuités seraient perpétuellement créées ; les moyens d'interprétation pouvaient être pas spécifiés, de sorte que les matériaux pourraient être nouvellement conçus pour chaque situation. Finalement, vers le milieu des années 1960, Cage avait poussé ces techniques jusqu'à leur limite ; il produisait des œuvres qui n'étaient plus des partitions, mais des indications pour construire une partition. Dans ces pièces, tous les aspects de l'interprétation étaient laissés indéterminés ; tout ce que les coïncidences étaient susceptibles de susciter pouvait littéralement arriver.

Dans cet univers musical, un seul concept manquait : l'intention. L'exploit remarquable des dernières œuvres, à partir de *HPSCHD*, est de poursuivre plus en avant l'acceptation disciplinée des « éléments rejetés », en s'ouvrant à ce type particulier d'intentions qu'il avait nécessairement fallu rejeter autrefois. Cage avait prédit un phénomène semblable quelques

années auparavant, en parlant de la musique de Morton Feldman : « le nombre des "quelque chose" est sans fin, et tous (sans exception) sont acceptables. [...] C'est-à-dire qu'il n'y a aucun "quelque chose" qui ne soit pas acceptable. Dès lors qu'on a proposé cela, on est en accord avec la vie, et paradoxalement libre de trier et de choisir, comme Feldman le fait à tout moment, le fera ou pourrait le faire. Les tris et choix nouveaux sont exactement comme les anciens, hormis le fait qu'on prend la conséquence de ces tris et choix juste comme un autre "quelque chose" »¹³. C'est-à-dire que le choix comme le hasard sont libres d'entrer dans l'acte de composer, mais que ce qui est arrivé à la suite d'un choix n'est en aucune manière préférable à ce qui est arrivé par hasard. Le goût et le jugement sont appliqués à une discipline dans laquelle ils ne sont qu'un moyen parmi d'autres de prendre une décision ; on n'agit contre cette discipline que lorsqu'on les impose sans qu'ils soient nécessaires.

Les procédés qu'entraîne une telle discipline doivent être sophistiqués et équilibrés avec soin. Ils doivent exiger l'emploi du goût d'une manière imprévisible et spécifier clairement le domaine dans lequel il s'applique lorsqu'on l'utilise. Bien que l'intention puisse être acceptée, elle ne doit jamais être préférée, et les procédés utilisés doivent engendrer une variété et une quantité suffisantes d'événements pour faire que les décisions intentionnelles ne soient que quelques-unes parmi d'autres. Et c'est précisément cela que les *Song Books* réalisent : à travers un mélange de techniques connues (dont beaucoup emploient le goût) et de techniques nouvelles ou subissant des variations, l'ensemble étant soutenu par un réseau de relations émergeant naturellement, les *Song Books* permettent au goût d'intervenir juste comme un dispositif supplémentaire, rien de plus. La modalité lyrique du *Solo 49* (une recomposition totalement intentionnelle de *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*) n'est en aucun cas préférable à l'abstraction arbitraire du *Solo 11*, ces *Solos* sont simplement deux des quatre-vingt-dix qui composent l'univers extraordinairement divers et parfaitement cohérent des *Song Books*.

Mais il y a une direction dans laquelle l'intention doit être développée plus en avant. Par une sorte de logique auto-référentielle, les procédés imaginés pour accepter les changements de procédés doivent être eux-mêmes admis à se transformer ; et, par là même,

si ce qui est accepté englobe l'intention, les changements doivent pouvoir être intentionnels. Si le goût est admissible, il doit être admissible à tous les niveaux ; en outre, paradoxalement, les procédés qui excluent strictement le goût doivent être également admissibles. En réalité, l'univers de la composition doit être ouvert à toutes les techniques de composition, de la plus arbitraire à la plus travaillée, sans préférence pour aucune technique. Bien sûr, cette ouverture se manifeste clairement dans les œuvres récentes de Cage, depuis l'abstraction de *Renga* jusqu'à l'extrême précision des *Cheap Imitations*. Le monde de la musique, avec toutes ses conventions, est retourné à lui-même, avec tout ce qui a été recueilli en chemin. Seules les valeurs autrefois attachées à ce monde ont été révoquées.

C'est avec des valeurs que la ligne peut être tracée. Les valeurs n'ont pas besoin d'être acceptées à nouveau dans la discipline de Cage, car elles ne font pas partie de la musique. Les valeurs ne contiennent ni son ni silence. Les valeurs concernent les interactions – dans ce cas, entre les gens et les sons – et ces interactions ont un caractère essentiellement social. Comme elle l'a toujours fait, la musique de Cage mène hors du domaine de l'art vers celui de la société. Mais les nouvelles œuvres ne sont pas des modèles, comme lors des premières années. L'efficacité des pièces récentes est au contraire de clarifier les limites de la musique : bien qu'elle puisse, comme Cage l'a toujours montré, changer les idées des gens, la discipline de l'acceptation telle qu'on l'emploie dans la musique, ne peut pour l'instant s'appliquer à la vie quotidienne. Les jugements sont acceptables dans la musique récente, parce qu'ils ont été rejetés auparavant, et par là même dissociés de la valeur ; mais il revient à la société de faire le premier pas. Les jugements sociaux ne seront pas acceptables tant qu'ils n'auront pas été rejetés ; pouvant être transformés jusqu'à devenir sans valeur et anarchiques, ils peuvent alors être réintroduits sans danger.

S'il y a un conservatisme dans les œuvres récentes de Cage, il tient à ceci : cette musique peut accepter comme une partie d'elle-même ce qu'elle rejetait il n'y a pas si longtemps. Mais la nouvelle musique, bien qu'elle ressemble à l'ancienne, a laissé le fardeau des valeurs derrière elle ; en fin de compte, elle n'est pas tant conservatrice que transcendante. Et ce conservatisme, s'il existe vraiment, n'est pas un modèle pour la société. Le monde doit encore accepter une disci-

plaine de l'anarchie, et laisser dans un coin celle qui voudrait admettre de nouveau l'ordre : pour le moment, l'objectif social reste révolutionnaire. Nous en sommes peut-être arrivés au point où les intentions de ceux qui composent notre musique n'ont plus

besoin de nous concerner ; mais les intentions de ceux qui prétendent composer notre vie sont encore et toujours à rejeter.

(Traduit de l'américain par Christophe Charles.)

Notes

1. John Cage, « *Composition as Process* », *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 18.
2. John Cage, « *Lecture on Nothing* », *Silence*, p. 116.
3. L'explication la plus claire de telles structures apparaît probablement dans « *Lecture on Nothing* », où la conférence elle-même sert d'illustration pour les exemples qu'elle décrit.
4. Voir Stuart Smith, « *The Early Percussion Music of John Cage* », *Percussionist*, XVI : 1, automne 1978, pp. 16-27, pour une excellente analyse d'une telle œuvre.
5. Tiré d'un entretien avec John Cage, 22 février 1979.
6. Tiré de l'entretien du 22 février 1979. La plus grande partie de l'argumentation qui suit est fondée sur cet entretien et sur un examen détaillé des carnets de croquis, des brouillons et des partitions des *Song Books*.
7. Une brève explication de la manière d'utiliser le *I Ching* pourrait aider à démystifier la musique de Cage. Le *I Ching* est essentiellement une série de commentaires indexés par soixante-quatre hexagrammes, chacun composé de six lignes de deux sortes : brisée et pleine. Lors de la consultation du *I Ching*, celui qui pose une question commence par construire un des hexagrammes, ligne par ligne, en lançant selon la tradition des baguettes ou des pièces de monnaie, et le procédé est tel que chaque ligne (brisée ou pleine) peut être également caractérisée par un état de *changement* ou de *repos*. Les lignes en changement, qui se transforment en leur opposée, produisent un second hexagramme ; ainsi les deux hexagrammes sont utilisés pour obtenir un commentaire.
Dans la pratique, Cage n'est habituellement pas concerné par le commentaire lui-même, et ne tient compte des lignes changeantes qu'occasionnellement (souvent lorsqu'il doit prendre des décisions importantes). Pour lui, le *I Ching* est en premier lieu un dispositif permettant d'obtenir des nombres de 1 à 64 par le hasard. Cage utilisait autrefois des pièces de monnaie pour engendrer ses hexagrammes (et par là ses nombres) ; mais, lors de la réalisation de *HPSCHD*, il utilisa à la place un ordinateur pour les construire, et ses hexagrammes sont aujourd'hui préfabriqués et imprimés en série à l'aide des machines.

Pour prendre une décision, il faut d'abord déterminer le nombre des options. Les nombres de 1 à 64 sont alors répartis en portions égales : un hexagramme est alors obtenu ; son numéro détermine le résultat. Il y a par exemple quatre genres dans les *Song Books*, et on pourrait donc répartir les nombres de la manière suivante : 1-16 (chant), 17-32 (théâtre), 33-48 (chant avec électronique), et 49-64 (théâtre avec électronique). Si l'hexagramme obtenu est le numéro 41, la pièce correspondante est « chant avec électronique ». Quant 64 ne peut être divisé de manière égale, on utilise l'approximation la plus proche ; pour décider des procédés de composition dans les *Song Books* (trois options), la répartition fut la suivante : 1-21 (répétition), 22-43 (variation), 44-64 (nouvelle composition). Si le nombre des options est supérieur à 64, elles doivent être subdivisées en 64 groupes égaux ; l'un d'eux est choisi en premier lieu, et un second choix est déterminé pour sélectionner une option unique.

Jusqu'à une époque très récente, Cage a presque toujours réparti ses groupes de manière égale (les *Freeman Etudes* sont les premières pièces fondées délibérément sur des décisions asymétriques). Mais l'asymétrie était souvent le résultat indirect de chaînes de décisions (par exemple, voir le commentaire du *Solo 7* ci-dessus, p. 80). En fait, des procédés complexes impliquant un grand nombre de choix contingents font presque toujours dévier les résultats dans des directions imprévisibles ; quand on analyse la musique de Cage, il est donc de première importance de commencer par analyser les procédés de composition et leurs conséquences.

8. Cage a souvent utilisé des blocs sténographiques pour faire l'ébauche de compositions ou d'écrits ; voir, par exemple, *A Year from Monday*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1969, pp. 36-40.
9. Michael Kirby et Richard Schechner, « *An Interview with John Cage* », *Tulane Drama Review*, X : 2 (hiver 1965), pp. 60 et 61.
10. John Cage, « *Lecture on Nothing* », *Silence*, p. 124.
11. *Ibid.*, p. 117.
12. *Ibid.*, p. 111.
13. John Cage, « *Lecture on Something* », *Silence*, pp. 132 et 133.

Le Quatuor à cordes de John Cage

Deborah Campana

Lors de son séjour en France, et sans doute inspiré par la partition du *Livre pour quatuor* que Pierre Boulez venait juste d'achever (1948-1949), Cage avait commencé à écrire un *Quatuor à cordes* en quatre mouvements. Lorsqu'il l'eut terminé, en février 1950, il écrivit à Boulez en lui faisant part de la nouvelle. Dans la même lettre, il disait son admiration pour la *Symphonie op. 21*, dont il avait entendu une exécution récente par le New York Philharmonic¹ : « *l'op. 21 de Webern était notre musique pour cette saison : pour moi, j'en ai été bouleversé. Du coup, et puisqu'on ne trouve nulle part à l'acheter, je l'ai recopiée.* »² L'intérêt de Cage pour la *Symphonie* de Webern transparait dans le *Quatuor à cordes*. Comme dans le premier mouvement de la *Symphonie*, un tempo unique règne dans tout le *Quatuor* : ce sont des subdivisions variables de la pulsation rythmique qui donnent une impression d'accélération ou de ralenti. Mais à la différence de « *l'intention non réalisée* » de Webern, qui n'a pas utilisé les moyens orchestraux ni formels qu'impliquait le genre de la symphonie, Cage s'est servi de l'instrumentation classique et a adhéré à la forme en quatre mouvements que l'on associe habituellement à un quatuor à cordes.

Comme dans la *Symphonie* de Webern, le rôle de chaque instrument est limité. Cage a prescrit pour chaque instrument une collection spécifique de hauteurs, de doubles cordes et d'agrégats à jouer d'une manière donnée (avec l'archet, ou non) et sur un certain registre, sur la même corde, sans *vibrato*, tout au long de l'œuvre. Il a décrit l'ensemble des sons utilisés dans le *Quatuor* comme une « *gamme de sonorités assorties* »³. Il a fait remonter l'origine de cette gamme aux préparations du piano des *Sonates et Interludes*⁴, et en a décrit le contenu dans les notes qui précèdent la partition ; cette description est à comparer avec la table de préparations qui accompagne la partition de l'œuvre pour piano préparé⁵.

Le sujet du *Quatuor* relève moins d'un programme que de l'association libre avec les quatre saisons. A chaque mouvement correspond une saison ; la suite des saisons commence par l'été. Les premier et deuxième mouvements sont également liés à des lieux particuliers : l'été à la France, et l'hiver à l'Amérique. De plus, les deux derniers mouvements se présentent comme mettant en œuvre deux types distincts de construction musicale : un canon dans le troisième mouvement, et un *quodlibet* dans le quatrième⁶.

Avec des indications immuables de métrique (2/2 ou l'équivalent) et de tempo (la blanche à 54, avec un *rubato* de 48 à 60, ou l'équivalent), le *Quatuor à cordes* comporte une série de vingt-deux segments de vingt-deux mesures, séparés dans la partition par des barres de mesure verticales doubles. Dans une lettre à Boulez, Cage a décrit le schème temporel, ou le patron de temps, que configure la série des segments de vingt-deux mesures : « *il n'y a ni contrepoint ni harmonie. Rien qu'une ligne dans l'espace rythmique (2 1/2 : 1 1/2 ; 2 : 3 ; 6 : 5 ; 1/2 : 1 1/2)* »⁷. La « *ligne* » à laquelle Cage fait allusion est une ligne mélodique unique qui, à mesure que l'œuvre se déroule, passe d'un instrument à l'autre. L'espace rythmique est la relation proportionnelle qui existe entre les deux segments (ou groupes d'unités du schème temporel) qui constituent chaque mouvement. Les divisions dues aux proportions et la distribution des vingt-deux segments dans les quatre mouvements de l'œuvre sont schématisées ci-dessous (fig. 1) :

Figure 1. La distribution des segments temporels (*time template unit distribution*) dans le *Quatuor à cordes*.

Mouvement I	4 segments = 2 1/2 segments : 1 1/2 segment (55 : 33 mesures)
Doucement s'écoulant	
Mouvement II	5 segments = 2 segments : 3 segments (44 : 66 mesures)
En balançant lentement	
Mouvement III	11 segments = 6 segments : 5 segments (132 : 110 mesures)
Presque stationnaire	
Mouvement IV	2 segments = 1/2 segment : 1 1/2 segment (11 : 33 mesures)
<i>Quodlibet</i>	
<hr/>	
22 mesures pas segment × 22 segments = 484 mesures	

Les doubles barres de mesure qui délimitent les segments fournissent aussi les contours des phrases musicales. Considérons par exemple les mesures 243 à 264 du troisième mouvement du *Quatuor* : il est clair que Cage a pris les segments comme balisant la zone temporelle s'ouvrant à la composition musicale. Cet exemple illustre la façon dont la périodicité segmentale s'articule, toutes les

vingt-deux mesures, sur le silence. Car le silence fonctionne ici comme un cadre pour des idées musicales qui surgissent au sein des frontières des segments.

La relation entre le nombre de mesures d'une unité isolée et le nombre d'unités contenues dans l'œuvre entière équivalait, pour Cage, à « une structure rythmique ». Les segments temporels (*time templates*) et la relation de proportion entre les deux segments d'un mouvement ont constitué la structure musicale de l'œuvre. Comme l'a dit Cage, « il pourrait sembler à première vue que la structure rythmique n'a pas d'importance décisive. Pourtant, une danse, un poème, une musique (n'importe lequel des arts du temps) occupe une longueur de temps, et la façon dont cette longueur de temps est divisée, d'abord en grandes parties, puis en phrases (ou la façon dont elle est bâtie à partir des phrases pour constituer des parties plus grandes), constitue la structure vivante de l'œuvre comme telle »⁹.

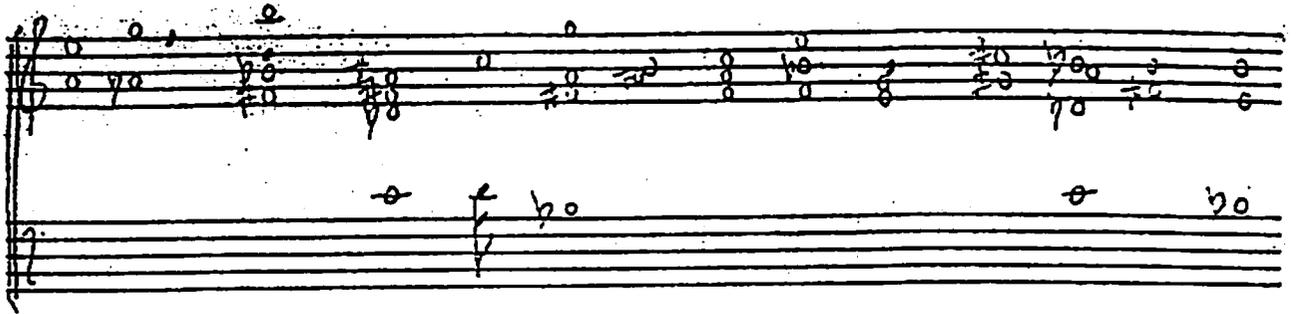
Comme le montre le dessin de l'*Imaginary Landscape n° 1* et des *Sonates et Interludes*, et comme le confirme le *Quatuor à cordes*, la procédure compositionnelle reflète chez Cage un souci pré-compositionnel d'organisation du temps. Dans une lettre à ses parents envoyée de Paris, Cage suggère que, lorsqu'il a commencé à composer son *Quatuor à cordes*, il a commencé par concevoir un schéma temporel ou un patron temporel (*time template*) indépendamment de toute considération de matériaux musicaux¹⁰. On pourrait voir dans cette décision pré-compositionnelle l'amorce d'un développement inorganique au niveau des éléments sonores, car les matériaux musicaux n'ont pas été constitués à partir d'un développement motivique, mais peuvent apparaître comme ayant été affectés par le cadre temporel abstrait qui avait été promulgué avant que leur composition ne commençât.

En déterminant le patron temporel du *Quatuor à cordes*, Cage a modelé son espace sonore à la façon dont un peintre pourrait tendre sa toile sur un cadre afin de définir l'espace visuel avant de commencer à peindre. Une fois définis les paramètres temporels, Cage a développé ses matériaux musicaux exactement à la manière dont un artiste pourrait concevoir un projet et le développer en fonction des limitations physiques qu'imposeraient le *medium* choisi.

Le troisième mouvement du *Quatuor à cordes* contient un exemple particulièrement intéressant de dessin et d'organisation temporels. Il est long de onze segments, divisés selon une proportion de 6 : 5, laquelle règne donc sur la moitié de la longueur du *Quatuor* tout entier. Les quatre instruments sont également actifs au long du mouvement ; c'est une homophonie qui prévaut lorsqu'on entend plus d'une voix à la fois. L'unité de base de la mesure est la blanche à 54 ; on trouve des durées plus longues, des *pizzicati* et des notes d'ornement.

Les hauteurs dérivent de la gamme des « sonorités assorties » et reviennent tout au long du mouvement selon des combinaisons singulières. Cette collection de simultanités comporte quatorze dyades et formations d'accords (et trois variations additionnelles) de base, sans aucun rapport avec quelque fonction ou progression harmonique traditionnelle que ce soit. (Cf. la table des simultanités de la figure 2).

Figure 2. *Quatuor à cordes* : 3^e mouvement, simultanés.



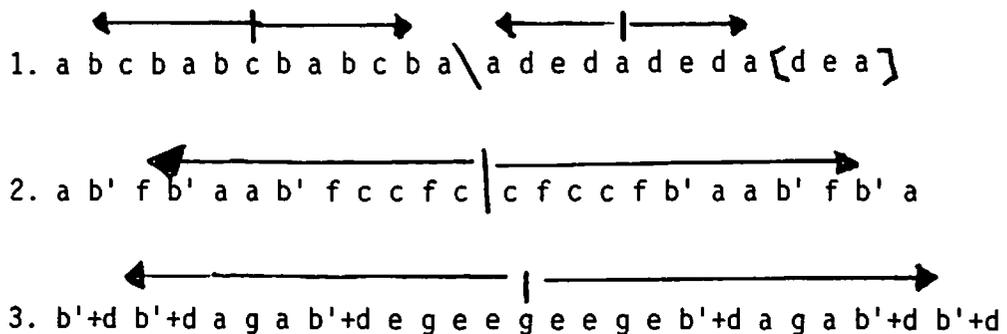
A B (B') C (C') D E F G H I J (J') K L M N

Les quatorze simultanés (et trois variations) employés dans le 3^e mouvement du *Quatuor à cordes* en quatre parties.

Selon Cage, la forme musicale, la « continuité » du *Quatuor à cordes*, c'est-à-dire la manière dont ces simultanés ont été reliés au cours du processus compositionnel, demeure libre dans tous les mouvements sauf le troisième¹¹. Autrement dit, l'œuvre a été composée spontanément dans tous ses mouvements sauf le troisième, que Cage considère comme « strictement canonique, même s'il n'y a qu'une seule voix »¹².

Le canon « non contrapuntique » auquel Cage fait allusion se développe par le regroupement des quatorze simultanés selon différents schèmes (patterns) qui constituent des palindromes : 1^o à raison d'un ou deux palindromes par unité segmentale simple (single template unit) ; 2^o à raison d'un palindrome unique constitué par les simultanés présents dans deux unités segmentales (cf. la figure 3.)

Figure 3. *Quatuor à cordes*, 3^e mouvement : schèmes.



4. $a+b \ b' \ h \ b \ a \ i \ a \ j \ k \ l \ e \ e \ l \ k \ j \ a \ i \ a \ h \ i \ h \ c \ j' \ a \ ||$
5. $a \ j' \ c \ h \ i \ h \ a \ i \ a \ j \ k \ l \ e \ e \ i \ k \ j \ a \ i \ a \ b \ h \ b' \ a+b$
6. $g \ a \ b \ a \ g \ a \ b \ a \ g \ a \ d \ a \ a \ d \ a \ | \ a \ d \ a \ a \ d \ a \ g \ a \ b \ a \ g \ a \ b \ a \ g$
7. $a+b \ b' \ h \ b' \ j \ a \ m \ l \ k \ j \ m \ l \ k \ j \ c' \ n \ j' \ c' \ n \ a \ a \ c' \ n \ j' \ c' \ a \ a \ ||$
8. $a \ a \ c' \ j' \ n \ c' \ a \ a \ n \ c' \ j' \ n \ c' \ j \ k \ l \ m \ j \ k \ l \ m \ a \ j \ b' \ h \ b' \ a+b$
9. $b'+d \ b'+d \ a \ g \ a \ b'+d \ e \ g \ e \ e \ g \ | \ e \ c \ g \ e \ b'+d \ a \ g \ a \ b'+d \ b'+d$
10. $b' \ f \ b' \ a \ a \ b' \ f \ c \ c \ f \ c \ | \ c \ f \ c \ c \ f \ b' \ a \ a \ b' \ f \ b'$
11. $a \ d \ e \ d \ a \ d \ e \ d \ a \ \backslash \ [a \ b] \ a \ b \ c \ b \ a \ b \ c \ b \ a \ [b \ c \ b \ a]$

Explication. Les lettres renvoient aux simultanés homologués dans la figure 2 :

[] = lettres ne faisant pas partie d'un palindrome ;

\ = séparation entre des schémas palindromiques au sein d'une unité segmentale ;

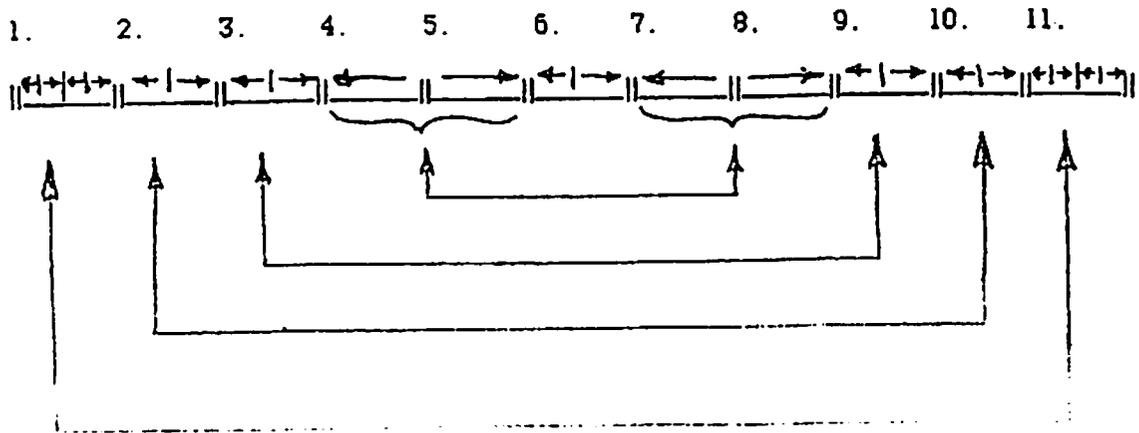
| = point central d'un palindrome au sein d'une unité segmentale ;

|| = fin d'une unité segmentale et point central d'un palindrome ;

+ = deux simultanés énoncés à la fois.

Les simultanés forment des schémas qui comportent des relations de symétrie de deux façons : 1° il existe des palindromes au sein des unités segmentales séparées, et entre des paires d'unités adjacentes ; 2° une forme en arc se constitue du fait de la relation d'unités segmentales en correspondance. Cf. la figure 4.

Figure 4. *Quatuor à cordes*, 3^e mouvement : vue générale de la forme.



Explication. Les nombres renvoient aux unités segmentales :

|| dénote la division entre unités segmentales séparées ;

les petites flèches et parenthèses renvoient aux palindromes (les flèches vont s'éloignant du centre du miroir) ;

les grandes flèches (l'arc) dénotent une correspondance entre schèmes palindromiques.

Les variations qui surviennent au sein de la forme en arc sont les suivantes :

1. segment 1 : *d e a* – simultanités ajoutées à la fin, et qui ne sont pas énoncées dans le segment 11 ;
2. segment 2 : *a* – au commencement et à la fin, non présente dans le segment 10 ;
3. segment 11 : *a b* – au commencement du second palindrome, mais ne sont pas reprises dans le segment 1 ; *b c b a* – non énoncées dans le segment 1, ce qui vient altérer le palindrome ;
4. les palindromes survenant dans les segments 4-5 et 7-8 commencent et finissent de façon identique, mais continuent le plus souvent de façon différente.

(Traduit de l'américain par Daniel Charles.)

Notes

1. Notes du Programme du New York Philharmonic, 26 janvier 1950, vol. 108 ; *Musical America* 70 (février 1950), p. 269.
2. John Cage à Pierre Boulez [s. d.], photocopie de lettre olographe n° 10, J.C.A.
3. Cage à Boulez [s. d.], photocopie des lettres olographes n° 10 et 18, J.C.A.
4. Cage. Notes à l'enregistrement. *25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage* (New York, George Avakian, 1959).
5. Cage. *Sonates et Interludes* (New York, Henmar Press, 1960) ; Cage. *Quatuor pour cordes en Quatre Parties* (New York, Henmar Press, 1960).
6. Cage. Notes pour *Quatuor pour cordes en quatre parties*, dans Cage, Dunn, pp. 23 et 24.
7. Cage à Boulez [s. d.], photocopie de lettre olographe n° 10, J.C.A.
8. Cage. « Foreword » dans Cage, Dunn, p. 5.
9. Cage. « Grâce et Clarté » tiré des « Quatre Déclarations sur la Danse », dans *Silence*. Publié à l'origine dans *Dance Observer* (novembre 1944), pp. 108 et 109.
10. John Cage à Crete et Milton Cage, lettre olographe, 20 août 1949, *Notebook*, 1949, J.C.A.
11. Cage à Boulez. « 22 mai 51 », photocopie de lettre olographe n° 18, J.C.A.
12. *Ibid.*

Ives selon Cage

du de la citation à l'indétermination

Christian Corre

Le chemin de la citation ne mène nulle part.
Colin Sterne.

Les deux courts écrits de Cage consacrés à C. Ives, reproduits dans *A year from Monday*, portent la marque de la plus grande sympathie, et même de la connaissance – mais avec une réserve : « Je n'étais pas intéressé par Ives à cause de l'inclusion dans sa musique d'aspects du folklore américain, de matériaux populaires. [...] Tant qu'à utiliser un matériau étranger, j'aurais préféré qu'il prenne une extension

globale – plutôt que de se limiter à un pays, comme c'est le cas chez Ives »¹. A l'évidence, la position de Cage n'a que peu à voir avec celle d'un Schönberg gourmandant, en son temps, les folkloristes de tous poils au nom de l'intégrité de la composition : le tort de C. Ives serait plutôt de ne pas avoir universalisé le principe de la citation... Reste à élucider le sens d'un tel principe dans une musique dont la plus grande vertu est bien, déjà, celle de nous « introduire à notre propre vie, sans partition, sans exécution » en écoutant « les sons autour de soi comme musique »². Et restera ensuite à tirer les conséquences d'une telle généralisation de la référence, puisqu'aussi bien Cage n'y voit pas d'inconvénient !

I

On sait à quelles innovations spectaculaires Charles Ives doit sa réputation de musicien-pionnier : parmi elles, la notion de collage est la plus difficile à cause de sa proximité avec la peinture, son usage métaphorique aisé, le nombre de niveaux où elle peut s'exercer. Qu'en est-il plus précisément chez lui ? C'est dès le début de son activité créatrice que se fait jour une prédilection pour toutes les techniques de l'emprunt, thème, fragment de thème, plan d'une œuvre, reprise textuelle de tout un mouvement³. La richesse des sources (répertoriées, de façon quelquefois contestée, par Kirckpatrick⁴), la diversité de leurs modes d'intégration – ou de désintégration –, les fonctions

qui leur sont dévolues constituent un monde en soi, très autarcique dans la musique du xx^e siècle⁵. On ne peut en parler comme on parle de Berg : selon Colin Sterne, la *Deuxième Symphonie* illustre bien à sa manière la fin d'un monde : mais le flux de citations qui la porte (Bach, Wagner, Beethoven...) se nourrit progressivement de nouveaux « tunes » du cru : *Campton Races, Turkey in the Straw, Long, long ago, Réveille U.S. bugle call...* La référence n'est plus tournée vers le passé, mais vers l'avenir : et l'on peut faire l'économie d'une conscience déchirée, puisqu'un nouveau monde existe : c'est l'Amérique⁶. Aussi les commentaires portant sur le « collage » ont-ils à choisir entre deux partis principaux : identifier les matériaux, en décrire les itinéraires, les transformations et les relations – ou bien les interpréter en termes extra-musicaux (anecdotiques, psychologiques, etc.) dans un contexte historico-géographique restreint. Nous séparerons ces deux démarches, souvent entrelacées, et de leur aveu même, chez les auteurs : non par commodité, mais parce que l'écart entre le musical (supposé) et le (supposé) non-musical nous semble être ce qui génère en profondeur l'extraordinaire inventivité de C. Ives.

Dans le premier cas, se posent d'abord, avec S.R. Charles, les habituels problèmes d'origine et d'authenticité : ces échos de Bruckner, de Dvorak, dans la même *Deuxième Symphonie*, sont-ils de réelles citations ou de « *vagues et générales ressemblances stylistiques* »⁸ ? Question banale, mais moins qu'il n'y paraît en la circonstance : grâce à un flair surprenant pour les correspondances entre musiques (enchaînements harmoniques ou figures mélodiques), Ives en exploite délibérément les ambiguïtés réelles, en s'attachant à ce qui, en elles, relève du lieu commun ou de la formule passe-partout, jusqu'à ce degré zéro que représente la cadence parfaite. A la limite, n'importe quelle citation « *pourrait aussi bien être originale* », et, inversement, des tournures post-romantiques n'étant pas « *surprenantes dans une œuvre composée au tournant du xx^e siècle* »⁹, nous nous mettons à entendre du Wagner là où il n'y en a pas, et c'est l'original cette fois qui résonne comme citation¹⁰. La distinction sacré-profane, comme le montre de son côté Denis Marshall, ne résistera pas à un tel traitement¹¹. Cependant les similitudes, enregistrées en quelque sorte par une troisième oreille, ne sont pas seulement mises en mémoire et en circulation : elles sont aussi provoquées : la perception aiguë

de C. Ives pour tout ce qu'un « original » peut contenir de non individué se prolonge dans un travail de construction motivique en kit, où des ingrédients divers finiront par se fondre, comme le démontre également Hitchcock¹². Procédure additive, que viennent relayer d'autres formes plus raffinées de restructuration¹³. Ce peut être, pour J. Peter Burckholder, un modèle unique, mais entier, qui sert de canevas à une nouvelle mélodie, plus développée, où la forme strophique initiale disparaît derrière la marqueterie des éléments repris (rythmes, intervalle ou succession d'intervalles caractéristique) : de la répétition simple à la transposition et au déplacement (on peut intervertir les pièces du puzzle) se brouille peu à peu la distinction entre montage et variation – dans la mesure où le montage inclut à la fois thématisme et travail de développement.

L'imitation supporte ainsi de recourir à la pure copie, puisque l'extrême fragmentation instaure une continuité entre les deux. On dirait volontiers qu'Ives ne pastiche pas mais invente, directement, la musique d'un autre, et ceci se confirme de plusieurs manières. D'abord par l'aboutissement de ce processus en « vrais faux », qui peuvent se passer d'un point de départ précis, comme dans les folklores imaginaires européens¹⁴. Mais surtout explicitation dudit processus, soit au moyen de points de repères évidents (un passage ouvertement identique dans le montage en trahira la provenance), soit par le détour du « *cumulative setting* » (établissement progressif du thème emprunté, à la suite d'approximations successives)¹⁵. Les analyses décrivent mais ne rapprochent pas ces deux procédés pourtant complémentaires, en ceci que, dans les deux cas, la citation fonctionne comme clef¹⁶. D'une part, si l'énoncé manifeste d'un extrait du thème original *dans sa propre adaptation* n'est que la partie visible de l'iceberg, il a aussi pour rôle d'en signaler l'existence, de révéler que l'emprunt s'étend bien au delà. D'autre part, le « *cumulative setting* » rend sensible, en le dépliant sur toute une durée, l'engendrement – ou un engendrement parmi d'autres – de tel ou tel objet constitué. Ici et là, on peut parler de « variation », mais de variation en épaisseur (elle constitue le thème dans l'instant, elle ne l'utilise plus après) ou à rebours (elle le reconstitue en passant par ce qui peut lui pré-exister)¹⁷.

Si l'on cesse donc de penser contradictoirement l'original et le quelconque, si le « variable » peut se donner comme déjà varié, le sens du « collage » selon

Ives se précise. D'abord la citation va agir comme figure insécable, susceptible d'être connectée à d'autres au profit d'un nouveau continuum ; mais le fragment est aussi fragmentable : la scission affecte même l'objet partiel, et fait proliférer de nouvelles micro-entités. C'est par trois voies que s'opère la mutation de l'original en matériau : par une lecture qui lui ôte – en le référant spontanément à un autre – toute singularité ; par une dislocation qui donne une piètre idée de la solidarité de ses composants ; par une reconversion qui peut aussi bien ramener sur le métier un objet semblable. Recoin obscur de la monstrueuse forge de Charles Ives, la citation se situe bien « au cœur »¹⁸ de sa création musicale – mais nous ne comprenons pas encore ce qui fait battre ce cœur...

Il faut aller plus loin, et reconnaître que le parti pris du préformé n'affecte pas que le thématique : non seulement parce qu'une œuvre entière peut servir de trame au même titre qu'une mélodie, mais aussi parce que les citations s'organisent entre elles et produisent des effets au niveau de la macro-forme. Grande nouveauté : elles cessent de se cantonner au marginal, ou plus exactement au ponctuel, statut que leur assignait de longue date la tradition occidentale, selon laquelle en général on ne se baignait jamais deux fois dans la même citation. On distinguera donc celles « qui pourraient être omises ou remplacées avec peu ou pas d'incidence sur l'œuvre comprise comme un tout »¹⁹ de celles qui dessinent une structure dans un ou dans plusieurs mouvements. Facteurs d'unification, éléments organiques, les citations participent pleinement au destin de l'œuvre, soit par la régularité de leurs retours, soit par leur distribution très calculée. Pour Clayter Henderson, *Central Park in the dark* les regroupe toutes dans sa partie... centrale, sous la forme d'un mini-rondo. *Three Places in New England (The St Gardens in Boston common)* trouve sa cohérence dans leur claire symétrie, et se présente comme une structure « en arche ». Le vieux principe cyclique n'est pas sans pertinence en ce qui concerne la *Troisième* et la *Quatrième Symphonie*, quelques *Sonates pour violon et piano*...²⁰

Point de vue légitime, mais qui laisse trop entendre, selon nous, qu'on compose avec la citation comme on a toujours composé. Tel semble bien être le vœu des théoriciens les plus perspicaces : « le caractère atypique [de la citation] demande à être réduit, expliqué »²¹. Et si l'on n'y parvient pas, les œuvres classiques ne sont-elles pas aussi riches en éléments peu

conciliables²² ? Le contraste n'est-il pas, de toutes façons, le garant d'une unité vivante à travers la dynamique qu'il entraîne ? S'en tenir à l'exhibition de ce qu'Ives a pu annexer sans en démasquer les relations secrètes ne serait-il pas aussi absurde que le serait, pour une musique traditionnelle, l'énumération mécanique de ses accords, rythmes, ou cellules de base²³ ?

Mais la comparaison s'arrête là : si la citation peut avoir une signification musicale, c'est aussi en tant qu'elle s'insère dans un ensemble de pratiques parodiques, transversales à tous les arts, et dirigées vers d'autres conceptions esthétiques, comme le montrera L. Meyer²⁴. De surcroît, les approches précédentes avaient les défauts de leurs qualités : soit en ne s'attachant qu'au linéaire – au détriment de tout contexte (harmonique, orchestral...), soit en se satisfaisant de « formes » trop rudimentaires. Vu sous cet angle, le choix citationnel de C. Ives risque encore d'apparaître comme un détour inutilement compliqué si on ne lui attribue pas d'autres finalités. Que vient donc faire la citation dans ce qu'on a pu appeler le « *pandémonium* »²⁵ de C. Ives ? A partir d'un certain seuil d'anarchie – souvent atteint d'ailleurs –, on peut se demander si n'importe quel autre « *song* », ou « *hymn* », n'aurait pas aussi bien fait l'affaire à ce moment-là²⁶. Mais justement : des années-lumières séparent la simplicité des musiques rapportées de la complexité ambiante. Qui dit simple dit en l'occurrence tonal, et même tonal déjà connu, instantanément reconnu. « *Un air familier peut être suivi plus facilement à travers le labyrinthe d'une structure musicale intriquée que par exemple un thème de douze sons* »²⁷. Les ambitions symphoniques de Ives sont telles que le « thématique » est obligé de fonctionner comme pure reconnaissance-réflexe, donc de se réfugier dans la citation. La tonalité n'est plus système de référence, mais système de frayage ou de balisage d'un champ plus vaste. La question n'est plus de savoir comment s'organisent les sons, mais comment interagissent des ensembles de sons peut-être cohérents en eux-mêmes, mais qu'aucun principe supérieur ne fait tenir ensemble. Ce principe, c'était l'harmonie – ou une harmonie, qu'elle soit tonale, polytonale, atonale ou sérielle – et il semble que la musique de C. Ives s'en passe assez bien²⁸. Une telle carence de code dominant n'est pas le signe d'une subversion, mais le propre d'une pensée musicale qui a besoin de se déployer à partir d'une absence de centre, et

recherche ce qui constitue un danger mortel aussi bien pour le style que pour l'identité du compositeur : l'hétérogénéité des systèmes de référence – et non plus seulement celle des matériaux directement empruntés. Or ces deux niveaux conspirent : la citation, bonne « *gestalt* » mais corps étranger, comporte une charge inaliénable de différence, force centrifuge non moins exploitable que les parentés motiviques de tout à l'heure, et qui tend moins à relier qu'à séparer les phénomènes sonores. On ne s'étonnera pas de voir l'emprunt collaborer aux célèbres effets d'espace ivesiens : on peut soutenir que la pluralité des sources sonores – leur spatialisation, et bientôt leur mobilité – s'inscrit dans le droit fil d'une pratique citationnelle sur le papier comme si la « source » trouvait ainsi la plénitude de son sens – conjonction entre provenance physique (dans l'espace actuel de l'exécution) et origine culturelle (ce qu'exhume, à travers l'épaisseur du temps, une entreprise philologique)²⁹.

De surcroît, il y a une dynamique de l'hétérogène : la superposition de plusieurs langages harmoniques débouche sur une forme nécessairement problématique, dans la mesure où chaque système de hauteurs ne va pas sans les formes qui lui sont congruentes. Ainsi Lou Harrison, à propos de C. Ives, parle-t-il de « *Poly-formes* » et incite à imaginer « *une composition orchestrale dans laquelle les cordes joueraient une passacaille, pendant que les bois joueraient un allegro de sonate, et les cuivres un rondo* »³⁰... De même, l'hétérogène ne conserve pas indemne ce qu'il rassemble : le fond tonal en valeurs longues de la *Question sans réponse*, par l'insignifiance de ses enchaînements, leur répétition en boucle, leur étirement, est plus proche d'un « bruit blanc » que d'un *Choral* de Bach. La polymorphie, la spatialisation des événements sonores contribuent à ruiner quelques points d'appui essentiels de l'analyse traditionnelle. Il nous faut à présent tenter de voir au nom de quoi.

II

Dans le finale du *Deuxième Quatuor* à cordes, retentissent les accents du carillon de Westminster, lequel réveille, selon Christopher Ballantine, les impressions de « *majesty, raw, and revelation* »³¹, tandis que sa place dans un mouvement intitulé *The Call of Mountains* suggère une idée transcendantaliste (l'unité de l'homme et de la nature). Dominerait ici un principe d'association grâce auquel la musique s'ou-

vrirait au domaine des « *connotations sémantiques* »³², à la possibilité de renvoyer hors d'elle-même, à des images ou à des concepts. Mais rien de la sorte ne permet de mesurer ce qui sépare C. Ives de son exact contemporain Richard Strauss, aussi habile à peindre un troupeau de moutons qu'à évoquer l'atelier de son héros à grand renfort d'auto-citations. L'exemple du poème symphonique ne doit pas entraver la compréhension du rapport original qu'entretient ici la musique avec son « programme ».

Tout d'abord, si récit il y a, c'est le récit du rêve : son « réalisme » est celui de Joyce et de Pound – il ne décrit pas, mais témoigne d'une expérience de la réalité comme totalité multiforme –, ce dont les théories du « *flux de conscience* » cherchent à rendre compte³³. La citation cesse d'être l'accessoire quasi obligé de toutes les musiques illustratives pour devenir, directement, manifestation d'une activité de l'esprit à la fois consciente et subconsciente – au sens de Rosalia Sandra Perry –, mais aussi et surtout en tant qu'une telle activité participe d'une *Nature*³⁴. Il y a un « vécu » de la citation comme symbole, événement, selon une philosophie qui refuse de concevoir séparément la vie intérieure et le « dehors ». Ives était trop attaché à son enfance et à la Nouvelle-Angleterre pour se passer vraiment des vertus proprement poétiques, réminiscentes, de l'emprunt ; mais, au delà, sa musique fait aussi bien d'un souvenir personnel un événement collectif, chargé de la même émotion – ou absence d'émotion – qu'un phénomène météorologique : « *I remember [...] the outdoor Camp meeting services in Redding [...] ; great waves of sound used to come through the trees – when things like Beulahland, Woodworth... were sung by thousands of "let out" souls* »³⁵. Nous ne sommes pas non plus du côté de quelque impressionnisme ou hédonisme à la française : nature ne rime pas forcément avec sensualité et Ives doit prendre ses distances (spirituelles) avec Debussy³⁶.

On ne pénétrera le sens du « programme » ivesien qu'en interrogeant de plus près la relation qui s'établit chez lui entre le musical et le verbal. L'hypertrophie de ce dernier fournit parfois un premier indice : tout un livre (*Essays before a Sonata*) pour la sonate *Concord*, c'est beaucoup, et l'importance du texte autorise à le considérer comme une œuvre à part entière, indépendante de la musique, même si elle prétend regarder dans la même direction. Mais le plus significatif est ailleurs, lorsque la musique prend le programme –

écrit ou réel – au pied de la lettre, sans égard pour l'autonomie de la composition musicale, avec la féconde naïveté qui caractérise de la même façon les conceptions techniques de C. Ives : si l'on peut jouer un air dans une tonalité, pourquoi pas dans deux³⁷ ? Si un musicien peut se décaler d'un temps dans un défilé, pourquoi ne pas déchaîner la même involontaire complexité, en procédant de même à l'orchestre (en écrivant l'erreur)³⁸ ? Prendre au pied de la lettre n'est pas imiter, ou transposer un « argument littéraire » – ce dernier n'étant d'ailleurs jamais chez Ives une fiction articulée, mais plutôt un moment, une action, ou une idée philosophique, comme dans *la Question sans réponse*. Bien plutôt : « *If horses and wagons can go sometimes on different roads (hill road, muddy road...), why not different instruments on different staves ?* »³⁹. La musique ne se commet avec un « programme » que dans la mesure où elle-même agit comme la nature : elle est aussi un entrelacement de chemins.

D'où le statut, plus étonnant encore, du langage dans la musique : comme chez Satie, le « littéraire » s'insinue souvent entre les portées, sur un mode ambivalent qui semble hésiter entre le commentaire et l'indication de phrasé ou de nuance, le descriptif et le prescriptif. Dans la première variation de *Varied Air and Variations* pour piano, une écriture en petites notes vient parasiter le thème principal, avec l'explication « *things and sounds in the distance* ». Certes, les mots qui disent comment faire la musique disent aussi, en visant ce qu'elle doit être, quelque chose de ce qu'elle est. Mais ils sont moins tournés vers l'exécutant que vers leur véritable objet : en l'occurrence, une musique dont ils constatent la venue, précisant la situation – une musique déjà là, donc susceptible d'une désignation, ou capable de produire les effets de parole, à la façon du petit texte de Thoreau inscrit sur la première portée du *Song n° 48*, véritable résonance verbale de l'accord initial (« *the faint sound of the Concord bell [...] vibration of the universal lyre* »). La citation n'échappera pas à ce mouvement, et se verra parfois délestée de tout pathos et de toute intention par des moyens du même ordre : le *Song n° 17 (Granchester)* est dûment sous-titré : « *avec une citation de Debussy* », un astérisque en signale l'endroit, et renvoie en bas de page à un très officiel « *By courtesy and special authorization of the publisher : J. Jobert, Paris, 44, rue du Colisée* »⁴⁰ !

C'est ainsi : il y a une citation de Debussy dans *Granchester* : ni plus ni moins. La musique, phénomène naturel, peut supporter d'être nommée : Ives est devant la sienne, et nous avec lui, comme devant une chaîne de montagnes dont il ne coûte rien de montrer du doigt les différents sommets. Pour lui, la notion de musique pure n'a pas plus de sens que celle de musique à programme⁴¹. Mais une telle candeur n'est pas sans conséquences : les contours habituels de l'œuvre s'en trouvent sensiblement affectés. Une musique qui se borne à n'être que « cela » peut aussi être ceci et cela, ceci ou cela. Toujours prête à se rappeler les rumeurs du monde, elle n'est pas loin de les accueillir pour de bon, elle se laisse déjà facilement traverser, fût-ce pour des raisons philosophiques. La sonate *Concord* est une pièce pour piano : il n'empêche qu'un alto, puis à la fin une flûte (et même ailleurs le souvenir d'un second piano placé dans une pièce voisine) y sont requis, sans pour autant qu'on puisse invoquer de nouvelles « versions ». On peut jouer séparément les mouvements de la symphonie *Holidays* – et il serait bon d'en faire autant avec ceux des symphonies de Brahms⁴². Et au sujet du « pré-second » *Quatuor* à cordes (inachevé) : « *it is a series of short movements [...]. They were supposed to be related only by contrasts – that is, related only by not being related. Some of these had a piano part, some a bass, some a flute. Some of these were used later or turned into other things, as songs, hymns, etc. In short, this S.Q. was not a S.Q. at all...* »⁴³. L'idée de *song* « *with or without voices* » n'est pas seulement un palliatif des carences de l'interprète : elle trahit surtout les conceptions de C. Ives, pour qui une mélodie pensée aura toujours plus de consistance que toutes ses incarnations, et qui est encore très éloigné d'invoquer une quelconque « liberté » des exécutants. Si des chants à ne pas chanter figurent dans le recueil des *114 Songs*, c'est qu'en dépit de leur platitude, ils doivent au moins avoir des droits égaux à ceux de n'importe quel citoyen, et pouvoir circuler librement :

« *In short must a song
always be a song !* »⁴⁴

Si dès lors les thèmes musicaux sont animés d'une vie propre, si leur portée est universelle, leur réalisation devient secondaire, voire néfaste. A cet égard, Ives ne s'inscrit pas dans la grande tradition des novateurs en butte aux insuffisances organologiques de leur temps. Dans la mesure où ce n'est pas de sa

faute à lui si les instrumentistes n'ont que dix doigts, Ives n'exclut pas la possibilité d'une musique injouable, ou destinée à ne pas être jouée⁴⁵. La liberté totale du compositeur, bien assurée déjà par un amateurisme militant, débouche, en théorie sinon en pratique, sur une musique absolue, dont une écriture indifférente à toute perspective d'interprétation suffirait à attester l'existence. Et lorsque le rêve ivesien, rêve d'une musique (quasi) conceptuelle au sens moderne, rencontre tout de même la censure du son concret, dont on ne peut contester l'obstination à se faire entendre, c'est avec la même logique imperturbable que le musicien proclame l'indépendance de la Musique par rapport au Son : un son continu, recouvert par un autre plus fort, cesse-t-il d'exister sous prétexte qu'on ne l'entend plus ? et d'ailleurs, comment le saurait-on – puisqu'on ne l'entend plus⁴⁶ ? Le non-perçu ne constitue nullement pour Ives la preuve d'une absence de réalité esthétique : sans doute une telle pensée est-elle ce qui l'isole le plus dans la musique du xx^e siècle (tout au moins sa première moitié) plus que jamais soucieuse d'une *présence* musicale réelle – fût-elle éphémère, imprévisible, ou même muette. Un compositeur pour qui il n'est pas essentiel que la musique soit écoutée ne court pas le risque de fétichiser le timbre ! Certes, rien de tout cela n'empêche Ives d'être joué, écouté, et même aimé... et pourtant c'est bien aux limites du musical qu'il nous oblige à parvenir. Pour autant que la citation nous a paru occuper une place centrale dans cette problématique, il nous reste à en apprécier – de C. Ives à J. Cage – toute la portée aujourd'hui.

III

On a pu, un temps, condamner la référence stylistique (imitation et citation) au nom d'un abus de *mémoire* – et, partant, louer « l'amnésie »... Charles Ives, compositeur américain, contredit ce point de vue : c'est justement l'absence de tradition séculaire, le choix d'une culture locale récente, la distance prise avec l'Europe qui débouchent sur une généralisation des techniques de l'emprunt. L'emploi de matériaux préfabriqués ne relève pas forcément d'un passéisme ; et, inversement, l'élaboration de nouveaux systèmes fonctionnels est aussi ce qui sauve, au seuil de l'asphyxie, les musiques antérieures et, loin d'en accomplir l'oubli, nous permet, dans de meilleures conditions et en toute légitimité, de rester fidèles à

leur... mémoire. Il existe bien sûr un aspect commémoratif de la citation chez Ives : mais il peut s'agir aussi bien du *4th of July* que d'un match de base-ball. Autrement dit, une « citation » qui s'accompagne des attitudes les plus expérimentales, et qui advient dans les milieux sonores les plus inouïs, demande bel et bien une réouverture du procès que John Cage lui faisait au début.

Un critique peu amène regrettait naguère, à propos de la *Quatrième Symphonie*, à la fois une « *réputation à utiliser des idées musicales personnelles* » et l'impossibilité immédiate d'y percevoir une logique compositionnelle, ce qui « *diminuait considérablement le rôle d'Ives comme compositeur* »⁴⁷. Réticence exagérée, mais instructive, si l'on assume positivement, comme le fera John Cage, un tel retrait, et si l'on consent à repérer, entre le fait de copier et celui de ne (presque) rien faire des copies, une seule et même attitude de non-intervention. Mais, dès lors, la citation n'est-elle pas le symptôme le plus voyant du fait que, à ne pas intervenir, on se condamne – tragiquement – à répéter ? Tel est bien le sort en effet de tous les spontanés sauvages, lesquels finissent toujours par rencontrer les clichés qu'ils méritent... On ne sortira de l'impasse qu'en se souvenant, d'abord, que la citation est un parti pris triomphal, originel et tragique, effectivement, de la répétition, sur le mode de l'incantation, par le versant radieux du *lyrisme*⁴⁸. En même temps, on a vu qu'il ne s'agissait pas exactement de cela chez Ives : la citation était aussi l'agent – virulent – d'une dépropriation des objets musicaux constitués, une façon de les ramener non seulement à l'anonymat, mais aussi à une neutralité physique semblable à celle d'un son, ou d'un bruit. L'assomption d'un certain « laisser être » de tel ou tel *Song* n'est pas différente de la conviction affichée que les sons existent indépendamment de leur perception « matérielle ». Mieux : l'une renforce l'autre. Si, chez Ives, il n'y a pas de saut qualitatif entre ce qui est fait de main d'homme et la matière première de son industrie, la citation ne peut plus être pensée comme « *prélèvement* » – au sens que Daniel Charles donnait à ce terme : celui d'un découpage (cultivé) dans un supposé « *donné sonore brut* », vite suivi d'une réinsertion dans un solfège...⁴⁹

Cependant, on ne saurait mettre sur le même plan le fragment ivesien et le son ponctuel webbernien – ou post-webbernien –, au nom d'une égale désobjectivation (même si l'on n'oublie pas qu'ici et là on aboutit à

notre actuelle notion d'espace musical). La citation, même isolée, est toujours aussi un *collage*, au sens, cette fois-ci, d'une relation de l'œuvre à la réalité. A partir de l'instant où le « collage » rend possible, selon M. Dufrenne, l'introduction du réel dans l'œuvre, et même un « *non-respect* » de la « *spécificité de l'art autochtone* »⁵⁰, il intéresse la musique dans un tout autre sens que ce qui a été envisagé jusqu'à présent : il y va du rapport de la musique à la réalité – rapport généralement monopolisé par les plasticiens ou les écrivains, face à la maladie infantile de la musique : sa décourageante abstraction ! Le « collage » musical bouleverse tout cela, en rappelant que le réel est aussi du sonore... et que la musique, en conséquence, ne se dédouane pas plus facilement du réel que le livre ou que la peinture, qu'elle a à se débattre avec lui. Pour l'heure évidemment, et s'agissant de C. Ives, le réel dans l'œuvre ne peut être autre chose que de la musique, au mieux du bruit... mais, en tout cas déjà, n'importe quelle musique, au sens où toute musique est devenue « *susceptible d'être "citée" ou "col-lée"* »⁵¹. La parenté – et en même temps l'écart – entre Ives et Cage résiderait plutôt dans un passage du réel *dans* l'œuvre à un réel *comme* œuvre – ce qui se traduit, par exemple, dans un déplacement du concept d'espace sonore à celui – plus mallarméen – de lieu, lieu de l'œuvre, vacance inaugurale... Ainsi Francis Bayer peut-il écrire à propos de 4'33" : « *On se trouve dans l'impossibilité absolue de caractériser concrètement l'espace sonore d'une telle œuvre sinon de façon "abstraite"* »⁵².

Peut-être n'est-ce pas par hasard qu'on dérive de l'espace au lieu ! Quoi qu'il en soit, les superpositions cagiennes d'œuvres déjà conçues (comme *Atlas Eclipticalis* et *Winter Music*) ne sauraient découler des pluralités et hétérogénéités ivesiennes, ces dernières persistant toujours à se coaguler en objets stables. L'esthétique de l'indétermination, en revanche, ne récuse pas la citation, non seulement parce qu'elle peut l'accueillir comme n'importe quoi d'autre, mais surtout parce qu'elle pourrait bien en être le comble. La citation la plus classique ne rompt avec son contexte local (l'œuvre) qu'en se confondant avec un champ plus vaste – le contexte du contexte, l'« autre » de l'œuvre. Et, de ce point de vue, la non-œuvre assumerait – il est vrai de façon singulièrement élargie – un tel *mimétisme*, grâce auquel nous rejoindrions la nature au delà de nos espérances ! Mais la non-œuvre, comme la citation, perd-elle pour autant sa

puissance disruptive ? L'expérience du temps à laquelle nous sommes invités n'a-t-elle pas pour effet – puisque ce ne peut plus être un « but » – de se détacher, surprise et jubilation, du fond amorphe et non vécu de ce que Gisèle Brelet prénommait jadis « *temps banal* » ? On jouerait sur les mots en soutenant que le monde s'auto-cite lui-même dans 4'33"... Mais 4'33", puis O'OO", puis encore sa « citation » dans l'un des *Solos*⁵³, tous ces cadres vides, mais cadres tout de même, procèdent bien de la citation comme découpe, déhiscence – ne serait-ce que par un *titre*. Plus personne n'est là pour citer, et l'auditeur apte à identifier la citation se trouve en faire lui-même partie – à l'être, dans une certaine mesure. Il n'empêche que l'avènement du monde n'a lieu que dans l'écart, l'arrachement d'avec lui-même, par « *la plus violente des différences* », celle qui, pour B. Pingaud, « *sépare le même du même* »⁵⁴, ou, d'une autre manière, dans cette « *intermittence* », ce « *clignotement* » (temporel cette fois) dont parle D. Charles⁵⁵. Les guillemets peuvent aller jusqu'à contenir tout l'univers : ils demeurent, à jamais, ineffaçables.

On pourrait par ailleurs se montrer pessimiste : parce qu'elle continue d'être une exception, l'émergence n'échappe pas à l'arbitraire – elle ne s'accomplit comme réelle, justement, qu'en s'acceptant elle-même, à l'instar du « vrai » réel, comme aussi irréversible, fugace, et non nécessaire que lui. L'esthétisation du monde se console aisément de n'en être ni la transgression ni la parodie ; mais accepte-t-elle de bon cœur de ne pouvoir en être la *fondation* ? Elle ne le sauve pas plus de l'artifice (au sens où certains lieux réels en arrivent à « citer » les peintures hyper-réalistes) que de la mémoire (tout, autour de nous, par une monotone standardisation, nous rappelle la même chose). Mais c'est justement là ce qui a rendu possibles – et souhaitables – des entreprises comme celles de Cage : la pointe extrême d'une théorie de la citation, c'est chez lui que nous la trouvons, lorsqu'à propos des duplications d'Andy Warhol, il souligne « *qu'il faut s'efforcer d'atteindre à l'impossibilité de se souvenir, même quand l'expérience va d'un objet à son double* »⁵⁶. Un tel souhait – tout au moins sous cette forme – sera resté étranger à Ives, ce qui nous permettra, pour finir, de mieux le situer dans ce qui ressemble – déjà – à une histoire.

Il faut suivre ici Léonard Meyer. D'une part, les techniques d'emprunt, de transformation, le recours à des musiques pré-existantes modifient bien la relation

passé/présent, lesquels « se retrouvent ensemble, non seulement à l'intérieur de la culture, mais à l'intérieur de l'œuvre d'un seul artiste, et même à l'intérieur d'une seule œuvre »⁵⁷. Dans la mesure où ces techniques reflètent le caractère pluriel, hétérogène de notre présent, l'actualité de C. Ives est brûlante... De même, on aurait tort d'assimiler sa philosophie – dont on a apprécié les fructueuses retombées musicales – à une sorte de provincialisme : l'esthétique contemporaine, en privilégiant les « moyens » de l'art aux dépens de ses « fins », la réactive plus que jamais : « à l'extrémité du continuum » (le long duquel se répartissent, selon Meyer, les attitudes – utilitaires, formalistes – des créateurs d'aujourd'hui), « se trouvent les assemblages et les happenings aussi bien inventés qu'accidentels du transcendentalisme »⁵⁸. Mais si le transcendentalisme, précisément, ne distingue pas l'art de la nature – et l'on a vu de quelles façons la musique de C. Ives l'effectuait –, le rapport de ce dernier à l'*establishment* (à tout ce que la musique de son époque présentait de policé et d'« émasculé »⁵⁹) est loin d'être serein : son œuvre se dresse aussi devant une Amérique de « poules mouillées » en proie au matriarcat⁶⁰, et qui ne retrouvera pas sa bonne santé sans le *body-building* acoustique qu'il ne cesse de préconiser, et dont ses œuvres se veulent, à leur manière, des exercices⁶¹. L'œuvre « en soi », émanation de la nature, trahit aussi, à travers le peu de cas qu'il fait des autres (musiciens et auditeurs), une solide horreur des convenances, un mépris suspect pour tous ceux – toutes celles – qui peuvent à la fois se pâmer devant les *blues* aseptisés de Dvorak, et ne pas supporter, dans ses symphonies à lui, d'authentiques *negro-spirituals* parce qu'ils sont trop vrais⁶². Or la multiplicité culturelle, selon Meyer, rend superflu tout règlement de compte avec la convention, l'académisme, pour autant que ceux-ci peuvent être repris, délestés de toute connotation policière, comme nouveaux jeux de langage... Chez Ives, l'œuvre comme nature ne s'est pas affranchie de ce qui, en elle, participe encore d'un conflit avec la culture, à travers une position de *sujet*.

La gratitude de Cage tenait peut-être, au fond, à ce que la musique de C. Ives ignorait l'angoisse... fut-elle pour autant sans violence ? Nul mieux que Cage ne l'a compris, attentif comme il l'a été à ce qui lui semblait le plus précieux : cette chose « que j'aimerais appeler la boue (*the mud*) de C. Ives – c'est-à-dire toute la part non référentielle –, complexe superposition de lignes qui forment un tissu où on ne peut rien percevoir clairement »⁶³. Le non-copié ouvre directement sur le fond, la non-médiation esthétique qu'incarnait tout à l'heure la citation. Tel nous semble bien être le secret de la musique de C. Ives : elle maintient séparé ce que les œuvres d'art s'emploient, pour exister, à fondre et à dépasser, au nom du grand saut qualitatif vers la Forme : le *préformé* et l'*informel*, sans intermédiaire significatif, dans une sorte d'attente indéfiniment suspendue, sans solution. Et sans doute paye-t-elle de cet écartèlement son attachement indéfectible à l'*écriture* : tournée de toutes ses forces vers l'ouverture, la production de C. Ives reste à ce niveau aussi déterminée que celle de Brahms. Rejoindre le monde impliquait, pour l'œuvre musicale, qu'en soit déplacée aussi la frange graphique, par un éclatement du rôle stéréotypé de la notation. Il aura appartenu à John Cage de franchir ce cordon sanitaire, d'où la cohérence imparable de son esthétique. En ce sens, cette dernière constitue une réponse à la... question posée par Ives, si ce n'est la preuve suffisante que C. Ives l'a posée...

Dans un article bien oublié, John Cage évaluait avec lucidité le destin peu flatteur d'un autre musicien, moins connu : Georges Antheil⁶⁴. Trop « *influençable* » ! Là où un rêve de jeunesse, « fait à Trenton, N.J. », lui commandait d'écrire au plus vite sa musique, il ne sut toute sa vie que céder aux sirènes néo-classiques et hollywoodiennes. On ne doutera pas qu'un tel échec aura été épargné aussi bien à Charles Ives qu'à John Cage – même si ce n'est pas nécessairement en n'écoutant qu'un rêve qu'on approche autant qu'ils l'ont fait, et selon l'expression du philosophe, « *le monde par les oreilles* ».

Notes

1. J. Cage, *A Year from Monday*, p. 41.
2. *Ibid.*, p. 42.
3. Hitchcock (p. 9) mentionne l'utilisation de la marche funèbre de Saül (Haendel) dans l'*Introduction à la Slow March*; la fin du *Holyday Quickstep* (1887) est calquée sur le trio de la *Second Regiment Connecticut guard march* de David Reeves, marche qu'on retrouvera vingt-cinq ans plus tard dans *Decoration Day*. (Burckholder, p. 7.)
4. Kirkpatrick : *A temporary Mimeographed Catalogue of the Music Manuscripts and related Materials of C. Ives*, New-Haven, 1960 (1973), c'est-à-dire plus de cent cinquante numéros (hymnes, marches, ragtimes et importations d'outre-Atlantique).
5. Colin Sterne, p. 39.
6. *Ibid.*, p. 44 : « *His own path, by necessity, had to be cleared through territory still unexplored, through "American woods"...* »
7. Burckholder (p. 25) précise ce point par rapport à une approche psychanalytique erronée (Ballantine), mais reconnaît à ce dernier le mérite de reconnaître plusieurs niveaux de compréhension (musical, programmatique, philosophique) à la citation.
8. S.R. Charles, p. 103.
9. *Ibid.*, p. 104.
10. Cf. Colin Sterne, p. 41. De même, Burckholder conteste à ses prédécesseurs (Kirkpatrick et Henderson) le droit de considérer deux mesures d'accompagnement de la *Polonaise* pour 2 cornes et piano comme une citation de *Lucie de Lamermoor* – alors qu'il s'agirait d'un « cliché » (*commonplace*). De même, les seules quatre premières notes d'*Abside with me* (*Song* de 1890) ne sauraient être une véritable allusion à Mendelssohn...
11. Denis Marshall, p. 49. Dans le deuxième scherzo de la *Première Sonate* pour piano, Ives utilise la structure formelle de trois hymnes – comme modèles de... quatre ragtimes.
12. Hitchcock, p. 56. S.R. Charles de son côté décompose comme suit le thème initial du mouvement lent de la *Deuxième Symphonie* : mesures 7 à 10 : original ; 11 à 12, hymne *Beulah-land* ; 13 à 14 : paraphrase du précédent ; 15 à 16 : hymne *Materna* ; 16 (contrechant à la flûte : mouvement lent de la *Première Symphonie* de Brahms).
13. Burckholder, p. 23. Il s'agit du *song West London*, d'après un autre hymne (*Fountain*).
14. S.R. Charles, p. 105 : « *Ives is quite capable of creating his own melody in the style of some of his borrowed sources* ». Ainsi un thème de cor dans le dernier mouvement de la *Deuxième Symphonie* est-il une imitation du style de Foster. Charles compare ici C. Ives à Moussorgsky...
15. Burckholder, p. 17 : c'est le cas dans la *Troisième Symphonie*, les *Sonates* pour violon et piano : « *These movements provide a meeting ground for techniques of paraphrase and variation, both traditional procedures...* »
16. *Ibid.*, p. 24 : « *without such a direct reference, the character of the principal melody as a hymn paraphrase might have forever unobserved. When he bases a work on an existing one, Ives seems always to provide such a clue...* »
17. On peut penser ici aux *Variations Enigma* d'Elgar, mais plus encore au Beethoven de la *Vingt-deuxième Variation Diabelli*, où la citation de *Don Juan* découle d'un travail de variation exercé sur un autre motif, vertige (surmonté) du toujours-déjà écrit, conviction (folle) que l'artiste peut recréer même ce qui l'est déjà...
18. Selon l'expression de Burckholder, p. 17.
19. S.R. Charles, p. 105. Par exemple, le sujet de la *Fugue* en E mineur (*Le Clavier bien tempéré*, livre I), dans le deuxième mouvement de la *Deuxième Symphonie* : il s'agit selon l'auteur d'une « *private joke* ».
20. Tout ce qui précède renvoie à l'étude très convaincante de Clayter Henderson, lequel n'exclut pas de son catalogue la forme rhapsodie.
21. Burckholder, p. 2, pour qui le fait de ressentir la citation comme une « *dissonance formelle* » est le fait d'auditeurs formés à l'école de l'Europe...
22. Charles, p. 110 : « *But in what work of symphonic proportions of any period of musical history is all the material interrelated ?* »
23. Charles, p. 109.
24. L. Meyer (pp. 195-207) distingue quatre opérations : « *paraphrase* », « *borrowing* », « *simulation* » et « *modeling* » : Burckholder reprend certains de ces termes dans un sens un peu différent, et sépare « *modeling* », « *paraphrasing* », « *cumulative setting* », « *quoting* » et « *quodlibet* » ; nous étudions ailleurs les différents types de classement des opérations intertextuelles en musique – et ce que chacune recouvre – en relation avec le texte d'Emerson *Quotation and Originality* (*Complete Works*, Centenary Edition, vol. VIII, New York-Boston, 1903).
25. K. Stone, pp. 5-6 : « *There are passages where literally everybody in this large orchestra plays his own, independent material: different melodies and melody snatches, different rhythms, different metric decisions within different meters, retards, steady pulses, accelerandos, all going on the same time, not to mention quart tones tunes and harmonies, skips, tremolos, and slides, plinks, bangs, and booms, all without let up* ».
26. *Ibid.*, p. 15.
27. *Ibid.*, p. 14.
28. *Ibid.*, p. 14. Ives « *was not concerned with something happens, but [with] the way something happens* ». Le « *quoi* » et le « *comment* » sont des notions essentielles à la pensée du *Stream of Consciousness* de C. Ives (cf. S.R. Perry, p. 42). Sur le plan artistique, un tel point de vue amène à considérer l'originalité comme un obstacle au « *processus* », d'où le privilège de la citation. Et le « *comment* » ne supporte aucun ordre préexistant, par exemple la tonalité. Celle-ci est le cadet des soucis de C. Ives (voir *Memos*, p. 50), et tout l'intérêt d'une telle attitude est, en outre, de nous obliger à approcher les techniques citationnelles indépendamment de toute « *crise* » du langage tonal (à la différence d'Adorno par exemple).
29. *Central Park* et *The Unanswered Question* sont ainsi définis par Kirkpatrick (*Grove Dictionary*, tome 9, p. 417) : « *This two-movement work (perhaps an anti-symphony) may be his most original transform: two orchestras proceed as if unaware of each other (in the first piece, tonal background, atonal foreground; in the second, atonal background, tunes in the foreground) requiring two conductors who never synchronize* ». Hitchcock, plus réservé, voit dans l'impossibilité de percevoir (en particulier dans les deux trames planantes de ces œuvres) un battement régulier son aspect le plus « *radical* » (p. 80), en l'occurrence rythmique, le temps donc, plus que l'espace.
30. Lou Harrison, *Music Primes*, p. 25.
31. Ballantine, p. 172.
32. *Ibid.*, p. 168. « *What does the incorporation of these foreign*

elements mean » (p. 167). La quête du sens amène Ballantine à référer la citation de *Fountain* dans *West London* au contenu du premier texte : thèse erronée que Burckholder corrigera comme on l'a vu, en interprétant le fragment comme clef de toute la dérivation. Le très freudien Ballantine, obnubilé par le détail, manque ainsi l'occasion de repérer une belle métonymie, et c'est l'analyse musicale de Burckholder qui se montre la plus... psychanalytique, en révélant non un contenu mais une opération rhétorique. De telles opérations sont nombreuses chez Ives, et R.S. Perry mentionne : l'hyperbole, l'anaphore, l'ellipse, l'anacoluthie.

33. R.S. Perry, chapitre III.

34. Nous ne pouvons ici qu'effleurer cet aspect, pourtant essentiel, et renvoyer à l'ouvrage de R.S. Perry : C. Ives est aussi contemporain d'une Amérique pré-freudienne qui n'ignore ni le lapsus ni l'association libre, mais les articule autrement. Le « *stream of consciousness* » présente ainsi deux niveaux : celui de la mémoire consciente, et celui du « *flow* », lequel « *deals with the fact that the mind can focus on any one thing but momentarily, for one thing suggests another through the association of common qualities or mental links between totally separate ideas that at some past time were linked in some way in the private conscious or experience* » (p. 44). Ives, en ne citant que le début de *Yes, Jesus loves me* dans le deuxième mouvement de la *Quatrième Sonate* pour violon et piano, laisse son auditeur donner mentalement la réponse : « *The Bible tells me so...* » « *Ives uses montage, a technique whose function is presenting either more than one object or more than one tune simultaneously to demonstrate that our consciousness is more often than not a strong conglomeration of interlocking ideas* » (p. 53).

35. C. Ives, *Memos*, p. 132.

36. C. Ives, *Essays*, p. 82. Ives compare ici Debussy à Thoreau.

37. C. Ives, *Memos*, p. 47.

38. *Ibid.*, p. 104 (à propos de *The Fourth of July*). Les notices explicatives de *Central Park in the dark*, ou de *The Unanswered Question*, où la trilogie philosophique (*Silence des Druides*, *Question éternelle*, *Réponse invisible*) se traduit directement pas trois plans sonores différents, avec l'extraordinaire bénéfique musical que l'on sait. Voir aussi *Memos* (p. 90), à propos d'*Halloween (Firemen's Parade in main street)* : « *I wanted to get, in a way, the sense and sound of a bonfire, outdoors in the night growing bigger and brighter. [...] The four strings play in four different and closely related keys, each line strictly diatonic. Then it is canonic, not only in tones but in phrases, accents, and durations or spaces* ».

39. C. Ives, *Memos*, p. 63. A propos des *Tone Roads (Over the pavements)*.

40. C. Ives, *114 Songs*. On voit mieux l'intérêt d'une telle remarque de Burckholder (p. 26) selon laquelle Ives « *seems to be fulfilling an inner need to explain where his music come from, why he wrote it, what it meant to him [...]. Because he constantly shows us his starting point [...], his music becomes music about something* ». Absence de secret, qui donne à cette musique si souvent compacte une étrange transparence. Dans le même sens, le *Song n° 15* (p. 31 des *114 Songs*), *The Housatonic at Stockbridge*, pose le problème, très épineux ici, de la transcription, impérieusement tenue, en dépit de son caractère dérivé, de porter encore la marque d'une origine naturelle, ne fût-ce que son ombre : « *The small notes in the right hand may be omitted, but if played should be scarcely audible. This*

song was originally written as a movement [...] for orchestra, in which it was intended that the upper strings, muted, be listened to separately or subconsciously as a kind of distant, background of mists seen through the trees [...], their parts bearing little or no relation to the tonality, etc., of the tune. It is difficult to reproduce this effect with piano ».

41. C. Ives, *Memos*, p. 104. A propos du *Fourth of July* : « *This is a pure programme music. It is also pure abstract music* ». Et dans les *Essays* : « *not all music program music ? Is not pure music, so called, representative in its essence ?* » (p. 4).

42. C. Ives, *Memos*, p. 95.

43. *Ibid.*, p. 73.

44. C. Ives, *Postface aux 114 Songs*, p. 260 : « *N°s 28, 53, 85 [...] have little or no musical value. [...] It is asked (probably a superfluous request) that they be not sung, at least in public, or given to students except as examples of what not to sing* ». Et pour le *Song n° 96* : « *The voice part of this Aria, however, may be omitted with good effect. To make a deeper impression, a violon may play the right time, and may be omitted – for the same reason* ». On trouve les « *Ossias* » les plus bizarres chez Ives : dans le *chorus de Washington's Birthday*, on trouve « *a jew's harp ad libitum [...] and in this piece, from a half-a-dozen to a hundred jew's harps are necessary – one would hardly be heard* » (*Memos*, p. 96).

45. *Essays*, p. 84. Rappelons ces prises de position : « *My God ! What has sound go to do with music ! [...] Why can't music go out in the same way it comes in to a man, without having to crawl over a fence of sounds, thoraxes, catguts, wire, wood, and brass ? [...] The instrument ! – there is the perennial difficulty – there is music's liberation. [...] That music must be heard is not essential – what is sounds like may not be what it is...* », et p. 88 : « *Music may be yet unborn. Perhaps no music has never been written or heard* ».

46. *Memos*, p. 67.

47. Kurt Stone, p. 15.

48. Nous pensons ici à Gilles Deleuze (*Différence et Répétition*, p. 8).

49. Daniel Charles, *Gloses*, p. 67.

50. M. Dufrenne, p. 160.

51. D. Charles, *Gloses*, p. 23.

52. D. Charles, *Gloses*, p. 53 : « *Ainsi Cage "faisant son courrier au milieu de la scène" ne fait-il rien d'autre que d'exécuter "scrupuleusement" l'un des Solos, dont la partition est une citation de O'OO – (4'33" n° 2)* ».

53. Francis Bayer, p. 187.

54. Bernard Pingaud, « A propos du *Ready Made* ». *L'Arc*, n° 59, 1974.

55. Daniel Charles, *L'Arc*, n° 59, p. 77.

56. Daniel Charles, *Pour les oiseaux*, p. 74.

57. Léonard Meyer, p. 209.

58. *Ibid.*, p. 214.

59. Charles Ives, *Memos*, pp. 31, 97, 134 et *passim*.

60. R.S. Perry, p. 50.

61. C. Ives, *Memos*, pp. 63, 42, 44, 48, 101. Par exemple, à propos du *Largo Risoluto* : « *[i]f was in part made to strengthen the ear muscles, the mind muscles, and perhaps the soul muscles* ».

62. C. Ives, *Memos*, p. 52.

63. J. Cage, *A Year from Monday*, p. 42.

64. J. Cage, *Dreams...*, p. 78.

Bibliographie

Sources américaines

- BALLANTINE Christopher, « C. Ives and the meaning of quotation in Music », *Musical Quarterly*, LXV (avril 1979).
- BURCKHOLDER Peter, « "Quotation" and emulation : C. Ives's uses of his models », *Musical Quarterly*, LXXI, n° 1 (1985), New York, Schirmer.
- CAGE John, *Two statements on Ives in "A Year from Monday"*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut ; « The dreams and dedications of Georges Antheil », *Modern Music* (hiver 1946), vol. 13, n° 1 (pp. 78-79).
- CHARLES Sidney Robinson, « The use of borrowed material in Ives's 2^e Symphony », *The Music Review* (mai 1967).
- HARRISSON Lou, *Music Primes (Various items about music)*, Peters, 1970.
- HENDERSON Clayter, « Structural importance of borrowed music in the works of C. Ives », *International Musicological Society-Congress Report XI*, 1972.
- HITCHCOCK H. Wiley, *Ives*, Oxford University Press, 1977.
- IVES Charles, *Essays before a Sonata*, New York, éd. H. Boatwright, 1962 ; *Memos*, New York, éd. Kirckpatrick, 1972 ; *114 Songs*, C. Ives, Redding [s.d.].
- KIRCKPATRICK John, « C. Ives », *Grove Dictionary*, tome 9.
- MARSHALL Denis, « C. Ives's Quotation : manner ou substance ? », *Perspective of New Music* (été 1968).
- MEYER Leonard B., *Music, the Arts and Ideas*, University of Chicago Press, 1970.
- PERRY Rosalia Sandra, *C. Ives and the American Mind*, The Kent State University Press, 1974.
- STERNE Colin, « The Quotation in C. Ives's 2^e Symphony », *Music and Letters*, vol. 52, n° 1 (juin 1971).
- STONE Kurt, « Ives's Fourth Symphony : a Review », *Musical Quarterly* (janvier 1966).

Sources françaises

- BAYER Francis, *De Schönberg à Cage : essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981.
- CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, U.G.E., 10/18, 1978 ; *Pour les oiseaux. Entretiens avec Cage*, Paris, Belfond, 1976.
- DELEUZE Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F., 1976.
- DUFRENNE Mikel, *Esthétique et Philosophie*, II, Paris, Klincksieck, 1976.
- PINGAUD Bernard, « L'objet littéraire comme ready made », *L'Arc*, n° 59, Marcel Duchamp, 1974.

John Cage : Sonatas and Interludes for Prepared Piano

Martá Grabócz

Il faudrait une thèse pour résumer les activités de John Cage au cours des quelque cinquante dernières années, ses innovations/révolutions artistico-musicales, les répercussions radicales de tous ses concepts sur la fonction, le temps, la préparation, l'interprétation et la réception de la musique, de la manifestation artistique. Notre démarche trouve heureusement aujourd'hui plusieurs appuis : d'une part, des monographies historico-esthétiques sur l'œuvre complète de Cage (par exemple les travaux de M. Fürst-Heidtmann et de P. Griffith) et, d'autre part, le recul de ces décennies qui nous aide à cerner les œuvres-clefs et les tournants de sa carrière.

Les premières « grandes » œuvres – le cycle des *Sonatas and Interludes* pour piano préparé, 1946-1948, et la *Music of Changes*, 1951 – marquent la fin d'une période et le début d'une autre. La nouvelle période introduit un indéterminisme absolu dans la mesure où tous les éléments que Cage considère comme importants pour la composition – structure, méthode, forme et matériau – vont être libérés du contrôle subjectif du compositeur, et laissés à leurs qualités auto-déterminantes : une utilisation consciente du *hasard* va régir l'existence et la manière d'être de toutes les composantes. De par leur remarquable assimilation de l'ensemble de ses travaux des dix années précédant la « révolution » de 1950, les *Sonatas and Interludes* peuvent être considérés comme représentatifs du cheminement de Cage jusqu'à cette période. Pour les comprendre et les situer dans son œuvre, il faut quelques notions des travaux théoriques et pratiques de Cage entre 1937 et 1949.

A vol d'oiseau, les innovations de Cage portent sur :

- 1° l'utilisation de bruits (cf. le *Credo*, 1937) : nouveaux timbres (percussions) ; théorie, structure-méthode-forme-matériau (cf. l'article *Forerunners of Modern Music*, 1949) ;
- 2° l'innovation quant à la *forme* (par exemple *Imaginary Landscape*, 1939, et *First Construction in Metal*, 1939) : un système indéterminé de rapports numériques imposé à tous les niveaux temporels d'un mor-

ceau (cf. la conférence *Composition as Process*, Darmstadt, 1958) ;

3° l'histoire du piano préparé ;

4° l'évolution après les *Sonatas* : l'indétermination absolue de la *Music of Changes*.

On ne peut cependant situer exactement les *Sonatas and Interludes* dans un contexte historique sans mentionner l'influence sur Cage de la philosophie et de la pensée orientales – et plus spécifiquement de la tradition esthétique de l'Inde, de ses vues sur le rôle de l'art –, et ses études de la musique orientale auprès de Cowell. Avec l'aide de son guide Gita Sharabhai, Cage emprunte au *Natjashastra*, grand livre de danse de la musique indienne, son analyse esthétique du rôle de l'objet et de la signification de la musique, lorsqu'il écrit qu'il entend, dans les *Sonatas*, exprimer les neuf émotions permanentes, tempéraments de la tradition de l'Inde (qui ne sont autres que les *rasa* !) : l'héroïque, l'érotique, le comique, le pathétique, la colère, la peur, l'odieux, le merveilleux et leur tendance commune : l'aspiration à la paix et la tranquillité.

C'est peut-être du fait de cette influence croissante de la musique orientale – indienne et javanaise – que les vingt mouvements des *Sonatas and Interludes* non seulement réunissent des structures numériques, des morceaux de genre et des échos de raga et de gamelan, mais évoquent en même temps – ce que ne fait aucune autre œuvre de cette décennie – certaines traditions musicales européennes, et ce d'une manière insolite, paraphrasée ou nuancée à l'orientale. Sans ces quatre présupposés, une musique aussi originale que les *Sonatas and Interludes* n'aurait jamais pu voir le jour.

Pour libérer l'approche de l'œuvre de tout préjudice ou préconception, il sera utile d'expliquer sa structure telle que Cage l'envisage, ainsi que la nature de ses « compositions de timbre ».

Cage décrit brièvement les structures fixes et pré-déterminées comme suit : les *Interludes* divisent les seize *Sonatas* en unités de quatre, ce qui place les *Interludes* II et III côte à côte. Les huit premières et les cinq dernières *Sonatas* suivent le schème AABB de rythme et de structure repris en proportions variables, tandis qu'il n'y a aucune structure répétitive dans les deux premiers *Interludes*. Cette variation apparaît sous une forme différente dans les deux derniers *Interludes*, ainsi que dans les *Sonatas* IX, X et XI qui comportent un prélude, un interlude, et un postlude.

Des divisions temporelles relativement simples sont appliquées à divers intervalles de temps, par exemple dans les *Sonatas* I, IV et V, où le rapport des parties A et B est de 4:3, 3:2 ou 4:5. Les rapports de mesure des *Sonatas* II, VII, XII et XIII ne peuvent, quant à eux, être décrits qu'à l'aide de proportions numériques plus complexes (A:B = 2:1/2:2:1).

Cage, lorsqu'il parle des *Sonatas*, utilise souvent le terme « compositions de timbre ». L'appellation du genre – *sonata* – renvoie aux racines italiennes du mot utilisé dès la fin du XVI^e et au XVII^e siècle pour désigner une pièce « sonore » ou « instrumentale » (*opera da sonar*). Les timbres choisis d'une manière empirique, au hasard – comme on choisit des coquillages en se promenant le long d'une plage –, produisent une gamme « statique » qui exclut toute répétition d'octave. Cependant, précise Cage, le fait d'abaisser une touche peut avoir un effet inattendu : on entendra parfois une seule fréquence, d'autres fois un intervalle ou un agrégat de sons, de ton et de bruit, ou de deux timbres différents.

Le résultat essentiel de la préparation du piano réside dans l'élargissement de la gamme de timbres. Fürst-Heitmann a très exactement répertorié les interventions préparatoires, l'utilisation des pédales, celle des hauteurs, ainsi que les qualités de timbre des œuvres pour piano préparé, dans un graphique de vingt (!) types de timbres, dont on retrouve les principales formes dans les *Sonatas and Interludes*.

I. Imitation d'instruments à cordes : clavecin (préparation : vis, registre moyen) ; piano désaccordé (plastique, registre haut) ; luth ou guitare (caoutchouc, registre grave).

II. Imitation d'instruments à percussion en métal : gong (cheville, registre moyen) ; cloche (métal, registre haut), cloche à vache, cymbale.

III. Imitation de divers tambours : *bongo* (caoutchouc, registre moyen) ; *temple block*, *chinese block*, tambourin.

La richesse des couleurs de cette palette de tons permet au compositeur de créer une œuvre subtilement nuancée et différenciée dans laquelle le timbre se trouve – consciemment ou non – promu à contrôler la composition, et ce en dépit des théories de Cage qui vont en sens inverse.

Le timbre devient déterminant de la forme à trois ou quatre niveaux au moins : 1° celui de la mélodie, 2° celui de la polyphonie ou de la superposition des sons,

3° celui des processus sonores des parties formelles, et 4° celui de la corrélation des unités structurales.

L'introduction à la *Sonata IV* nous fournit l'exemple de timbre-mélodie le plus directement perceptible. Le fait qu'elle n'utilise qu'un seul registre et uniquement des répétitions internes la rend particulièrement facile à suivre. L'aspect fascinant de la répétition *motivique*, qui vise à graduellement conquérir les notes *la, si, do, mi, sol*, réside en ce que la couleur de chaque note diffère légèrement de celle des autres. A l'attaque de *si* survient un intervalle ; *do* est accompagné d'une vibration indéterminée ; *mi* correspond à un timbre sans hauteur déterminée, par exemple le *chinese block* ; seules les notes extrêmes *la* et *sol* imitent de véritables sons de piano, mais le *sol* est uniquement perçu accompagné des sons des *wood blocks*. La permutation motivique se poursuit également dans les dix mesures suivantes, enrichie par un accompagnement de battements de cordes graves et sourdes, ou de *conga*. La partie formelle se termine sur des sons de piano. On retrouve une homophonie ou mélodie de timbres similaire, mais plus complexe, et avec un accompagnement plus retenu, au début des *Sonatas II, III et IX*, et de l'*Interlude I*. Par des changements de registre, la première partie en neuf mesures de la deuxième *Sonata* enveloppe tout l'éventail des timbres : les sons métalliques du piano désaccordé, du clavecin, du luth ou de la cloche à vache, se mêlent aux couleurs du *temple block*. L'aspect *homogène* des superpositions *timbre-polyphonie* apparaît dans la suite de la deuxième *Sonata*, lorsque la sonorité métallique s'épaissit, évoluant de l'aigu au grave. Les « cloches » de la double octave dans le registre soprano sont complétées par les couleurs de la cloche à vache dans le registre médian, et celles du gong dans le registre grave.

La seconde forme de *polyphonie* utilise des strates de timbres *hétérogènes* énoncés en simultanéité. Le plus souvent, on a affaire, dans la *coda* de plusieurs pièces, à la rencontre d'une note de piano tenue ou de cloche, et de l'*ostinato* d'instruments de percussion en bois ou en métal. La partie B de la quatrième *Sonata* oppose cette structure au silence. La musique de danse rituelle-exotique de l'ensemble de la cinquième *Sonata* se fonde sur un contraste entre des timbres de cordes métalliques, et des bruits de percussion de type *bongo* ou *conga*. Ce genre de combinaison se retrouve dans presque dix pièces du cycle. Le meilleur exemple est peut-être celui des *Gemini*

Sonatas (XIV^e et XV^e sonates) dans lesquelles l'emploi de la pédale produit un agrégat de timbres qui évoque tout un orchestre gamelan, la combinaison cloche-piano étant opposée à l'alternance des sons de gong, de *temple block*, de cloche à vache et de *marimba* de l'accompagnement.

Une autre hétérogénéité de timbre que l'on retrouve à plusieurs reprises est celle des sons groupés autour d'une note de piano désaccordé, et qui la modifient délibérément : imitation de bruits, cloche à vache, *chinese block*, cymbale, *bongo*. Les séries de timbre des *Sonatas III, VI, X, XII et XVI* et des *Interludes II et III* sont réglées sur ce principe.

Les *Sonatas I et X* se fondent sur de brusques alternances de timbres aussi divers que complexes. Cette division du schème temporel par des *chord blocks* ne peut s'expliquer que par le passage d'un timbre à un autre. C'est la réception – compréhension – de ces pièces qui est la plus difficile.

Les principaux types de timbres décrits ci-dessus se rapportent aux principaux types de mouvement et de structure. La composition *par timbre* est tout particulièrement importante si l'on considère que les formes que ces timbres différencient ont *un contenu et un caractère différents*. Les *Sonatas* laissent transparaître, sous une forme légèrement simplifiée, les types de construction et de caractère de timbre suivants (cette classification renvoie à l'« assimilation » des différents styles dont nous parlions au début de cet article) :

I. *Morceaux pour percussion* : a) danse exotique, *Sonata V* ; b) pièce à caractère pittoresque avec développement, *Sonatas II et VII*.

II. *Morceaux à caractère rituel organisés par permutation, musiques-bruits de fond* : a) *musique de percussion rituelle* de tempo moyen qui fluctue statiquement, sans développement, évoquant un joli son de « gamelan ». Les *Interludes I et IV*, et les *Sonatas XI, XIV et XV* rappellent également la musique de Satie par une certaine ressemblance avec sa « *musique d'ameublement* » et sa « *tapissere sonore* », et par les permutations utilisées pour remplir la grille temporelle : b) la seconde version des pièces rituelles organisées à l'aide de permutations comprennent des œuvres de tempo lent dans une gamme de motifs et de couleurs limitée – on a pu comparer cette forme à celle des ragas indiens. Une chose est certaine : la rhétorique, le caractère de geste ou de discours de la musique européenne, se trouve modifiée par l'in-

fluence de la musique méditative orientale dans les *Sonatas* III, IV, VIII et XIII.

III. *Une forme en mosaïque ou de montage* – et un nouveau genre d'expressivité – se manifeste dans les assemblages timbre-bruit, cordes et *blocks*, des *Sonatas* I et X. Ici, tout comme dans les pièces pour percussion de 1939, on perçoit très clairement la séparation entre la structure de temps prédéterminée et le matériau qui remplit la forme ; en d'autres termes, le hasard de leur relation.

IV. Assez curieusement, les pièces les plus complexes forment une catégorie que l'on pourrait nommer *persiflages de style*. Dans les *Sonatas* VI, XII et XVI, et les *Interludes* II et III, Cage utilise la percussion et les couleurs du piano préparé soit pour parodier divers styles, formes ou notes, de l'histoire de la musique européenne, soit pour nous en écarter, ou encore pour les évoquer sous un jour nouveau. Bien qu'il soit risqué dans une analyse historique, de tenter d'établir des associations ou des relations stylistiques, on peut estimer qu'il existe, par exemple dans la *Sonata* VI, un schème question-réponse d'inspiration classico-romantique, tout d'abord répété avec des battements obstinés, puis progressivement « faussé », entouré d'arpèges façon « boîte à musique ». L'*Interlude* II mêle des échos de toccatas, fantasias,

ouvertures, monologues et autres codas baroques à des points d'orgue, et cela dans une forme en cinq parties, et qui est tout à fait colorée. L'*Interlude* III peut être considéré comme une paraphrase de la musique « *commedia* » de Debussy, ses grotesques morceaux façon jazz pour piano, et ses cloches impressionnistes. La *Sonata* XII imite et isole les gammes pentatoniques, les gestes, les irrptions et les tintements de cloche des opéras de Puccini. Pour finir, la *Sonata* XVI conclut les vingt morceaux du cycle avec de vagues rappels d'une chanson populaire ou d'une berceuse plus ou moins évocateurs de Brahms.

Il n'est nullement acquis que l'auditeur trouve ces morceaux *agréables* au sens propre du mot dès la première audition. Peut-être risquent-ils seulement de susciter l'étonnement devant l'inhabituel. Mais après plusieurs auditions, une plus grande familiarité avec leur univers et leur domaine sonore laisse paraître, même dans des mouvements qui semblent au premier abord confus et chaotiques, un nouveau code, une gamme d'expression et une logique spécifique du son qui pourra engendrer la découverte d'une nouvelle forme d'*ordre* – et, dans ce sens, de *beauté*.

(Traduit de l'anglais par Carol Richards.)

Le son du silence : 4'33" de John Cage*

Herbert Henck

En 1952 – à une époque où en Europe une génération de jeunes compositeurs commence plus que jamais auparavant à ramener à certaines valeurs de base le matériau musical, pour le replacer ensuite dans des structures sonores nouvelles et systématiques –, l'œuvre de John Cage a pris un nouveau tournant qui semble indiquer une direction diamétralement opposée. C'est peut-être dans sa composition intitulée 4'33" que ce tournant trouve son expression la plus manifeste.

Ses premières expériences d'utilisation du livre d'oracles taoïste, le *I Ching*, datent d'une année à peine ; jusque-là, John Cage n'a confié à ce livre que des décisions touchant le contenu et la progression

de sa musique, décisions prises d'ordinaire par le compositeur lui-même. Il s'agit d'un procédé qui, en opposition complète avec la technique de composition traditionnelle, érige l'imprévisibilité de l'œuvre musicale en principe. Tout d'abord, dans sa *Music of Changes* (1951), il dresse des tableaux de sons, de bruits, de pauses, de volumes et de durées ; il laisse ensuite le hasard décider de la relation entre les divers éléments, grâce au jet des monnaies (forme abrégée de consultation de l'oracle à l'aide de tiges d'achillée). Les résultats sont reportés sur un schéma préconçu de mesures, puis le hasard – à nouveau – détermine la densité des agrégats ; cela donne une partition dont la précision et la différenciation n'ont guère d'égaux aujourd'hui encore et qui semble souligner par là même son équivalence sinon sa supériorité face à tout choix rationnel.

Alors qu'il élabore encore *Music of Changes*, Cage se soustrait un peu plus encore à la responsabilité du compositeur dans son *Imaginary Landscape n° 4*, pour douze récepteurs radiophoniques. Si, dans le premier cas, on trouve encore des restrictions telles que les tableaux de matériaux ou les conditions de l'interprétation manuelle, ces limitations disparaissent entièrement dans la nouvelle conception. Maintenant, seules les longueurs d'ondes des émetteurs et le volume des récepteurs ainsi que leur modification à l'intérieur d'un temps donné sont indiquées aux exé-

* Paru pour la première fois sous le titre *-Vom Klang der Stille -* dans le catalogue de l'exposition *RAUM ZEIT STILLE*, du 23 mars au 2 juin 1985, Kölnischer Kunstverein, Cologne.

cutants. Or ces modifications fixées dans une partition de synchronisation scrupuleusement élaborée sont dues au hasard (jet des monnaies) ; de même, ce qui est transmis sur chaque émetteur et qui devient effectivement audible lors d'une exécution par les haut-parleurs est imprévisible et ininfluçable ; on en arrive à une situation où chaque réalisation se distingue fondamentalement des autres. Le lieu et l'heure de l'exécution s'allient au hasard et créent ainsi ensemble quelque chose d'impossible à répéter, d'unique.

Cependant, la tentative la plus radicale de Cage de s'éloigner – en tant qu'artiste donnant forme et orientation au matériau – de sa propre production pour suivre entièrement des lois du hasard se manifeste sans doute dans une œuvre dont le titre indique uniquement sa durée, en minutes et secondes, et qui après sa création acquerra bientôt une renommée légendaire : 4'33''.

Dans sa version publiée, cette œuvre comporte une seule page : dans la moitié supérieure sont inscrits l'un sous l'autre les chiffres romains I, II, III, suggérant une numérotation en mouvements. Sous chacun de ces chiffres est écrit *TACET*, terme musical spécialisé qui indique le silence continu d'un instrument pendant un long extrait ou un mouvement entier d'une composition. Il y a sur la même page une remarque du compositeur qui explique le titre et renvoie à la première exécution par le pianiste David Tudor, le 29 août 1952 à Woodstock (NY). Lors de cette exécution – les durées de chaque mouvement étant de 33'', 2'40'' et 1'20'' –, Tudor aurait au début fermé le cylindre sur les touches pour le rouvrir à la fin de chaque mouvement. Néanmoins, le morceau pourrait être exécuté par n'importe quel instrument ou groupe d'instruments et adopter alors n'importe quelle durée. La durée de 4'33'' – dit-il ailleurs – aurait été déterminée par des opérations de hasard ; en outre, durant les trois mouvements, il ne faudrait pas produire intentionnellement de sons.

Cette œuvre muette, trop rapidement disqualifiée comme boutade par beaucoup, devait bientôt servir de paradigme chaque fois que l'on voulait évoquer, en clignant de l'œil, la qualité de la musique de Cage ; elle est à vrai dire bien plus qu'une plaisanterie que s'offre le compositeur aux frais du public, et dépasse largement aussi le refus de la musique que l'on a voulu plus tard lui imputer au sens d'une critique de la société. Il semble plutôt que le projet de Cage ait été de créer une situation dans laquelle peuvent devenir

consciemment audibles les « bruits parasites » dont on fait d'ordinaire abstraction dans une situation de concert – ces sons présents dans chaque espace, chaque public, quelles que soient l'immobilité et la profondeur du silence. Cage lui-même remarque dans ses écrits qu'un silence absolu n'existe pas : en effet, même dans un espace complètement insonorisé, l'être humain perçoit encore la circulation du sang comme un son grave et le système nerveux comme un son aigu. Ici, lors de l'exécution de l'œuvre, il ne s'agit toutefois pas seulement de l'expérience du son qui surgit au moment où des êtres humains se réunissent, mais aussi de l'expérience de la totalité des sons que l'on peut entendre, quels qu'ils soient. La durée du morceau, dont la connaissance est un facteur essentiel de sa perception, constitue en quelque sorte le cadre invisible à travers lequel tout le hasard du son reçoit le poids de la composition – procédé qui parvient à dépasser en dernière analyse la différence entre art et non-art, entre musique et vie.

Cage a toujours été fasciné par la richesse et l'aspect inimitable de certains sons et bruits du quotidien ; cependant, pour les percevoir en tant que tels, habités d'une vie propre, il faut un compositeur en mesure de les extraire de leur contexte, tout en les y laissant – paradoxalement –, sans jamais leur attribuer un sens qui leur soit extérieur.

Ce procédé de composition qui implique en même temps un abandon quasi total à l'imprévisibilité, au hasard, Cage l'a adopté dès le début des années 1950 jusqu'à ce jour. Dans son travail musical, littéraire, graphique et multimédia, il s'est toujours servi du *l'Ching* pour décider des interactions à l'intérieur du matériau choisi. Bien que souvent surpris lui-même par ses décisions, il leur accorde autant de sérieux qu'à tout produit de sa pensée.

Le travail de composition se divise généralement en trois étapes. Dans une première phase, survient le choix du matériau (médium, instrumentarium, modèle littéraire, matériau brut, fonds de sons accumulés, etc.). Dans la deuxième, on formule les règles, on fixe le cadre d'après lequel ce matériau sera soumis aux opérations de hasard. Ces deux étapes relèvent de décisions rationnelles et volontaires, telles qu'on les retrouve appliquées plus ou moins consciemment dans le travail préparatoire de tout compositeur. La troisième phase relie les deux précédentes par des opérations de hasard ; c'est souvent au cours de ce processus de longue haleine que se dégagent les

détails de la structure – ainsi, par exemple, la prise en compte d'un matériau déterminé, le moment où elle survient, la superposition ou non d'autres matériaux, les interruptions par des pauses, la durée du morceau, le nombre de parties, etc.

La décision de hasard est ainsi en rapport complémentaire avec la détermination rationnelle de ce qui lui est attribué. La tension, qui résulte de l'opposition expérimentale entre le connu et l'inconnu, et se dissout dans la réalisation de l'œuvre, semble toutefois être pour Cage la seule possibilité de se développer par la pensée et le sentiment, de mûrir comme créateur, de se défendre – sinon de se débarrasser du poids écrasant des traditions, des habitudes et des rituels, de s'ouvrir par là un espace dans lequel une relation immédiate aux sons, aux choses, à la vie devient possible et leur attribue à nouveau fraîcheur, sens et dignité.

Cette attitude repose chez Cage sur une profonde connaissance de l'enseignement du bouddhisme Zen ; il paraît dès lors conséquent qu'il n'existe pour lui rien d'audible qui ne soit susceptible d'être intégré dans une composition. Toute attribution d'une valeur aux sons, toute préférence ou tout refus d'une situation sonore créée en partie par le hasard reviendraient

à renoncer au libre cours de l'événement sonore dans lequel n'intervient pas la volonté ; cela entraînerait un refus de le confirmer dans sa vie propre, de reconnaître sa valeur intrinsèque.

La question de savoir si « c'est encore » de la musique ou si « ce n'est plus » de la musique n'intéresse pas Cage. Il s'agit d'une expérience profondément personnelle que chacun ne peut vivre que pour lui-même et en lui-même, et non pas de concepts ou nomenclatures qui semblent, certes, communiquer des expériences générales, mais qui réduisent en même temps le vécu individuel, le figent dans des modèles déterminés.

Ainsi la musique dépasse le cadre de l'exécution, du concert. Elle devient discipline, école de concentration, d'observation, de regard et d'écoute, de recueillement des sens et d'attention illimitée, indivise, qui ne connaît plus le vouloir, le désir, l'attente. elle propose immédiatement son expérience à tout être habité par le seul désir de vivre, d'apprendre, de se renouveler. Il est peu de compositeurs qui laissent derrière eux un tel testament.

(Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi.)

Cage : l'écoute vide

Shuhei Hosokawa

Parce que l'objet de l'écoute ne se limite jamais au son comme pure oscillation physique, nous pouvons écouter également le silence. Quand celui-ci advient en tant que présence de l'absence, le « champ » s'ouvre, révélant le lieu de son ouverture, la *Lichtung* (littéralement : la clairière en forêt), laquelle, comme l'a noté Leonardo Amoroso, renvoie à la lumière autant qu'à l'ombre – et signale le paradoxe de l'ontologie comme telle. C'est un « *locus a (non) lucendo* ». Lieu « ouvert à la lumière », à « une lumière obscure, une lumière qui nourrit un rapport essentiel à l'obscurité »¹. A la différence du concept traditionnel de lumière, qui impliquait l'illumination, la Vérité, la Divinité, etc., la *Lichtung* réclame de façon équivoque un lieu en attente de lumière, même s'il ne peut être, par elle, que déjà illuminé. Elle exprime, avec son étymologie, l'« ouvrir » (l'« éclaircissement » des arbres). L'association du champ sémantique de la lumière et du

lexique propre à la sylviculture marque bien l'ambivalence d'un tel concept : celui-ci renvoie non seulement au rayonnement de la lumière et à son antinomie, mais au lieu au sein duquel le voyageur est en quête de la voie vers la proximité de l'être, sans avoir de destination précise. Il se peut que les sentiers s'interrompent, que les chemins se ferment. Les voyageurs heideggeriens ne sont autres que les « *nomades* » dont parle Mario Perniola, lesquels vont, quelle que soit leur liberté, du Même au Même. Implicite, le concept de *Lichtung* renvoie au silence. *Lichtung*, comme métaphore, concerne surtout l'espace et la vision ; le silence, lui, renvoie au temps et à l'audition. Le silence est, pour ainsi dire, un outil d'amplification (ainsi peut-on interpréter ce qu'en dit Vattimo) pour les oreilles. Si cette « analogie » est juste, le silence ouvre la boîte du temps et l'éclaire (en le rendant audible-sensible) : c'est le silence comme « lumière » ; d'autre part, le silence prépare le champ où habite le temps : c'est le silence comme domaine obscur. Certes, une telle analogie est trop facile pour ne pas prêter à la critique ; mais si le voir et l'entendre collaborent à la fondation de la pensée, on tient un « sentier » pour atteindre à ce qu'il y a d'ontologique (et d'essentiel) dans l'écoute musicale.

Heidegger caractérise le silence comme le Principe de Raison, car celui-ci ne s'explicite ni ne se parle, mais se vit, et cela sans s'énoncer par le langage. « *Le principe de raison est un de ces principes qui taisent leur être le plus propre. Taire une chose, c'est la*

laisser sans voix. Entendre ce qui est sans voix demande une ouïe que chacun de nous possède et dont personne ne sait bien se servir. Cette ouïe (Gehör) ne dépend pas seulement de l'oreille, mais aussi de l'appartenance (Zugehörigkeit) de l'homme à Ce à quoi son être est accordé. L'homme demeure accordé (ge-stimmt) à Ce d'où il reçoit sa voix (bestimmt) : il est alors atteint et appelé par une voix dont la résonance est d'autant plus pure qu'elle passe plus silencieusement à travers le bruit des paroles.² »

De ce fait, écouter le silence renvoie constamment à la reconfirmation de l'appartenance (Gehörigkeit) à l'essence de l'être. Le silence reste un état « pur » vis-à-vis de la voix onctive, qu'il appelle et dirige. Sans doute lui manque-t-il d'être sonore ; mais il est plénitude d'être. Citons à cet égard le dialogue entre John Cage et Daniel Charles : il peut nous aider à comprendre le silence comme *tempus a (non) sonando* :

« J. Cage. – Chaque fois qu'il y a [...] une structuration du temps, on peut diviser ce temps et y introduire, au titre du matériau, le silence. J'ai essayé de [...] clarifier la structure soit avec les sons soit avec les silences.

« D. Charles. – Vous vous éloignez en cela de la conception traditionnelle du silence. Votre silence n'est plus celui du musicien classique qui se dit : "Reposons-nous dans la méditation qui suit l'audition du son".

« J. Cage. – Je ne voyais pas pourquoi il eût fallu privilégier les sons.

« D. Charles. – Prendre au sérieux le silence, ne pas privilégier le son musical, c'est donc élargir aussi le son lui-même.

« J. Cage. – C'est refuser de le voir asservi à ce qu'il est convenu de considérer comme "musical".

« D. Charles. – Vous intégrez aux sons de votre musique les sons des gens qui toussent...

« J. Cage. – C'est-à-dire ce que les autres appellent "silence". J'échange les sons et les silences. (C'est nous qui soulignons.)

« D. Charles. – Et ce faisant, vous bouleversez la musique !

« J. Cage. – "La musique", comme vous dites, n'est qu'un mot.

« D. Charles. – Diriez-vous que ce que l'on continue à appeler "silence", par habitude, appartient en réalité

à un autre domaine ? Ou bien le silence relève-t-il de ce même domaine : la musique ?

« J. Cage. – C'est déjà du son, et c'est à nouveau du son. Ou du bruit. (C'est nous qui soulignons.) Cela devient du son à ce moment-là.

« J. Cage. – [...] Si le silence n'existe pas, nous n'avons que les sons. Mais, à ce moment, on commence à s'apercevoir qu'on n'a plus besoin de la structure. Petit à petit, j'ai brisé toute structure.³ »

Ce qui me frappe, c'est que Cage ne distingue pas le son du silence, ni le bruit du son, pour ce qui regarde la structuration du temps. Qu'il y ait un son ou pas, le temps passe et passera... La musique ne devrait ni freiner ni accélérer ce cours du temps, mais le laisser courir, le laisser tranquille... Le silence ne contribue pas seulement à articuler le temps et la série des sons qui « courent » en lui, mais aussi à l'ouvrir « à la proximité de l'Être ». La structuration du temps ne signifie ni la distribution de sons en fonction du vouloir d'un compositeur, ni l'imposition d'un ordre sur le cours du temps. Elle consiste au contraire dans la libération de ce dernier, dans son ouverture et dans le geste de le rapprocher de l'essence de l'Être. Ce n'est plus le son qui parcourt le temps, mais le temps qui parcourt le son-silence. « Ce qui importe, dit Cage, c'est de mettre l'individu dans le courant, dans le flux de tout ce qui advient. » Ou encore : « le temps est avec les sons, dans chaque son. Il naît avec chaque son. Et cela n'en finit pas »⁴.

D'autre part, dans la musique classique telle que la décrit Jean-Jacques Nattiez, il y a deux types de silences, celui qui est en dehors de la musique et celui qui est au-dedans ; et le second groupe comprend trois catégories : 1° le silence que l'on considère comme faisant partie intégrante de l'œuvre musicale comme telle, et qui se signale à l'audition du spectateur par les sons qu'il contient ; 2° le silence que l'on n'écoute pas pour lui-même, mais qui reçoit une densité de ce qui le suit (par exemple la « pause ») ; 3° le silence que l'on désigne comme une valeur de durée à part entière à partir de Debussy, et qui s'écoute, parce que au sein de l'œuvre il devient l'abîme indispensable, duquel l'événement sonore se détache (cf. la formule de Boulez sur le « contrepoint du son et du silence » chez Webern)⁵.

Comme l'explique Nattiez lui-même, le silence cagien est tout à fait différent de ce silence classique, tout comme il diffère du silence de la musique euro-

péenne contemporaine. Il ne focalise aucune méthode, ni aucun principe de composition, mais plutôt le principe de raison de la musique et du monde. Boulez a un jour reproché à Cage sa « paresse » : il a renoncé, disait Boulez, à « composer » au sens habituel, il se contente de « laisser être ». Pourtant le « laisser être » ne marque en rien un renoncement à l'égard du monde, il suppose bien plutôt son acceptation active, son appropriation, et son approfondissement dans l'écoute. On doit le considérer davantage comme une attitude *au sein* du monde (non pas *vis-à-vis* du monde), plutôt que comme un acte intentionnel et psychologique. « Elles [les musiques-objets], dit Cage, *plient les sons à ce qu'ont voulu les compositeurs. Mais pour que les sons obéissent, encore faut-il qu'il y en ait. Ils sont là. Je m'intéresse au fait qu'ils soient là, plutôt qu'à la volonté des compositeurs. Le "sens" ne m'intéresse pas.* »⁶ En d'autres termes, Cage s'attache « à ce que tout puisse arriver, à ce que tout ce qui arrive soit acceptable »⁷. Il est (quasi) indifférent à l'ordre (extérieur et intérieur) du son-bruit, mais se soucie seulement du *Da-sein* de ce dernier en tant qu'il en est le fondement. L'attitude *au sein* du monde doit laisser être le monde comme tel sans chercher à lui imposer les règles ou les ordres – la « composition » au sens musical – qui résultent de la seule intention individuelle⁸. Cependant, quelque nihiliste qu'elle puisse sembler, cette attitude ne débouche nullement sur la pétrification ou l'objectivation du monde, mais à l'inverse sur l'acceptation, l'appropriation et l'approfondissement du cours du temps, sans que les « lignes » du monde soient entaillées pour autant : c'est l'écoute qui conduit cette opération de *Verwindung*⁹, du fait qu'elle met en mouvement et comme en relief la figure du temps. La musique sert à l'auditeur à suivre la voie du temps dans l'approche de l'Être.

Il est tout à fait normal que la « Voie » de Cage, en tant qu'elle trouve son départ dans le silence, débouche sur la souveraineté du bruit, laquelle « écime » la musique : c'est que le silence cagien ne signifie nullement une garantie d'absence sonore, et qu'il peut fort bien lui arriver d'être « bruitique » plutôt qu'« expressif ». Au sein du continuum son-bruit-silence, toutes les présences et absences du son ont le même droit à l'existence. Mais il peut arriver aussi que les bruits que l'on exclut normalement du système musical, parce qu'on les laisse librement advenir, viennent enrichir l'être de la musique : « *grâce au silence*, dit

Cage, *les bruits entrent définitivement dans ma musique, et non pas une sélection de certains bruits, mais la multiplicité de tous les bruits existants ou qui adviennent* »¹⁰.

L'inclusion de l'ensemble des bruits-silences caractérise l'activité musicale de notre siècle. Et pourtant ce n'est ni à Russolo, ni à Varèse, et ni non plus à Pierre Schaeffer, lesquels n'ont jamais œuvré, quelles que fussent la diversité de leurs approches et les polémiques auxquelles ils se sont livrés, qu'à l'ombre du présumé d'une « musique » adéquate à une écoute bien tempérée, ce n'est pas à eux que l'on doit d'avoir inauguré un nouveau mode de jouissance musicale – c'est bel et bien à Cage. L'intérêt de Cage s'est porté non sur l'enjeu – limité – de l'élaboration de méthodes nouvelles de composition face à la matérialité du son, mais sur la transformation de l'attitude de l'auditeur à l'égard de l'intégralité des sons-bruits-silences, saisis dans leur possibilité et dans leur impossibilité. Cage a, par là, changé radicalement non seulement l'objectivité musicale (l'introduction de l'indétermination, par exemple, détruisait le concept classique de l'œuvre d'art comme objet), mais bien la subjectivité *au sein* de l'écoute – *Hearing of Anonymity*, l'écoute anonyme, c'est ainsi que l'exprime Cage. Ce n'est pas *moi* qui écoute, mais *personne*. Comme le *On – das Man* – chez Heidegger, ce *personne* est tout un chacun et simultanément nul d'entre nous, il est commun et impersonnel, mais ne constitue pas un « *sujet en général* » (*allgemeines Subjekt*) qui rassemblerait tous les sujets. « *Le On est un existentiel et il appartient, en tant que phénomène originaire, à la constitution positive du Dasein. Lui-même possède derechef diverses possibilités de concrétion existentielle* »¹¹.

Avec l'anonymat, Cage désigne la distinction entre le moi et l'autre en tant qu'elle s'estompe à la faveur de l'usage des médias. Dans un monde au sein duquel le réseau technologique noie les contours du moi classique, la différence entre l'art et la vie, ou entre l'espace et le temps, cesse d'exister ; loin de toute compétition, on coopère pour agir. L'essentiel est la disparition du moi et l'abandon de la subjectivité à un réseau infiniment ramifié. Ce n'est plus l'oreille physiologique, ni le *nous* de la phénoménologie, mais le *personne* ontologique, qui écoute. Pour continuer le jeu de mots de Heidegger sur le Principe de Raison (*rien n'est sans raison...*), *personne* n'est sans raison. Par là, on peut dire que le *réseau technologique*

s'écoute lui-même. Le réseau peut varier, mais il est essentiellement l'Un comme le personne – mieux, un personne (avec l'article indéfini) – sans jamais se dire au pluriel, (les) personnes¹². « Je sais bien, dit Cage, que les choses interpénètrent. Mais je pense qu'elles interpénètrent plus richement et avec plus de complexité, quand je n'établis, moi, aucun relation. C'est à ce moment qu'elles se rejoignent, qu'elles composent le chiffre un. Mais, en même temps, elles ne se font pas obstruction. Elles sont elles-mêmes. Elles sont. Et comme chacune est elle-même, il y a une pluralité dans le chiffre un. »¹³

Ainsi, tandis qu'écouter l'environnement, selon Murray Schäfer¹⁴, reconduit à l'univers dans son ensemble, et que les retrouvailles avec l'intégralité du cosmos sont vitales pour ceux qui vivent dans une ambiance acoustiquement polluée, l'écoute cagienne ne se fixe pas sur un lieu. Elle n'a pas de destination sûre. La référence à l'utopie cosmologique équivaut à une limite. La direction n'intéresse pas Cage. C'est qu'il imagine un mode d'écoute ni actif ni passif, mais soucieux (*gesorgt*)¹⁵. Il suffit qu'on lui accorde de vivre

avec et dans le son, d'exister dans le voisinage de l'Être du son. Ecouter est donc pour Cage synonyme d'être, de vivre et de se soucier. « En musique, dit Cage, nous devrions nous contenter d'ouvrir les oreilles. Tout peut entrer musicalement dans une oreille ouverte à tous les sons ! Non seulement les musiques que nous jugeons belles, mais la musique qu'est la vie elle-même. Par la musique, la vie prendra de plus en plus de sens. »¹⁶ Et pourtant, cette identification romantique de la vie et de l'art ne signifie pas leur simple fusion (comme dans le Muzak); mais elle présuppose absolument que la vie est la vie, et la musique, la musique; que l'homme est homme, et que le son est un son¹⁷. La différence la plus irréductible réclame l'identité la plus fondamentale. En termes heideggeriens, nous sommes les Mêmes (*das Selbe*), mais nous ne sommes pas égaux (*das Gleiche*). Cette définition tautologique, le Muzak la retourne: pour le Muzak, la vie et la musique ne sont pas le Même, mais à égalité.

(Traduit de l'italien par Daniel Charles.)

Notes

1. Leonardo Amoroso, « La Lichtung di Heidegger come locus a (non)lucendo », dans *Il Pensiero debole (PD)*, a cura di Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti, Milan, Feltrinelli, 1983, pp. 137-163; p. 139 et p. 143.

2. Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957, p. 91. Sur le concept de silence (poétique) chez Heidegger, cf. Gianni Vattimo, « Heidegger e la poesia come tramonto del linguaggio », dans *Al di là del soggetto*, Milan, Feltrinelli, pp. 75-95.

3. Cage, *Pour les oiseaux (PO)*, Paris, Belfond, 1976, p. 31 et suiv. Sur l'approche heideggerienne de Cage, cf. Marc Froment-Meurice, *Les Intermittences de la raison. Penser Cage, entendre Heidegger*, Paris, Klincksieck, 1982. Cf. aussi les recherches plus vastes de Daniel Charles (*Gloses sur John Cage*, Paris, U.G.E., 1978, en particulier les chapitres 6, 16, 19, *Le Temps de la voix*, Paris, Delarge, 1978, en particulier les chapitres IV-2 et IV-3).

4. *PO*, p. 135. Voir aussi Froment-Meurice, *op. cit.*, p. 80.

5. Jean-Jacques Nattiez, « Suono/umore », *Enciclopedia Einaudi*.

6. *PO*, p. 149.

7. *PO*, p. 167.

8. Voir John Cage, *A Year from Monday (AYFM)*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1963, p. 100.

9. Sur l'interprétation de la *Verwindung* de Heidegger par Vattimo, cf. *PD*, p. 21; par Mario Perniola, cf. *Transiti*, Bologne, Cappelli, 1985, p. 25 et suiv.

10. *PO*, p. 112.

11. *Sein und Zeit (SZ)*, Tübingen, Niemeyer, 1927 (1984), p. 129 (cf. la traduction française d'Emmanuel Martineau, *Être et Temps*, Authentica, 1985, p. 109).

12. Sur « un rien », « le rien » et « nothing-in-between », cf. *PO*, p. 85 et suiv. Sur le réseau, cf. M. Perniola, *Dopo Heidegger*, Milan, Feltrinelli, 1982, p. 81 et suiv.

13. *PO*, p. 73. C'est nous qui soulignons.

14. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.

15. Sur la signification ontologique du souci, cf. *SZ*, § 61-66.

16. *PO*, p. 54.

17. *AYFM*, pp. 95-103.

Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage

Tom Johnson

Le mot le plus important dans l'esthétique de John Cage est peut-être « *non-intentionnalité* ». Ce concept emprunté au bouddhisme, d'ordinaire considéré comme un concept philosophique, Cage a compris qu'il pourrait aussi l'appliquer à la musique. Pour lui, il n'était pas seulement question de se libérer de ses intentions propres et de son *ego*, comme le prescrivent les maîtres du Zen, mais aussi de créer une musique qui serait elle-même sans intention.

Dans le romantisme comme dans l'expressionnisme, on ne trouve rien de non intentionnel. La musique se doit d'exprimer les intentions du compositeur et de communiquer ces intentions à l'audience, qui doit réagir dans un certain sens. Le concept de non-intentionnalité a donné à Cage la possibilité de se détacher d'une pensée de cet ordre, et justifié l'utilisation des opérations de hasard. Il a pris là un itinéraire unique et fécond, qui l'a conduit à expérimenter toutes sortes de supports : poésie, procédés graphiques, multi-médias, l'électronique et l'opéra aussi bien que les formes musicales instrumentales.

Mais qu'est-ce réellement que la musique non intentionnelle ? Et comment quelqu'un peut-il prétendre, ou ne pas prétendre la jouer ? Par chance, Cage a écrit à maintes reprises à ce sujet, et avant d'aller plus loin, il nous sera utile de nous remettre en mémoire ce que lui-même a pu dire jusqu'ici.

« L'art et la musique, quand ils se veulent anthropocentriques (c'est-à-dire expression de soi-même), me semblent manquer de valeur et de nécessité. Nous vivons dans un monde où les choses existent autant que les gens : arbres, pierres, eau, tout peut exprimer quelque chose. Cette situation, dans laquelle je vis de façon impermanente, je la vois comme une interpénétration complexe de centres qui se déplacent dans toutes les directions, sans entrer dans aucune impasse. Cela est en accord avec la prise de conscience actuelle des opérations de la nature. J'essaie de laisser les sons être eux-mêmes dans leur espace

de temps. Certains [...] considèrent que, de ma part, cette tentative est sans utilité. Je n'objecte rien à la constatation que je suis engagé dans une activité dénué d'utilité. »¹

« Et quelle est votre intention lorsque vous écrivez de la musique ? John Cage : Je ne me sens pas concerné par les intentions mais par les sons. – Quels sons ? John Cage : J'en produis aussi bien quand je suis assis dans le silence, ou lorsque je pars à la chasse aux champignons. »²

« Comme la plupart de mes œuvres, depuis la fin des années 1940 et le début des années 1950, ces pièces (Etudes Boréales) sont non intentionnelles. Pour les écrire, j'ai abandonné la responsabilité de tout choix individuel, en posant des questions spécifiques, auxquelles il ne peut être répondu que grâce à des opérations de hasard, conformément au I Ching. En relation avec mon étude de la philosophie Zen sous la direction du Daisetz Suzuki, j'ai utilisé les opérations de hasard du I Ching dans toutes mes œuvres, aussi bien littéraires que graphiques ou musicales, afin de libérer mon ego de ce qu'il aime ou n'aime pas. »³

« Ecoutez, si vous le pouvez, du Beethoven, et tirez-en quelque chose qui ne soit pas ce que l'auteur y a mis. Nous devons nous mettre dans la situation de pouvoir nous servir de notre expérience, quelle qu'elle soit. Nous devons admettre les matériaux intentionnels, comme du Beethoven, et les détourner en faisant de la non-intention. »⁴

« Mon intention est de laisser les choses être elles-mêmes. »⁵

La non-intention dans la musique était une notion relativement simple ; elle s'est pourtant affirmée comme l'une des plus importantes des notions simples pour la musique du xx^e siècle. Elle est à la racine de tout ce que Cage a fait, et naturellement beaucoup d'autres compositeurs s'en sont servi par la suite. Mais il y a une autre idée, qui sous-tend celle de musique non intentionnelle. Si la musique est non intentionnelle, l'interprète ne devrait-il pas lui aussi libérer la rigueur de quelques-uns de ses choix individuels ? Ne devrait-il pas promettre à la musique aussi de suivre ses intentions à elle ? Ou les intentions du I Ching ? C'est là le véritable propos de notre discussion, et cela n'a rien de simple. Avez-vous déjà essayé de jouer d'un instrument sans en avoir l'intention ?

La question de la manière d'interpréter la musique de Cage a une histoire longue et agitée. En fait, Cage a probablement plus souffert qu'aucun autre de ses contemporains des mauvaises interprétations, de la part d'interprètes incompréhensifs ou ignorants. Au cours des années 1950 et 1960, lors des occasions plutôt rares au cours desquelles un orchestre programmatif l'une de ses œuvres, il ne s'agissait souvent que de présenter une nouveauté ; la plupart du temps, les interprètes, du moins dans leur majorité, n'avaient pour ainsi dire aucune conscience du propos de la musique. Souvent les interprétations étaient intentionnellement affectées, intentionnellement indélicates dans le choix des sons, ou intentionnellement rendues dérisoires, et il était rare, sauf dans les concerts organisés par Cage lui-même ou par ses plus proches collaborateurs, qu'il fût possible de percevoir que l'idée principale de la musique résidait dans la non-intentionnalité.

Dans les années suivantes, la musique de Cage a été beaucoup plus largement comprise ; et aujourd'hui, il arrive que les interprètes de Cage produisent des objets musicaux tout à fait ravissants, voire d'un raffinement que Cage lui-même n'aurait peut-être jamais imaginé.

Le font-ils intentionnellement ?

Et si c'est le cas, cela ne va-t-il pas contre les intentions fondamentales, ou les non-intentions de la musique ?

Quelles sont les intentions réelles d'un compositeur de musique non intentionnelle ?

Que doit transmettre la musique non intentionnelle à l'auditeur, et comment l'interprète peut-il faire pour que le message se transmette ?

Si un interprète joue avec une grande maîtrise, en parvenant parfaitement au résultat qu'il aura souhaité, cela est-il en contradiction avec les non-intentions de la musique ?

Toutes ces contradictions déferlent l'une sur l'autre sans fin, comme dans l'un de ces kôans Zen déconcertants, et l'on ne voit guère comment en conjurer l'ironie. Pourtant les choses pourraient bien s'éclaircir, si l'on examinait de plus près certaines des interprétations réellement satisfaisantes auxquelles la musique de Cage donne lieu aujourd'hui. Lors du festival que l'on avait programmé à Cologne à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de Cage, j'ai été frappé par les interprétations du quatuor Arditti, des Percussions de Strasbourg, et du violoniste János

Négyesy ; ces interprétations, à mon avis particulièrement exemplaires, représentent à coup sûr un développement important par rapport aux malentendus si évidents d'il y a quelques décennies.

Le quatuor Arditti a joué le *String Quartet in Four Parts* comme s'il s'agissait d'un quatuor à cordes de Mozart. Pour chaque note, une sensibilité et un soin, dans chaque accord, un équilibre subtil des différences voix : tout sonnait irréprochablement juste. Nous n'avons pas l'habitude d'entendre la musique de Cage si merveilleusement jouée, et l'effet en est curieux. Est-ce là vraiment la musique d'un Américain expérimentaliste qui provoque les pires controverses ? Est-ce bien cette musique qui a lancé une révolution à Darmstadt en 1958 ? On ne peut s'empêcher de remarquer à quel point la musique diffère de sa réputation. Mais n'y aurait-il pas plutôt une discordance entre la non-intentionnalité de la musique et la délicatesse intentionnelle des interprètes ?

Le *String Quartet in Four Parts* a été écrit en 1949-1950, avant que ne fussent prononcées les paroles que nous citons plus haut, et avant que Cage ne commençât à utiliser les opérations de hasard ; mais il limitait d'ores et déjà l'expression de soi (*self expression*). Les quatre mouvements expriment seulement les qualités des quatre saisons, telles qu'elles sont codifiées dans la philosophie de l'Inde. La structure rythmique suit les proportions de 2 1/2, 1 1/2, 2, 5, 6, 5, 1/2, 1 1/2, sans exception, et la pièce doit être jouée entièrement sans vibrato. Il aurait été presque impossible qu'une mélodie romantique, ou bien que quelque violence expressionniste, se frayât un passage dans ce réseau de restrictions ; de même, il serait extrêmement difficile au premier violon de réaliser, sans utiliser le vibrato, une interprétation sentimentale de l'une des lignes mélodiques.

La partition a dû être, au début, très frustrante pour les quartettistes à cordes, lorsque Cage l'a écrite. Même ceux qui jouaient beaucoup de musique contemporaine ne jouaient le plus souvent que Bartok ou Webern, et n'avaient pas encore eu l'expérience de la retenue qu'exige le *String Quartet in Four Parts*. Aujourd'hui, toutefois, des musiciens comme ceux du quatuor Arditti jouent de nombreuses œuvres de Giacinto Scelsi, de Morton Feldman, ou d'autres qui ont, eux aussi, réagi contre un certain expressionnisme. Ainsi l'idée d'une musique contemporaine qui exige de la retenue est devenue claire, et les musiciens savent que de telles musiques sonnent mieux lors-

qu'elles ne sont pas exposées à un excès d'interprétation ou d'expression.

Y parvenir n'est évidemment pas chose facile. Par exemple, longtemps jouer sans vibrato pose problème à la plupart des violonistes : ils finissent par oublier et reviennent à leur jeu habituel. Mais les membres du quatuor Arditti, eux, n'oublient pas. Ils ne dérapent pas non plus dans les *crescendo*, ils restent calmes et maîtres d'eux-mêmes.

Une telle maîtrise est intentionnelle. Je dirai même que, pour un instrumentiste, jouer sans laisser libre cours à une expressivité romantique nécessite une intentionnalité et une volonté solides. Mais, du fait que cette maîtrise et cette intentionnalité ont tellement à voir avec la *suppression* des gestes expressifs, je dirai que les interprètes étaient à cet égard entièrement en harmonie avec la musique. La musique et l'interprétation ont toutes deux réussi à assurer la suppression de l'*ego* et des intentions individuelles.

On pourrait en dire autant du violoniste János Négyesy et de son interprétation des *Freeman Etudes* de Cage, même si le problème est différent. Les *Freeman Etudes*, écrites entre 1977 et 1980 pour Paul Zukofsky, ont été conçues comme des pièces de virtuosité. Cage voulait mener le violon et le violoniste vers des territoires inexplorés et des difficultés techniques encore inconnues. Chaque note correspond à une étoile différente, tracée directement d'après les cartes astronomiques, et Cage a noté la dynamique pour presque chacune d'elles. L'étendue de la gamme sonore atteint des limites jamais entendues dans la musique pour violon, et quelquefois les notes/étoiles apparaissent à l'intérieur d'agrégats très denses. Les pages de la partition sont constellées d'autres difficultés telles que *glissando*, harmoniques, doubles ou triples, étouffements, et vibrations pour jouer certaines notes sur certaines cordes.

Ce n'est pas le genre de musique qu'on peut jouer sans savoir ce qu'on fait ! L'interprète doit savoir que chaque note sortira comme il l'aura voulue. Quand Négyesy a joué les *Etudes*, je n'ai rien trouvé à redire. J'ai beaucoup apprécié la clarté avec laquelle il a attaqué les notes courtes et isolées en leur donnant juste la dynamique, le flottement ou la résonance voulus. Même dans les passages avec tellement de notes qu'on ne sait plus exactement ce qui se passe, j'ai eu le sentiment que le violoniste jouait avec ses gestes de toujours.

Négyesy a joué de cette manière l'ensemble des *Etudes* pendant une heure ou un peu plus, et il est resté parfaitement calme, face aux myriades de difficultés techniques. Tout réside sans doute dans ce calme. Sans doute est-ce là le secret d'une telle beauté. Ni Cage ni Négyesy ne se sont laissés prendre au jeu, ils n'ont pas dit à la musique où elle devait aller. Il ne lui est donc resté qu'à apparaître, exactement comme elle est apparue.

Les Percussions de Strasbourg sont l'un des meilleurs ensembles de musique contemporaine dans le monde, et ils font preuve d'une compréhension aigüe de la musique de Cage, comme de celle de nombreux compositeurs contemporains qu'ils interprètent. L'œuvre de Cage que j'ai entendue a été écrite pour le centenaire de Hans Arp, et son titre est une longue citation d'une lettre de la Fondation Arp : « *mais qu'en est-il des bruits du froissement des papiers qu'il a utilisés pour peindre la série des Papiers froissés ou des bruits du déchirement des papiers dont il s'est servi pour réaliser les Papiers déchirés ? Arp était inspiré par l'eau (la mer, un lac, les eaux qui coulent comme les rivières), et par les forêts* ». C'est l'une des partitions de Cage les moins explicites, avec des notations consistant en des signes « plus » indiquant un unisson d'au moins deux instruments, non spécifiés, de matières différentes ; des cercles indiquant « *bruit d'eau, bruits de papier, ou bruits qu'on ne peut pas identifier facilement* », et des indications de durée. C'est ce type de notation qui, il y a vingt ans, avait suscité des réactions ridicules de la part d'exécutants dévoués. Mais, depuis lors, des interprètes sensibles ont prouvé bien des fois qu'ils pouvaient jouer une musique merveilleuse à partir de partitions comme celle-ci s'ils le voulaient réellement. Ainsi, pour un groupe comme les Percussions de Strasbourg, qui est fier de montrer comment on peut tout jouer parfaitement, cette partition est l'occasion d'aller au delà de soi-même et de faire preuve d'un maximum d'intelligence, d'invention et de finesse.

Les six percussionnistes étaient répartis tout autour de la salle du Conservatoire de musique, et ils ont joué avec une précision et une concentration extrêmes. Chaque musicien avait une qualité différente de papier à déchirer et à froisser, et tous les six donnèrent des interprétations à la fois originales et prenantes des sonorités à produire. On n'avait pas lésiné devant la dépense pour se procurer et amener les instruments les plus adéquats : un énorme tambour

d'eau qui miroitait délicieusement sous un éclairage spécial a même été construit spécialement pour cette pièce. Pendant près d'une demi-heure, la musique a flotté merveilleusement dans l'espace, en nous rappelant des images de collage de H. Arp, créant ainsi une atmosphère charmante. Comme dans toute exécution réussie des œuvres de Cage, la musique est partie à la dérive d'une idée à une autre, en une opération ne connaissant ni but ni intention.

Mais était-ce non intentionnel de la part des percussionnistes ? Les six musiciens, avec leurs papiers spécialement sélectionnés et leurs instruments spécialement spatialisés, avaient manifestement conscience de ce qu'ils se proposaient de réaliser, et ont pu le réaliser. On peut néanmoins retenir qu'ils ont observé certaines règles qui ont leur importance dans la plupart des œuvres de Cage, alors que, dans le plus clair de leur répertoire habituel, ils ne les auraient sans doute pas observées. Une partition du genre de celle de Cage convie chaque instrumentiste à interpréter sa partie comme s'il était seul, sans être inspiré ou aspiré par ce que font les autres. L'idée est de laisser chaque partie se jouer elle-même, de ne pas se laisser influencer par ce que font les autres musiciens, et, avant tout, de ne jamais coordonner les différentes parties à dessein. Des simultanités organisées gâtent la dérive non intentionnelle d'une musique de ce type, du fait même qu'on y entend trop la main de l'homme.

Dans l'interprétation d'une telle partition, la façon dont chacun manipule les papiers spécifiques et les bruits d'eau est également d'une grande importance. Provoquer des clapotis ou des éclaboussures ne peut pas être totalement maîtrisé, et les instrumentistes doivent savoir laisser *la musique* déchirer, arracher, froisser, éclabousser ou clapoter comme elle l'entend. Les Percussions de Strasbourg semblent avoir compris cela avec une grande finesse. Plusieurs fois pendant le concert, je fus frappé par la concentration de l'un des instrumentistes sur le point de déchirer son morceau de papier, quelle que fût la manière dont celui-ci allait se déchirer. Les musiciens pouvaient maîtriser les principaux paramètres de la pièce, mais ils étaient également sensibles à tous les détails dont ils n'avaient pas la maîtrise, et dont ils ne devaient pas essayer d'avoir la maîtrise. La musique devenait dès lors non intentionnelle dans un sens particulièrement juste et intéressant.

Mais l'interprète qui réalise le mieux de telles interprétations réellement non intentionnelles est sans

doute Cage lui-même. Les quelques performances que le compositeur a données durant ces dernières années ont consisté à lire des textes dérivés, grâce à des opérations de hasard, de Thoreau, de Joyce, de noms de champignons, ou d'autres sujets. Ces œuvres sont pour une large part non syntaxiques ; et il semble que, dans les cercles de poésie et de littérature, on ne manifeste guère d'enthousiasme à admettre Cage. Pourtant, ces pièces appartiennent, me semble-t-il, à la poésie pure, et la façon qu'a leur auteur de les lire est tout aussi poétique. En particulier, depuis que sa voix est devenue plus fragile parce que plus âgée, je me suis senti de plus en plus attiré par les mots, les sons, les implications de cette musique phonétique tout à fait unique, dans le sens où les voix enregistrées de Dylan Thomas ou de Carl Sandburg m'ont introduit dans leur œuvre. Il n'y a aucun narcissisme dans la façon dont Cage déclame, aucun désir d'attirer l'attention ou de convaincre de la qualité de l'œuvre. La lecture se poursuit pour ainsi dire *malgré* celui qui lit.

Lorsque j'assistai à sa conférence « Champignons et Variations », prononcée il y a quelques années à Zagreb, je confiai à Cage que j'aimais particulièrement le mode de hauteur qu'il avait choisi pour cette conférence, ce qui l'avait rendue plus proche du chant que de la parole. A ma grande surprise, il répliqua : « *mais y avait-il un mode ? J'essaie de ne pas réfléchir à des choses de ce genre* ».

Ce n'est pas un exemple de naïveté. Cage est capable d'analyser l'échelle utilisée dans une mélodie aussi bien que n'importe quel musicien compétent. D'après moi, il ne me taquinait pas ni ne cherchait à m'induire en erreur. Je suis convaincu que sa technique en tant qu'interprète fonctionne simplement en ce sens. Il essaie de concentrer toute son attention sur le texte lui-même, de pénétrer complètement dans les mots et les syllabes, et de permettre aux hauteurs et aux rythmes d'apparaître où ils le veulent. Non pas comme Cage le leur demande. Et il y réussit.

Mais, de toute évidence, il a étudié très longtemps la philosophie Zen.

Si nous laissons de côté ces exemples spécifiques, il ne nous est pas difficile de nous apercevoir que toute bonne interprétation doit, dans une certaine mesure, être non intentionnelle. Avez-vous déjà entendu quelqu'un *essayer* de jouer Beethoven ? Si vous *essayez*, vous ne le faites pas bien. Votre interprétation est nécessairement confuse et laborieuse. Ce n'est qu'à un stade très avancé qu'un instrumentiste peut jouer Beethoven en nous étonnant par son aisance, son naturel, ses qualités organiques et harmonieuses, et tous ces adjectifs, dont regorgent les revues au ton assuré à propos des concerts classiques, suggèrent la non-intentionnalité. Un pianiste qui joue Beethoven « sans effort » est un pianiste qui connaît si bien la musique et l'instrument que la volonté, l'intention, l'effort, tout cela semble avoir disparu. Comme si l'interprète ne jouait plus, mais plutôt *était joué par la musique*. La voix passive, les intentions de la musique elle-même se voient réalisées, et non plus seulement celles de l'interprète.

Et si la musique elle aussi n'avait plus d'intention ? Si elle voulait simplement dériver dans le temps de façon non intentionnelle ?

Dans ce cas, cette musique est probablement une composition de John Cage, à propos duquel on pourrait dire la même chose : il n'écrit pas la musique, mais la laisse s'écrire. La voix passive. Il compose « sans effort », comme Horowitz joue du piano, et les œuvres coulent, librement et généreusement, de sa plume. Il peut y en avoir huit à dix par an, et le flot continue – même à soixante-quinze ans –. Son œuvre a changé la manière qu'ont les compositeurs de composer, les interprètes d'interpréter, les auditeurs d'écouter.

Joyeux anniversaire à l'homme qui nous a tous changés, sans en avoir l'intention, bien évidemment !

(Traduit de l'américain par Christophe Charles.)

Notes

1. Tiré d'une lettre au *New York Herald Tribune*, 22 mai 1956, cité par Richard Kostelanetz dans *John Cage*, New York, Praeger, 1970.

2. Citation de *Musik der Stille (Musique du silence)*, un travail à la radio par George Brecht, dirigé par Brecht et Klaus Schöning. Ma traduction.

3. Citation de Monika Lichtenfeld dans les notes du programme

pour le NACHTCAGETAG, 24 heures de festival Cage présenté par le *Westdeutsche Rundfunk* à Cologne, 14-15 février 1987.

4. Citation de « *Conversation with John Cage* » dans l'anthologie de Kostelanetz, 1970, p. 29.

5. Citation de *Pour les oiseaux*, de Daniel Charles, éd. originale française, p. 235.

Par delà la mimêsis : Mallarmé, Boulez et Cage

Jonathan Scott Lee

En 1949, John Cage (alors âgé de trente-six ans) vint à Paris sur l'invitation de la Fondation Guggenheim. Il y rencontra le jeune compositeur français, Pierre Boulez (alors âgé de vingt-quatre ans), avec lequel il sympathisa assez vite¹. Cette amitié se doubla de rapports professionnels de réciprocité ; Cage intervint auprès du grand éditeur musical français pour que les œuvres de Boulez soient publiées, et réciproquement Boulez introduisit Cage et sa musique récente (comme les œuvres pour piano préparé) dans les cercles musicaux de la capitale française. Lorsque Cage revint à New York, les deux compositeurs entretenirent une importante correspondance, où Boulez formula pour la première fois les principes rigoureux

de son sérialisme total et ébaucha sa critique de l'abandon progressif par Cage de tout contrôle dans la composition musicale². En 1952, quand Boulez vint à New York, il emménagea provisoirement dans l'atelier de Cage. Grâce aux efforts de Cage, on organisa plusieurs concerts pour jouer la musique de Boulez (où figuraient notamment la *Seconde Sonate pour piano* [1947-1948] et le premier livre des *Structures pour deux pianos* [1951-1952]), programme qui se termina aussi par des œuvres de Cage (la *Music of Changes* [1951]). Les critiques de ce dernier concert – bien plus favorables à Cage qu'à Boulez – semblent avoir accéléré la rupture de l'amitié qui liait les deux compositeurs, une rupture personnelle qu'annonçait déjà le conflit théorique qui s'était développé entre les deux hommes pendant les deux précédentes années. La rupture s'officialisa en 1957, lorsque Boulez attaqua Cage au sujet de son « *hasard par inadvertance* », dans un essai intitulé « Aléa » (publié dans la *Nouvelle Revue française*). Depuis, il n'y a pratiquement pas eu de contacts entre Cage et Boulez, bien que Cage remplaçât Boulez à Darmstadt en 1958³, et que Boulez transmitt à Cage une invitation à venir travailler dans les laboratoires de musique électronique de l'I.R.C.A.M. (Institut de recherche et de coordination acoustique/musique) en 1979 (invitation qui aboutit à la réalisation de *Roaratorio : An Irish Circus on « Finnegans Wake »*)⁴.

Dans les pages qui suivent, je montrerai que les vicissitudes ayant affecté la relation personnelle des

deux hommes s'avèrent d'un grand intérêt théorique, particulièrement si l'on considère que la rupture finale entre ces deux anciens proches amis semble avoir été provoquée par Boulez, lorsqu'il se livra à une attaque publique violente contre Cage, à propos de son utilisation généralisée de méthodes de hasard. Alors que le conflit théorique entre les deux compositeurs (un conflit que Cage semble avoir gagné, si l'on considère l'évolution musicale dans les années 1960 et 1970) peut apparaître ne relever directement que de la pratique de la composition musicale, je montrerai qu'il préfigure de manière frappante les conflits thématiques qui commencent seulement maintenant à agiter la communauté philosophique américaine.

« Un coup de dés... Le hasard »

Je commencerai en indiquant que l'opposition entre Boulez et Cage à propos du rôle des méthodes de hasard dans la composition musicale peut être considérée comme une manifestation d'une différence critique fondamentale entre deux interprétations également possibles et plausibles de l'œuvre de Stéphane Mallarmé (et particulièrement de son œuvre tardive). Ainsi Boulez passe pour le tenant d'une lecture de Mallarmé axée sur le concept de *système* – un concept qui découle des fréquentes références mallarméennes à « l'Idée ». A l'inverse de Boulez, Cage peut être considéré comme le tenant d'une lecture qui privilégie la notion de *hasard* ou d'*indétermination*, en prenant le thème central d'*Un coup de dés* (« *Toute Pensée émet un Coup de Dés* ») comme le foyer déterminant de la poétique de Mallarmé tout au long de sa vie. Alors qu'il est exclu que Mallarmé ait influencé directement Cage dans son évolution vers des méthodes de composition relevant du hasard, il est avéré que Cage lui-même a parfois utilisé des termes mallarméens pour décrire son conflit avec Boulez (cf. *infra*), et j'espère montrer ici qu'une telle description est à la fois fondée et éclairante⁵.

Ce n'est pas le lieu, ici (et pas davantage ne suis-je compétent en la matière) pour déployer pleinement une analyse de Mallarmé, mais un rapide aperçu de sa prose, glané sur deux ou trois extraits, devrait suffire à montrer la légitimité de la lecture systématique. Dans une lettre à bon droit célèbre que le jeune poète de vingt-cinq ans adressa à Henri Cazalis (datée du 14 mai 1867), Mallarmé écrit : « je viens de

*passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Eternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps. [...] J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force. [...] J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin, tant ont été grandes les avaries de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que si elle n'était pas là devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'à l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi »⁶. Trois thèmes mallarméens caractéristiques sont esquissés dans cette lettre étonnante : d'abord, le processus de la pensée poétique est décrit comme une « synthèse » qui aboutit à une « Conception [Idée] Pure », ce qui signifie que le but de la poésie est d'articuler cette Idée dans le médium rien-moins-que-pur du langage ; ensuite, la « Conception Pure » n'a lieu qu'avec la « mort » de l'auteur, sa personne constituant apparemment une source radicale d'impureté ; et enfin, l'« impersonnalité » de l'auteur aboutit à la (quasi hégélienne) conscience-de-soi et conception-de-soi de l'« Univers Spirituel », ce qui implique que cet « Esprit » qui est le permanent ermite de sa propre pureté constitue essentiellement un processus d'auto-référence et de réflexion-de-soi qui, paradoxalement, exclut tout ce qui pourrait s'apparenter à un « soi ». Un paragraphe dense de l'essai « Crise de Vers » (composé sur une décennie, de 1886 à 1896) offre un tableau de ces trois thèmes en y ajoutant un quatrième (*a priori* déconcertant, si on le lit à la lumière d'*Un coup de dés*) – l'idée que le livre de vers peut éliminer totalement le hasard : « une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard ; encore la faut-il, pour omettre l'auteur : or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond. Susceptibilité en raison que le cri possède un écho – des motifs de même jeu s'équilibreront, balancés, à distance, ni le sublime incohérent de la mise en page romantique ni cette unité artificielle, jadis, mesurée en bloc au livre. Tout devient suspens, disposition*

*fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif. Instinct, je veux, entrevu à des publications et, si le type supposé, ne reste pas exclusif de complémentaires, la jeunesse, pour cette fois, en poésie où s'impose une foudroyante et harmonieuse plénitude, bégaya le magique concept de l'Œuvre. Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art »⁷. Ici Mallarmé insiste très expressément sur l'idée que le poème (ou l'œuvre d'art en général) doit se développer à partir de ses propres ressources, qu'il est simplement un réseau de structures internes constituées par « *suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis* », et que c'est ainsi « *une foudroyante et harmonieuse plénitude* » (*totality*) qui dans sa totalité et son « *inné* »-ité élimine le poète et, par conséquent, le hasard. Ce qu'il nous reste, c'est clairement le poème comme se constituant et se clôturant lui-même en système. Cette vision du poème comme système est maintenue dans la *Préface* de Mallarmé à *Un coup de dés*, où il écrit que la distribution mobile du texte poétique n'en demeure pas moins régie par l'unité de l'idée en même temps qu'elle la reflète, soit le « *fil conducteur latent* » du poème : « *le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte* »⁸. Sur la base de ces trois textes, qui couvrent presque trente ans de vie créatrice du poète, il n'est absolument pas aberrant de lire la poésie de Mallarmé comme l'incarnation d'une idée de l'œuvre d'art en tant que système complexe, se constituant et se clôturant lui-même.*

C'est précisément cette notion systématique de l'œuvre d'art que défendent la philosophie et la pratique musicales de Pierre Boulez. Dans son œuvre de jeunesse (allant environ jusqu'à l'année 1954), Boulez s'occupa principalement d'étendre la technique sérielle (inventée par Arnold Schoenberg et perfec-

tionnée par Anton Webern) à des paramètres de la composition musicale dépassant la hauteur. Dans une série d'œuvres qui culminèrent avec la *Deuxième Sonate pour piano* (1947-1948) et le premier livre des *Structures pour deux pianos* (1951-1952), il explora l'application de consignes sérielles au tempo, au rythme, au volume, à l'attaque et à la structure globale aussi bien qu'à la hauteur⁹. La base théorique de ces expériences est exposée avec une belle élégance dans le tout premier article de Boulez, « *Moment de Jean-Sébastien Bach* »¹⁰, publié en 1951 ; il indique d'abord qu'à « *une nouvelle morphologie* » de la musique (ici, le système dodécaphonique de Schoenberg) doivent correspondre « *une syntaxe, une rhétorique et une sensibilité nouvelles* » (RA, 22) ; puis il expose que la musique de Bach, dans son utilisation des canons comme « *générateurs de la structure* » pour des compositions à grande échelle, met en jeu « *une technique de la forme, puissamment unitaire, de relation utérine entre l'écriture elle-même et l'architecture. La forme est essentiellement variable et se remet en question à chaque œuvre* » (RA, 23). L'essai finit sur une évocation de Mallarmé (réellement prophétique à la lumière du développement ultérieur de Boulez) : « *au milieu de ces activités méprisables de besogneux en quête d'"authenticité"* [c'est-à-dire "*les auteurs éventuels de grammaires dodécaphoniques*" dérivées de l'œuvre de Webern], *redonnons enfin son potentiel à ce que Mallarmé appelait le "Hasard". Car, si nous sommes redevables au poète de cette fameuse phrase : "Ce n'est pas avec des idées qu'on fait des vers, mais avec des mots", phrase qui – interprétée à sens unique – a servi de prétexte à toutes les compromissions, ce n'est pas une raison pour oublier que "toute pensée émet un coup de dés"* » (RA, 25). Ce que Boulez admire en Bach, c'est bien sûr ce qu'il cherche lui-même à faire : engendrer toute une composition à partir d'un germe unique (dans le cas de Boulez, la série des tons, qui peut être transformée tout simplement en une série de nombres reflétant la structure en intervalles de la série) ; ce germe, intrinsèque à la composition, doit dépasser la distinction forme/contenu et produire ainsi une œuvre d'art puissamment unitaire. Semblable procédé rappelle la description mallarméenne de l'œuvre d'art comme constituée de structures internes « *innées* »¹¹, par « *suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis* » (Œ.C., 366-367) ; à ce titre, la composition boulezienne se constitue elle-même (sur la base de sa série

d'intervalles) par un processus complexe d'auto-spéculation, et dans le cas extrême du sérialisme total le « compositeur » est effectivement éliminé (sauf pour la sélection intrinsèquement arbitraire de la série), l'« Idée » de la série fournissant la base de chaque aspect de l'œuvre.

Dans son œuvre de maturité (débutant aux environs de 1954 avec la composition de la *Troisième Sonate pour piano* et se poursuivant actuellement), Boulez s'est attaché à intégrer certaines procédures de hasard dans sa notion essentiellement mallarméenne de l'œuvre d'art, faisant ainsi droit au statut singulier du *hasard* dans les écrits du poète et particulièrement dans ses notes inachevées pour « *Le Livre* » (publiées seulement en 1957¹²). Mais dans son utilisation du hasard, ce qui est le trait le plus marquant, c'est bien la manière dont Boulez « contrôle » ou restreint le rôle des procédures de hasard dans ses compositions. C'est un trait de l'œuvre de Boulez souvent remarqué par les interprètes : considérant la *Troisième Sonate* (la composition de Boulez où les techniques de hasard sont peut-être les plus manifestes), Paul Jacobs note que « *la pièce ne joue que dans une direction déterminée, précisément celle qui a été publiée et exécutée* », alors que de son côté David Tudor (un proche ami de John Cage, avec lequel il a souvent travaillé) ajoute que « *l'interprète n'est nullement concerné* » ; quant à l'arrangement par Boulez de poèmes de Mallarmé dans *Pli selon pli* (1957-1962), Susan Bradshaw souligne que Boulez lui-même restreint drastiquement la liberté d'exécution des interprètes : « *la seconde Improvisation sur Mallarmé avait l'air d'une belle pièce, libre. Pendant les points d'orgue, je fis des merveilles sous la baguette d'un autre chef. Ce ne fut pas le cas quand je jouai la pièce sous la baguette de Boulez. Il faisait claquer le fouet. Et on obéissait* »¹³.

La nécessité pour Boulez de contrôler le hasard ressort clairement de ses tout premiers écrits sur le rôle du hasard dans la composition (écrits incontestablement inspirés par la position de Cage, se faisant l'avocat de l'indétermination dans la composition, dès la *Music of Changes* de 1951). Dans un essai daté de 1954, « *Recherches maintenant* », Boulez se livre à une sorte d'auto-critique, en expliquant que la composition ne se réduit pas à l'organisation (comme elle y tend sous le principe du sérialisme total) [RA, 29] et émettant l'idée que « *le grand effort, dans le domaine qui nous est propre, est de rechercher actuellement une dialectique s'instaurant à chaque instant de la*

composition entre une organisation globale rigoureuse et une structure momentanée soumise au libre arbitre » (RA, 30). L'essai finit sur l'assertion que cette « *dialectique* » peut être obtenue en introduisant une sorte d'indétermination dans la composition¹⁴ : « *réclamons pour la musique le droit à la parenthèse et à l'italique... ; une notion de temps discontinu grâce à des structures qui s'enchevêtrent au lieu de rester cloisonnées et étanches ; enfin une sorte de développement où le circuit fermé ne soit pas la seule solution à envisager. Souhaitons à l'œuvre musicale de n'être pas cette suite de compartiments que l'on doit visiter sans rémission les uns à la suite des autres ; mais tâchons de la penser comme un domaine¹⁵ où, en quelque sorte, l'on puisse choisir sa propre direction* » (RA, 32). La plus complète élaboration théorique de cette dialectique entre contrôle rigoureux et indétermination se trouve dans deux essais complémentaires : dans « *Aléa* » (1957) où Boulez décrit tout à fait abstraitement le genre de composition qu'il envisage, et dans « *Sonate, que me veux-tu ?* » (1960), où il élabore le modèle abstrait en montrant comment sa *Troisième Sonate pour piano* obéit aux réquisits d'« *Aléa* ».

Le premier essai (qui fut, on s'en souvient, la cause de la rupture finale entre Boulez et Cage) commence par une attaque féroce contre ceux qui préconisent le « *hasard par inadvertance* » et masquent ainsi leur « *faiblesse fondamentale dans la technique de la composition* » (RA, 41) ; après avoir passé sa colère contre Cage, Boulez pose une question plutôt rhétorique : « *néanmoins, l'ultime ruse du compositeur ne serait-elle pas d'absorber ce hasard ? Pourquoi ne pas apprivoiser ce potentiel et le forcer à rendre des comptes, à rendre compte ? [...] En quoi réconcilier dès lors composition et hasard ?* » (RA, 45-46). La méthode de Boulez pour absorber/apprivoiser le hasard est d'introduire dans la partition « *une nécessité de hasard dans l'interprétation : un hasard dirigé* » (RA, 47), c'est-à-dire un hasard qui garantit théoriquement une relation d'unité à pluralité entre les interprétations et la composition. La liberté « *dirigée* » qu'il accorde à l'interprète, toutefois, est censée provenir directement des structures de composition elles-mêmes : « *au niveau de la mise en jeu des structures elles-mêmes, je crois que l'on peut d'abord "absorber" le hasard en instaurant un certain automatisme de relation entre divers réseaux de probabilités établis au préalable* » (RA, 48). Au lieu de l'organisation totale

de son sérialisme antérieur, Boulez « jette du lest » de manière à donner lieu à une organisation rigoureuse mais probabiliste. Bien qu'il y ait là quelque chose de sensiblement différent du sérialisme total, Boulez n'en insiste pas moins sur la nécessité d'une structuration complexe « *pour échapper à une perte totale du sens global de la forme aussi bien que pour éviter de donner dans une improvisation sans autre nécessité que le seul libre arbitre* » (RA, 49-50). Ce « *sens global de la forme* » destiné à « *absorber* » le hasard est sans doute particulièrement bien explicité dans le passage suivant (un modèle d'abstraction) : « *partant d'un sigle initial, principiel, aboutissant à un signe exhaustif, conclusif, la composition arrive à mettre en jeu ce que nous recherchions au départ de notre démarche : un "parcours" problématique, fonction du temps – un certain nombre d'événements aléatoires inscrits dans une durée mobile –, ayant toutefois une logique de développement, un sens global dirigé – des césures pouvant s'y intercaler, césures de silence ou plates-formes sonores –, parcours allant d'un commencement à une fin. Nous avons respecté le "fini" de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la "chance" de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert* »¹⁶. Boulez trahit les origines rigoureusement sérielles de son système aléatoire à la fin d'« *Aléa* », où il réexpose son idéal dans les termes suivants : « *que l'on puisse [...] adapter à la composition la notion de série elle-même, je veux dire que l'on puisse doter la structure de la notion plus générale de permutation – permutation dont les limites sont rigoureusement définies par la restriction des pouvoirs que lui impose son autodétermination –, voilà une évolution logique pleinement justifiée puisque le même principe organisateur gouverne aussi bien morphologie que rhétorique* » (RA, 53).

La manière dont Boulez insiste fortement sur « *le sens global de la forme* », sur « *une logique de développement, un sens global dirigé* », sur un « *parcours allant d'un commencement à une fin* » et sur une « *autodétermination* » (« *moyennant quoi les divergences se fondent en un tout équilibré* » [RA, 54]), se retrouvera, amplifiée considérablement, dans l'essai postérieur sur la *Troisième Sonate pour piano*¹⁷. Néanmoins, il rapporte explicitement son évolution vers l'indétermination à l'intérêt qu'il éprouve pour Mallarmé, particulièrement *Un coup de dés* et les notes pour *Le « Livre »*¹⁸, ce qui le conduit à expliquer que ses techniques pour absorber ou apprivoiser le hasard

sont analogues à la pratique d'un hasard contrôlé chez Mallarmé. La grande réussite de cet essai, peut-être, est d'être parvenu à cerner les préoccupations de Boulez en deux métaphores frappantes, celle du labyrinthe et celle de la carte. « *La notion moderne de labyrinthe dans l'œuvre d'art est certainement l'un des sauts les plus considérables, sans retour, qu'ait accomplis la pensée occidentale.* » (p. 64) Plus loin, présentant la *Troisième Sonate*, il ajoute : « *les cinq formants me laissent sans doute le loisir d'engendrer d'autres "développants", s'imposant comme des tous distincts, se rattachant, toutefois, par leur structure, aux formants initiaux. Ce Livre constituerait un labyrinthe, une spirale dans le temps* » (p. 67). Pour caractériser le troisième formant, Boulez emploie la métaphore de la carte : « *certaines directions sont obligatoires, d'autres facultatives, mais tout doit être joué. En quelque sorte, cette Constellation est comme le plan d'une ville inconnue (qui joue un si grand rôle dans L'Emploi du temps de Michel Butor...).* L'itinéraire est laissé à l'initiative de l'interprète, il doit se diriger à travers un réseau serré de parcours » (p. 71). Le dénominateur commun des deux métaphores est qu'il y a en dernière instance une seule « *Idee* » qui guide la construction et le développement de la composition : qu'il n'y a en définitive qu'un seul tracé pour un labyrinthe, et un seul parcours viable ; de la même manière, alors qu'il existe cent façons d'aller d'un point A à un point B, une carte montre l'unité (au moins implicite) du réseau fini et déterminé de telles possibilités. Bref, les métaphores préférées de Boulez pour les compositions musicales confortent ce que j'ai appelé l'*idée systématique* de l'œuvre d'art ; et surtout, elles confirment définitivement le point central de ma démonstration sur Boulez, à savoir qu'on peut le considérer pour un tenant de la lecture « *systématique* » de Mallarmé. Cela devient clair comme de l'eau de roche dans un autre texte où Boulez emploie les métaphores du labyrinthe et de la carte, et où il conclut ainsi : « *personnellement, je n'ai pas été un grand ami du hasard. Je pense que le hasard n'apporte pas grand-chose en tant que tel. Donc, mon projet n'est pas de changer l'œuvre à chaque instant, ni de faire qu'elle apparaisse dans une complète nouveauté, mais de changer les points de vue, les perspectives qu'on a sur elle, alors que fondamentalement son sens reste le même* »¹⁹. C'est à la lumière de cet aveu que nous devons lire la citation de l'*Igitur* de Mallarmé que fait Boulez à la fin d'« *Aléa* » : « *bref,*

dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être » (CE.C., 441 ; RA, 55). C'est la lecture systématique de Mallarmé qui permet à Boulez de voir dans ce passage l'élimination du hasard de l'œuvre d'art par sa transformation en « sa propre Idée » ; c'est elle qui l'autorise à évoquer fréquemment Mallarmé comme le défenseur de notions telles qu'une « logique de développement » ou l'absorption du hasard. Si, pour Boulez, le coup de dés mallarméen demeure le *topos* de l'indétermination, plus fondamental encore est le fait que tout coup (pour autant qu'il accomplit quelque chose de défini, peut-être un nombre déterminé) « absorbe » le hasard.

Dans la mesure où j'ai longuement traité de la lecture « systématique » de Mallarmé, je peux passer plus rapidement sur l'autre lecture, axée sur le hasard. Tout au long de sa carrière créatrice – du fragment *Igitur* de 1869 jusqu'à *Un coup de dés* de 1897 –, Mallarmé fut manifestement obsédé par la notion de hasard et, en particulier, par le geste de lancer les dés. Certes, notre discussion de l'emploi de Mallarmé par Boulez a révélé que tout n'est pas aussi clair qu'il pourrait le sembler de prime abord ; mais on peut au moins affirmer ceci : Mallarmé était convaincu du caractère intraitable du hasard. Le titre même de son ultime chef-d'œuvre – un titre qui complique encore la difficulté dans la mesure où il est « le fil conducteur latent du poème » – est presque incontournable : *UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD* (CE.C., 453) et la lecture de Mallarmé axée sur le hasard prendra simplement ce thème d'*Un coup de dés* comme le foyer de toutes les préoccupations du poète. Peut-être la manière la plus simple de développer cette lecture est-elle de lire le poème à partir de sa fin – « Toute Pensée émet un Coup de Dés » (CE.C., 477) – : tout acte de pensée (et donc tout acte d'écriture) est lui-même un coup de dés qui engendre une multiplicité indéterminée de conséquences (d'autres coups de dés). L'œuvre d'art, par conséquent, serait à la fois le produit du hasard et le producteur de hasard(s), et quiconque lit Mallarmé selon cette ligne directrice ne peut pratiquer la moindre discrimination entre ces deux éventualités également possibles.

Alors que Mallarmé lui-même ne dit pas grand-chose sur la provenance hasardeuse de l'œuvre d'art,

il aborde incontestablement (quoique plutôt indirectement) les effets indéterminés de l'œuvre. Judy Kravis²⁰, par exemple, a exposé (sur la base d'une étude minutieuse d'un certain nombre de pages mallarméennes de critique théâtrale) que le poète est particulièrement sensible aux nuances et aux complexités des réactions d'un public à une œuvre mise en scène, réactions qui dans leur relative indétermination n'en constituent pas moins une part importante de l'expérience théâtrale. Dans sa conférence « La Musique et les Lettres » (donnée à Oxford et à Cambridge en 1894), Mallarmé tente de répondre à la question « y a-t-il lieu d'écrire ? », en faisant de nouveau appel à la prolifération (théoriquement indéterminée) d'effets que l'écriture peut avoir sur les lecteurs : « les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je ne sais, suggestion : cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout » (CE.C., 645). Dans ce passage, les effets indéterminés de l'évocation par l'œuvre d'art sont « la dispersion volatile soit l'esprit » (et il faut remarquer que Mallarmé sape ici la connotation quasi hégélienne que son usage antérieur du mot « esprit » avait semblé entériner), alors que dans le mouvement même du texte Mallarmé illustre les origines hasardeuses de l'œuvre d'art en affirmant que la terminologie dont il se sert habituellement (dans l'œuvre d'art qu'est la conférence) est elle-même « quelque peu de hasard ».

C'est clairement cette lecture ouverte de la poétique mallarméenne que présupposent les remarques de John Cage sur ses rapports avec Mallarmé. Dans ses entretiens avec le philosophe et musicologue français Daniel Charles, Cage expose ainsi ses divergences avec Boulez : « mais il [Boulez] refusa d'un coup toute admission de l'idée de hasard. Cela n'entraînait pas dans ses vues. Plus tard il y eut le "Livre" posthume de Mallarmé : nous aurions pu, à cette occasion, nous rapprocher, puisqu'au fond Mallarmé donnait lui aussi la première place au hasard. Effectivement, Boulez se lança, à son tour, dans des manipulations de hasard. Mais ce fut pour lui le prétexte à l'invention d'un terme : le mot "aléatoire" auquel, je crois, il a donné

son sens actuel pour les musiciens. Or, ce mot, il l'employait seulement pour décrire les opérations de hasard convenables, correctes, par opposition à celles qui lui paraissaient inconvenantes et incorrectes : les miennes ! » (PO, 181). Cage est ici très tenté d'identifier Mallarmé comme un précurseur de ses propres idées sur l'importance du hasard ou de l'indétermination dans l'art, et il suggère même (du moins dans ce contexte français) que la différence entre lui et Boulez est au fond une différence entre le « vrai » Mallarmé et le « faux ». Je ne peux pas m'attarder sur ce point, mais je crois utile de considérer l'œuvre de Cage dans ce contexte, et relativement légitime d'y voir un authentique florilège de notions d'origine mallarméenne.

En réponse à une question de Daniel Charles sur l'éventualité d'une interprétation statistique du hasard dans l'œuvre d'art, Cage donne une première définition du hasard dans ses œuvres : « le hasard de la physique contemporaine, celui des random operations, correspond à une distribution égale d'événements. Le hasard auquel j'ai recours, celui des chance operations, est différent : il suppose des distributions inégales d'éléments. C'est ce qu'apportent le Livre des Mutations chinois, le I Ching, ou les cartes astronomiques dont je me suis servi pour Atlas Eclipticalis. Je n'obtiens pas cet objet physique auquel s'intéresse le statisticien » (PO, 74). Cette réponse très riche pose au moins trois problèmes fondamentaux. D'abord, le hasard auquel s'intéresse Cage (et qui, dans ce passage, concerne avant tout la multiplicité de techniques de hasard qui sont à l'origine de l'œuvre d'art) est essentiellement une affaire d'indétermination, parce qu'il implique une « distribution inégale » d'événements (par exemple, les dispositifs de composition et leurs résultats sonores), c'est-à-dire une distribution qui soit, au contraire des distributions physiques, en principe imprévisible. Cette imprévisibilité couvre à la fois le processus de composition et celui de la réception de l'œuvre. En deuxième lieu, l'imprévisibilité du processus de composition a pour effet d'éliminer l'ego de l'artiste (l'ego se prêtant aisément à une explication et à une prévision de nature probabiliste) : comme Cage le dit ailleurs dans un autre passage de *Pour les oiseaux*, « si j'écris en me servant d'opérations de hasard, c'est pour libérer ma musique de toutes les sortes d'amours et de dégoûts » (PO, 203)²¹. Enfin, la distribution inégale d'événements produits par les opérations de hasard fait de l'œuvre d'art

quelque chose qui n'a rien à voir avec un « objet physique », précisément parce que les objets physiques (en tant qu'objets de la physique) correspondent à des distributions égales d'événements. En conséquence, les œuvres d'art doivent créer une catégorie plus étendue de réponses chez leur public que les objets physiques ordinaires, effet que Cage donne pour une des fonctions de la provenance indéterminée de telles œuvres²².

Maintenant ces trois points peuvent trouver dans une lecture ouverte de Mallarmé leur justification interne. En effet, un paragraphe de « Crise de Vers » reflète pratiquement les pensées de Cage. Juste avant le long paragraphe cité précédemment, Mallarmé écrit : « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase » (CE.C., 366). Ici, Mallarmé insiste à la fois sur l'inégalité (l'indétermination) du produit de la création artistique et sur la nécessité pour l'ego du poète/artiste (compris comme essentiellement passionné) d'être effacé de la « pure » œuvre d'art. Le troisième point soutenu par Cage – celui qui concerne la réception intrinsèquement indéterminée de l'œuvre – semble implicitement évoqué par Mallarmé quand il dit des mots du poème qu'ils « s'allument [...] comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries », une image largement indéterminée dans sa potentialité même ; néanmoins, ce point est peut-être plus explicitement mis en valeur dans le passage cité plus haut de « La Musique et les Lettres », où Mallarmé écrit que l'effet de l'écriture est « la dispersion volatile soit l'esprit » (CE.C., 645).

Comme nous l'avons vu, Cage décrit sa relation avec Boulez dans une référence constante à Mallarmé ; or, dans le même passage de *Pour les oiseaux*, il poursuit sa critique de Boulez dans les termes de l'opposition mallarméenne entre drame et théâtre : « en fait, son [celui de Boulez] hasard ne peut entrer dans sa composition qu'en tant que partie d'un drame. Il distingue fortement entre les passages déterminés et les passages "aléatoires" d'une même composition. Celle-ci, dans son ensemble, est un drame entre ces opposés : le déterminé et l'indéterminé » (PO, 181)²³. A l'inverse de cette conception dramatique de l'œuvre musicale, Cage propose la notion d'un

« cirque » (ou aussi d'un *happening*)²⁴ comme forme intrinsèquement « théâtrale » rendant possible une « richesse et complexité » (cf. *PO*, 165-166 et 181) non-systématisée ; dès 1957, Cage en a appelé à une théâtralisation de la musique : « vers où allons-nous ? Vers le théâtre. Cet art ressemble plus que la musique à la nature »²⁵. Les caractéristiques d'un « cirque » cagien comprennent les exécutions simultanées de deux ou plusieurs œuvres « distinctes » (*PO*, 129, 132), l'abandon de toute « prétention à la structure » ou de correspondances temporelles mesurables (*PO*, 132), et le « saut dans la non-linéarité » (*PO*, 199). Bref, le théâtre cagien abandonne la structure fermée du conflit dramatique, structure essentiellement « linéaire » (*PO*, 181), pour célébrer l'ouverture de la situation théâtrale, situation essentiellement sensitive et spatiale.

Si j'ai décrit cette opposition drame/théâtre en termes mallarméens, c'est que Mallarmé dans ses notes pour *Le « Livre »* consacre une bonne partie de ses réflexions à faire expressément contraster les deux termes (habituellement abrégés « *Dr.* » et « *Th.* »). Ce qu'il peut ressortir de plus clair, dans ces notes passablement obscures, c'est que Mallarmé privilégie le théâtre aux dépens du drame, et contraste les deux notions en développant des couples d'opposés reliés terme à terme : « *Drame* » sera couramment associé à « *Mystère* » et « *Hymne* », alors que « *Théâtre* » entraîne dans sa constellation « *Héros* » et « *Idée* ». Le sens de ces notes cryptiques semble être lié aux idées formulées par Mallarmé dans sa critique théâtrale des années 1880 : ainsi, dans son essai sur *Hamlet*, Mallarmé formule une distinction entre, d'une part, « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départies par le malheur » (*Œ.C.*, 300), antagonisme qui constitue l'essence même du drame, et, d'autre part, « le seul théâtre de notre esprit » qui exige que tout se meuve « selon une réciprocité symbolique des types entre eux ou relativement à une figure seule » (*Œ.C.*, 301), à savoir le « héros » qu'incarne exemplairement Hamlet. Dans son essai, « Richard Wagner, Rêverie d'un Poète Français », Mallarmé cherche un « miracle théâtral » qui puisse éliminer le théâtre « caduc » (essentiellement « dramatique ») du passé (et aussi du présent conservateur), de ce théâtre désuet qui fonctionne en demandant à son public « de croire à l'existence du personnage et de l'aventure – de croire, simplement,

rien de plus » (*Œ.C.*, 542). Le miracle théâtral dont il rêve ici est élaboré dans la conception de cette figure unique, le héros (maintenant liée au Mythe plutôt qu'à l'Idée, comme elle l'était dans *Le « Livre »*) qui apparaît comme le centre symbolique de toute la mise en scène : « le Théâtre les appelle, non : pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement national, évoque l'Art, pour le mirer en nous. Type sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental... alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est, chaque attitude mimique prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! » (*Œ.C.*, 545). Le théâtre mallarméen concentre ses rayons sur le héros comme « la Figure que Nul n'est » plutôt que comme un caractère particulier dans un drame particulier ; l'élément central de cette vision semble être que le pouvoir du théâtre sur son public – un pouvoir indéterminé mais frappant (cf. la métaphore de l'« éclair » qui traverse l'indétermination de la traduction du Mythe pour pénétrer dans notre [scène] « mentale »²⁶) – que ce pouvoir, donc, provient de la manière fondamentalement mystérieuse et mythique dont le Héros peut occuper le centre de la scène sans être rien de plus qu'un réseau de relations renvoyant à d'autres figures dans la pièce (étant, par conséquent, cette « Figure que Nul n'est »)²⁷. Le théâtre (qui dans le contexte wagnérien se rapproche d'une fusion du drame et de la musique [cf. *Œ.C.*, 543]) n'existe donc que dans le rapport précaire et indéterminé entre la scène et le public, rapport qui rend plus ou moins superflues des nécessités dramatiques telles que l'intrigue linéaire, une simplicité relative de l'action et une structure dialectique. Bref, le « théâtre » de Mallarmé ressemble effectivement dans une large mesure à la notion cagienne du théâtre comme « cirque » non linéaire, complexe et non structuré.

J'ai essayé de montrer que les références de Cage à Mallarmé sont légitimes en ce qu'elles nous permettent de rapporter très concrètement un certain nombre de caractères de l'œuvre de Cage à des traits mallarméens. En même temps, cette analyse devrait nous donner une idée relativement précise de ce qui est en jeu dans le conflit des deux lectures de Mallarmé, la lecture « systématique » de Boulez et la lecture « indéterminée » de Cage (entre lesquelles je refuse de me prononcer personnellement ici).

**« Rien n'aura eu lieu que le lieu
excepté peut-être une constellation »**

Les oppositions entre lecture « systématique » et lecture « indéterminée » de Mallarmé, entre drame et théâtre (ainsi qu'entre Boulez et Cage), nous pourrions les approfondir en nous référant à deux conceptions différentes et atypiques de la *mimêsis* dans l'œuvre de Mallarmé. Dans les quelques pages suivantes, je voudrais brièvement examiner la forte interprétation de Jacques Derrida, lisant Mallarmé en termes de *mimêsis* (lecture que l'on trouvera exposée dans son essai « La double séance »²⁸) ; et je montrerai que la distinction faite par Derrida entre « polysémie » et « dissémination » donne un outil conceptuel utile pour affiner la distinction entre Boulez et Cage. Enfin, j'examinerai dans la dernière partie de cet article l'éventualité que l'œuvre la plus récente de Cage puisse servir de modèle post-derridien approprié d'écriture philosophique.

Au départ de l'interprétation derridienne de Mallarmé, il y a ce présupposé simple : toute écriture, qu'elle soit littéraire, philosophique ou scientifique, passe dans la tradition occidentale (c'est-à-dire platonicienne) comme essentiellement mimétique. La notion de *mimêsis* implique ici, entre autres choses, que la vérité ou fausseté d'un texte est (au moins théoriquement) décidable par référence à une réalité extrinsèque au texte (D, 209-213). Derrida en tire la conclusion suivante : « le logos doit en effet se régler sur le modèle de l'eidos, le livre reproduit le logos et tout s'organise selon ce rapport de répétition, de ressemblance (homoiôsis), de redoublement, de duplication, par cette sorte de miroitement et de procès spéculaire où les choses (onta), la parole et l'écriture viennent se réfléchir les unes les autres » (D, 214). Si Derrida s'intéresse autant à Mallarmé, c'est

parce qu'il pense que le poète est l'un des premiers écrivains à rompre définitivement avec cette notion traditionnelle (et platonicienne) de *mimêsis*, rupture qui selon Derrida a été rendue possible par la syntaxe inouïe de la prose mallarméenne²⁹. Faisant indirectement allusion à Mallarmé, Derrida écrit : « le trait invariant de cette référence [de la *mimêsis* à la vérité et à la réalité extérieure] dessine la clôture de la métaphysique. [...] Or cette référence est discrètement mais absolument déplacée dans l'opération d'une certaine syntaxe, quand une écriture marque et redouble la marque d'un trait indécidable. Cette double marque se soustrait à la pertinence ou à l'autorité de la vérité : sans la renverser mais en l'inscrivant dans son jeu comme une pièce ou une fonction » (D, 220).

Selon Derrida, le paradigme de la syntaxe mallarméenne est la prose brève intitulée *Mimique* (CE.C., 310), qui se donne pour une description/critique du spectacle créé par le célèbre mime, Paul Margueritte. Dans le seul dessein de suivre l'argumentation derridienne, nous ne citerons ici qu'un seul passage, il est vrai fondamental, du texte de Mallarmé : « ce PIERROT ASSASSIN DE SA FEMME composé et rédigé par lui-même, soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite » (CE.C., 310 ; D, 201). Puisque le Mime doit exécuter un « soliloque muet » écrit par lui-même, il devrait « seulement s'écrire sur une page blanche qu'il est » (D, 225). Il s'ensuit, évidemment, que *Mimique* évoque (et, peut-être, illustre) une *mimêsis* qui n'imité rien, et c'est précisément cet aspect du texte de Mallarmé qui marque sa première rupture avec la notion platonicienne de *mimêsis* : « nous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tous cas déjà un double. Aucune référence simple. [...] Ce speculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des "effets de réalité". [...] Dans ce speculum sans réalité, dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt une référence sans référent, sans unité première ou dernière, fantôme qui n'est le fantôme d'aucune chair, errant, sans passé, sans mort, sans naissance ni présence. Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimêsis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique, qui implique que quelque part l'être d'un étant soit

imité. » (D, 234). Bref, les textes de Mallarmé substituent, grâce à un jeu syntaxique complexe, une forme élaborée d'auto-référence – jeu de miroirs se reflétant les uns les autres – aux fonctions mimétiques traditionnelles de la fiction descriptive et expressive. Sa poésie comme sa prose ne concernent ni le monde environnant ni une synthèse imaginaire (relevant d'une personnalité individuelle) qui pourrait conférer aux motifs discrets de ce monde une empreinte idéale.

C'est ce que Mallarmé souligne lui-même, avec force, à la fin de « Crise de Vers », où il oppose le langage poétique à l'emploi « vulgaire » de la langue dès qu'il y a lieu de « narrer, enseigner, même décrire » : « à quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » (C.E.C., 368). Que la fleur dite poétiquement soit « l'absente de tous bouquets » montre bien que le langage poétique n'est pas l'imitation d'une réalité extrinsèque au poème. Néanmoins, si le but de l'écriture est de se débarrasser du « concret rappel », il convient aussi de noter que ce divorce est censé faire se lever « l'idée même et suave » ou la « notion pure ». En effet, le « miracle » du langage poétique, de son jeu de la parole, est précisément ce *double* mouvement par lequel la disjonction de la parole à l'égard du monde peut néanmoins donner du même coup son idée même ou « essence »³⁰. L'essence que la poésie con-voque est implicitement une essence *mentale* et, étant donné l'identification mallarméenne du mental ou de l'esprit avec cette « dispersion volatile » que produit le « sortilège » (C.E.C., 645) de l'art, on ne peut guère s'étonner de l'entendre soutenir que le jeu de miroirs constitutif de la parole poétique peut cueillir une brassée d'essence. Comme il l'indique à la fin de « Crise de Vers », la poésie (et par extension tout usage non astreint à l'« universel reportage », c'est-à-dire non informatif de la langue) crée un langage hors de la langue précisément dans la mesure où le jeu de la parole poétique dépasse la notion platonicienne de *mimésis* : « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré

l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère » (C.E.C., 368). Ce passage jette un nouveau jour sur l'opposition entre les deux lectures, « systématique » et « indéterminée », de Mallarmé. Alors qu'à première vue l'effet d'abolition du hasard par « l'isolement de la parole » semble donner raison à la première lecture, un examen plus attentif révèle que cette élimination du hasard n'a lieu qu'avec la création d'« un mot total, neuf ». En tant que produit d'une invention textuelle et d'une manipulation syntaxique, ce « mot neuf » possède une spécificité qui fait défaut aux mots du langage commun, indéterminés dans leur signification précisément à cause de la multiplicité de contextes où ils peuvent être employés, et c'est en ce sens qu'il n'y a pas de hasard « vulgaire » dans le mot poétique. Il ne s'ensuit toutefois pas que le mot ne s'origine pas du hasard ou qu'il n'engendre pas une prolifération indéterminée de lectures³¹.

Il devrait également aller sans dire que ce sens de la *mimésis* comme auto-référentialité, cette possibilité d'un langage qui soit (dans un sens ou l'autre) signifiant sans présupposer les notions platoniciennes de clôture mimétique, reflète les idées de Boulez sur la composition musicale comme structure faite de structures se réfléchissant les unes les autres comme des miroirs. La « double science » dénotée par la syntaxe mallarméenne fortement polyvalente et indéterminée (cf. D, 236, n. 19 ; 208, n. 25) peut elle-même passer pour la méthode même du sérialisme systématique (avec ou sans l'adjonction d'éléments « aléatoires »), précisément dans la mesure où la technique boulezienne repose sur ce que l'on pourrait appeler le principe structurel de la « répétition différentielle », soit d'une répétition dissimulée par des stratégies de variations constantes. C'est ainsi que la théorie et la pratique bouleziennes de la composition peuvent être considérées comme impliquant une acceptation rigoureuse de l'auto-référentialité énoncée par cette phrase d'Un coup de dés : « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION » (C.E.C., 474-477) : rien n'a lieu dans les compositions de Boulez que le jeu structurel de miroirs des structures fondamentales, excepté – *of course* ! – l'« idée directrice » (constellation) autour de quoi ces structures fondamentales se mettent en place³².

Bien que Derrida souligne le remplacement par Mallarmé de la *mimésis* platonicienne par une méthode d'auto-référentialité (elle-même envisageable comme auto-*mimésis*), « La double séance » ne s'en tient pas là, mais va jusqu'à indiquer que le geste ultime de Mallarmé pourrait bien avoir été l'abandon de la *polysémie* (intrinsèquement finie et close en son principe) en faveur de la *dissémination* (qui est, elle, infiniment productrice d'interprétations multiples et absolument ouverte). Derrida argumente ici d'une façon plutôt tortueuse en commençant par le passage final de « Crise de Vers » qu'on vient de citer plus haut. Notant que le « *mot neuf* » (forgé par la poésie), mot « *total* », « *étranger à la langue* », travaille sur la langue visiblement du dehors, Derrida ajoute qu'il ne faut pas oublier qu'il « *y retourne aussi, recompose avec elle selon de nouveaux réseaux de différences, se laisse encore morceler, etc., bref, ne devient pas un maître-mot, l'intégrité enfin assurée d'un sens ou d'une vérité* » (D, 288). Tout repose encore sur la syntaxe et sur son positionnement et « *espacement* » des mots : le poète est essentiellement un « *syntaxier* » (selon les mots mêmes de Mallarmé), qui ne cesse de distribuer les blancs au milieu et autour des mots et des lignes. De ce fait, on peut tirer certaines conclusions de cette définition de l'essence de l'écriture : « *la dissémination des blancs (nous ne dirons pas de la blancheur) produit une structure topologique qui circule infiniment sur elle-même par le supplément incessant d'un tour de trop : plus de métaphore, plus de métonymie. Tout devenant métaphorique, il n'y a plus de sens propre et donc plus de métaphore. Tout devenant métonymique, la partie étant chaque fois plus grande que le tout, le tout plus petit que la partie, comment arrêter une métonymie ou une synecdoque ? Comment arrêter les marges d'une rhétorique ?* » (D, 290). La rupture avec la *mimésis* platonicienne revient donc à une rupture avec l'« *expression* » au sens usuel du terme (D, 293), et conduit inéluctablement à un effondrement du concept traditionnel de sens linguistique. Avec l'extinction du sens s'écroulent aussi – avec quelle force logique ! – des notions sémantiques dérivées telles que l'ambiguïté et la polysémie : « *s'il n'y a donc pas d'unité thématique ou de sens total à se réapproprier au delà des instances textuelles, dans un imaginaire, une intentionnalité ou un vécu, le texte n'est plus l'expression ou la représentation (heureuse ou non) de quelque vérité qui viendrait se diffracter ou se rassembler dans*

une littérature polysémique. C'est à ce concept herméneutique de polysémie qu'il faudrait substituer celui de dissémination » (D, 294).

En éliminant la notion même de sens, Derrida, semble-t-il, se débarrasse de la possibilité même de toute *mimésis* – et pas seulement de sa notion platonicienne qui a été visiblement sa cible tout au long de « La double séance » – ; or il affirme plus loin que, exactement comme le Mime de « Mimique » « *imite l'imitation* » sans pour autant être un imitateur (D, 248), de même le mouvement disséminant des textes mallarméens peut en fait *mimer* le processus par lequel l'auto-référentialité de la langue engendre du « sens ». C'est ce qu'il expose dans le passage suivant, plutôt difficile : « *la dissémination est-elle pour autant la perte d'une telle vérité, l'interdiction négative d'accéder à un tel signifié ? Loin de laisser ainsi supposer qu'une substance vierge la précède ou la surveille, se dispersant ou s'interdisant dans une négative seconde, la dissémination affirme la génération toujours déjà divisée du sens. Elle le laisse d'avance tomber. On ne reviendra donc pas à la dissémination comme au centre de la toile. Mais comme au pli de l'hymen, au sombre blanc de l'ancre ou du ventre, au noir sur blanc du ventre, lieu de son émission épars et de ses hasards sans retours, de son écart. On n'en remontera pas le "fil arachnéen"* » (D., 299-301). La « *vérité* » profonde selon Derrida peut se résumer à une ligne extraite d'un fragment de jeunesse de Mallarmé : « *toute méthode est une fiction* » (CE.C., 851)³³. Néanmoins les fictions mobilisées par les textes littéraires (du moins dans une « tradition » mallarméenne) sont telles que, en vertu de leurs complexités et des jeux syntaxiques, elles sont capables de *mettre en scène*, d'« *affirmer* » et ainsi de « *mimer* » le jeu de miroirs de l'auto-référentialité constitutive de la « *génération du sens* ». Celle-ci est elle-même « *toujours déjà divisée* », en vertu du double caractère de la syntaxe littéraire (mallarméenne) – une écriture qui « *marque et redouble la marque d'un trait indécidable* » (D, 220) –, et c'est ce processus de division (qui se donne en même temps comme indivis)³⁴ que mime le texte mallarméen.

Cette notion de dissémination comme genre de *mimésis* théâtrale est à la fois évoquée et théorisée dans les écrits de Mallarmé lui-même. Ainsi, dans l'essai tardif « Le Mystère dans les Lettres », il donne l'image suivante de la dissémination à l'œuvre : «—Les

mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence » (CE.C., 386). Nombre de thèmes qui ont déjà émergé dans notre (nos) lecture(s) de Mallarmé resurgissent ici : l'auto-constitution du langage poétique, l'indétermination de ses effets sur les lecteurs, l'importance de la syntaxe comme générateur de poésie, et – liée à toutes ces idées – la mobilité (indéterminée) comme « principe » d'une poétique. Toutes ces notions se rassemblent dans l'idée derridienne de dissémination. En outre, Mallarmé lui-même indique que même la syntaxe fortement spéculative et la configuration spatiale d'*Un coup de dés* demeurent impliquées (d'une manière atypique) dans un travail d'imitation. Dans une lettre adressée à André Gide, il écrit : « le poème [c'est-à-dire *Un coup de dés*] s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu quant à la pagination, où est tout l'effet. [...] La constellation y affectera, d'après des lois exactes, et autant qu'il est permis à un texte imprimé, fatalement une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande, du haut d'une page au bas de l'autre, etc. ; car, et c'est là tout le point de vue [...], le rythme d'une phrase au sujet d'un acte, ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite, et figuré par le papier, repris par la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose » (CE.C., 1582). Les textes mallarméens, donc, authentifient l'idée derridienne de dissémination comme un troisième genre de *mimésis*, distinct à la fois de la *mimésis* platonicienne et de l'auto-référentialité. Bien que Mallarmé, dans sa lettre à Gide, ne dise pas que l'imitation à l'œuvre dans *Un coup de dés* soit théâtrale, il suggère effectivement qu'elle est un genre de *mimésis* différent de celui que l'on trouve normalement en littérature (et ressemblant davantage à celui que l'on trouve dans les arts visuels).

Si la notion derridienne de *mimésis* comme auto-référence convient à l'œuvre de Pierre Boulez, j'estime que celle de dissémination fournit un horizon utile pour analyser l'œuvre de John Cage. De fait, cette notion théâtrale de *mimésis* est tout à fait dans la ligne de la conception cagienne de l'art comme « imitation de la nature dans sa façon d'opérer » (conception

empruntée à A.K. Coomaraswamy³⁵) : plutôt qu'une *mimésis* du produit, l'art réalise une *mimésis* du processus producteur. Si Cage s'intéresse autant aux processus, c'est qu'il pense que le monde lui-même est un processus. Comme il le note dans *Pour les oiseaux* : « vous dites : le réel, le monde tel qu'il est. Mais il n'est pas, il devient ! Il bouge, il change ! Il ne nous attend pas pour changer... Il est plus mobile que vous ne l'imaginez. Vous vous rapprochez de cette mobilité quand vous dites : tel qu'il se présente. Il "se présente" : cela signifie qu'il n'est pas là, comme un objet. Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus » (PO, 75). D'où ce bref aperçu sur le but de l'art : « c'est cela, la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes ces minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer au flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde » (PO, 75). Cage, nous l'avons vu, est opposé à l'objectivation de l'œuvre d'art³⁶, et sa stratégie pour éviter un tel devenir-objet est de créer des œuvres réclamant la participation active de leurs auditeurs/lecteurs. Celle-ci détruira le dualisme sujet/objet qui caractérise l'esthétique occidentale (PO, 199, et *Silence*, p. 38). Si l'auditeur/lecteur doit réellement devenir partie prenante de l'œuvre d'art, l'œuvre elle-même doit être assez « ouverte » « pour pouvoir être interprétée de façons variées », ouverture que favorisent les mots eux-mêmes, dans la mesure où, aux yeux de Cage, ils sont des processus (disséminant) et non des choses statiques (PO, 147).

En conséquence – et cela ne sera pas sans rappeler la distinction mallarméenne entre le « reportage » et la parole poétique (CE.C., 368) –, l'expression ou la communication ne peuvent sans doute pas être pensées comme l'essence même du langage, puisqu'elles présupposent une stabilité relative du sens linguistique incompatible avec la vision cagienne des mots comme processus. Cage lui-même le dit en distinguant communication et conversation : « je préfère de beaucoup cette notion de dialogue, de conversation, à la notion de communication. La communication suppose qu'on a quelque chose, un objet, à se communiquer. La conversation à laquelle je pense ne serait pas une conversation qui pourrait porter sur des objets. Communiquer, c'est toujours imposer quelque chose : un discours sur des objets, une vérité, un sentiment. Tandis que, dans la conversation, rien ne s'impose... – Daniel Charles : Mais si rien ne s'impose, on peut dire n'importe quoi... – John Cage : C'est ce

"n'importe quoi" qui permet d'accéder à ce que j'appelle l'ouverture. Au processus. A la situation de cirque. Dans cette situation, les objets surgissent. Mais le fait qu'il s'agisse d'une conversation, non d'une communication, signifie que l'on est détourné d'en parler. Ce qui se dit, ce n'est pas tel ou tel objet. C'est la situation de cirque ! C'est le processus » (PO, 146-147). Si le cirque cagien parvient à éviter le discours sur les objets, il permet néanmoins aux objets de « surgir » précisément dans la mesure où « il ne parle plus, il n'écrit plus, il laisse parler et laisse s'écrire les choses telles qu'elles sont » (PO, 237). Et cela, il y parvient, comme nous l'avons vu, en imitant le processus naturant plutôt que les produits naturés, et ce de telle sorte que l'art puisse et doive « ressembler à la nature » sans impliquer le moins du monde la mimésis traditionnelle (platonicienne) de la nature. Le jeu disséminant de l'œuvre d'art mime le jeu de la nature sans jamais impliquer ou garantir que l'œuvre elle-même ressemble aux objets effectivement rencontrés dans la nature³⁷. Si nous pouvons affirmer que la « CONSTELLATION » qui « PEUT-ÊTRE AURA EU LIEU » en supplément du « Lieu » du *Coup de dés* est un foyer de dissémination hasardeuse du sens linguistique (et peut-être non linguistique) aussi bien qu'une conjonction d'étoiles éparpillées au hasard, alors nous pouvons conclure que cette image mallarméenne évoque admirablement bien l'œuvre d'art telle que la conçoit Cage. Et il faut ajouter qu'elle convient aussi parfaitement pour suggérer l'audition de l'exécution d'une pièce musicale de Cage.

« ... une écriture sans intention, une pure écriture ! »

Avec cette distinction des deux formes de *mimésis* mallarméenne, auto-référentialité et dissémination, nous sommes parvenus à la croisée des chemins philosophiques actuels³⁸. La pensée occidentale a longtemps été dominée par la conception platonicienne de la *mimésis* et sa clôture métaphysique, domination qui se révèle clairement dans un mode de pensée/écriture comme représentation. Détruire ce modèle, c'est en fin de compte critiquer la philosophie elle-même comme genre littéraire (bien que cette critique ait jusqu'ici eu plus d'effet sur la critique littéraire que sur la pratique philosophique elle-même). Prendre au sérieux le travail de déconstruction derridien, c'est envisager sérieusement la possibilité de

trouver un genre ou un style d'écriture philosophique différent (comme l'a fait Derrida lui-même). Pour échapper au joug d'une *mimésis* décidable, le philosophe post-derridien doit s'efforcer d'échapper aux conventions de l'écriture exigées par la tradition platonicienne, et l'écriture de Mallarmé peut, nous l'avons bien vu, nous servir de fil conducteur pour suivre Derrida.

Dans cette perspective, les récentes compositions textuelles de John Cage pourraient servir de modèles prospectifs pour une écriture philosophique post-métaphysique. Mais il faut avouer d'emblée que Cage resterait plutôt réticent à l'égard de cette approche de son œuvre. Comme il le dit dans sa « Postface » à *Pour les oiseaux* Cage ressent un certain « malaise face à toute tentative d'explication partant de prémisses déterminées pour en tirer des conclusions » (PO, 243), et il est hors de doute qu'il n'approuverait pas la stratégie derridienne que j'ai tenté de mener pour situer son œuvre récente. Mais, d'autre part, Cage laisse ouverte la possibilité pour la philosophie de prendre une forme différente de celle d'une construction logique de système. Répondant à Daniel Charles qui constatait l'impuissance de la « logique » dans son œuvre, Cage note : « c'est que je n'en suis pas un philosophe... grec ! » (PO, 75). Cela ne l'empêche pas d'enchaîner immédiatement sur sa conception de la fonction de l'art : « nous rapprocher du processus qu'est le monde » (PO, 75).

Dans l'« Introduction » à *Themes & Variations*, Cage présente ainsi son projet : « c'est un texte in progress ; trouver une façon d'écrire qui, tout en partant d'idées, ne soit pas un discours sur elles ; ou ne soit pas sur des idées mais les produise »³⁹. Ne portant pas sur des idées, de tels textes dépassent la notion traditionnelle du texte comme moyen de communication ; ils ne contiennent plus des intentions ou des significations destinées à être transmises de l'auteur au lecteur ; et, en ce sens, ils déploient... « une écriture sans intention, une pure écriture » (PO, 52)⁴⁰. Provenant d'idées, ils présupposent l'existence d'autres textes (en général) ; et en tant que liés par une intertextualité, ils peuvent être à bon droit dits disséminations (et même « dispersions volatiles ») des textes antérieurs. En produisant des idées, ils s'avancent précisément dans la dissémination – la prolifération de mots, textes et « sens » – qui donnera jour à d'autres textes « à partir (en provenance) d'idées ». Bref, cette description cagienne de l'intertextualité correspond

remarquablement bien aux espérances derridiennes d'un style post-métaphysique d'écriture « philosophique ».

Comme le révèlent les introductions de Cage à ses nombreux œuvres-textes, les méthodes de production textuelle sont d'une importance capitale pour lui ; et l'on pourrait évoquer ici, comme témoignage supplémentaire, le fait que, dans ses exécutions orales, Cage se met chaque fois en peine de lire les introductions avant même d'exécuter les œuvres. Dans chaque cas, la méthode employée exploite une multiplicité de formes d'indétermination, ce qui garantit l'absence d'intention de l'écriture. Dans la série complète des *Writings through "Finnegans Wake"*, par exemple, Cage a utilisé un certain nombre de méthodes de hasard. Dans le premier de ces *Ecrits*, Cage écrit des *mesostics* qui traversent le texte de *Finnegans Wake* en utilisant le nom de James Joyce comme fil conducteur du texte. Dans son introduction, Cage donne l'explication suivante de sa technique : « mesostics (pas acrostiches : alignés en descendant à partir du milieu et non du bord). Ce qui constitue un mesostic, pour autant que je le pratique, c'est que la première lettre d'un mot ou d'un nom est à la première ligne mais que la seconde lettre la suivant sur la première ligne ne doit pas s'y trouver (elle figure sur la seconde ligne) »⁴¹. En se servant de la technique du mesostic, Cage construit une série de stances de cinq lignes qui promène le lecteur à travers tout le texte de *Finnegans Wake*. Bien que cette technique semble plutôt mécanique, Cage admet qu'il faut faire des choix conscients pour déterminer combien il y aura de mots par ligne (la technique exigeant seulement que la lettre de la ligne suivante n'apparaisse pas dans la précédente) : « il y avait des choix à faire, des décisions à prendre à l'égard des mots qu'il fallait garder ou omettre. C'était une discipline analogue à celle du contrepoint avec cantus firmus en musique. Quant à moi, j'avais tendance à omettre davantage qu'à garder »⁴². Enfin la ponctuation est distribuée sur chaque page selon des opérations du *I Ching*. De cette façon, on allie la nécessité au choix (tous deux traversés d'indétermination, bien sûr) pour produire le texte⁴³. Des méthodes analogues (avec de nombreuses variations) gouvernent la deuxième et la quatrième de ces compositions « à travers *Finnegans Wake* » (la troisième n'étant à ma connaissance pas encore parue)⁴⁴.

Dans le cas de la composition la plus récente de Cage, *Muoyce (Writing for the Fifth Time through*

*"Finnegans Wake")*⁴⁵, les *mesostics* ont cédé la place à un réseau beaucoup plus complexe d'opérations de hasard impliquant une multiplicité d'emplois du *I Ching*, ce qui donne un texte sans commune mesure avec celui de Joyce. La différence essentielle par rapport aux premiers textes est que les opérations de hasard servent à déterminer (entre autres choses) l'espacement des « mots » de sorte que l'« intégrité » des mots et donc de la syntaxe de Joyce n'est plus conservée.

Dans les *Themes & Variations* (publiés en 1982), Cage se sert des *mesostics* non plus sur un texte préexistant mais sur une liste de cent dix idées⁴⁶, tirées de ses livres précédents et rapportées de façons variées à quinze personnes qui ont joué un rôle déterminant dans la vie et l'œuvre de Cage. Le produit des interactions (toutes déterminées par hasard) des quinze noms (utilisés pour construire les *mesostics*) avec celles des cent dix idées est un « mélange déterminé par hasard analogue au renga » (p. XIV). Cage présente le renga – genre d'indétermination créatrice de la poésie japonaise traditionnelle – dans le passage suivant de l'« Introduction » à *Themes & Variations* : « traditionnellement le renga est écrit par un groupe de poètes réunis à l'occasion d'une soirée et n'ayant rien de mieux à faire. Des lignes successives sont écrites par différents poètes. Chaque poète essaie de faire sa ligne aussi éloignée que possible en significations de celles de la ligne précédente. C'est incontestablement un moyen d'ouvrir l'esprit du poète et de l'auditeur ou lecteur à d'autres relations que celles que l'on perçoit ordinairement. [...] Ainsi un poème intentionnellement irrationnel peut-il être produit qui ait un effet libérateur. C'est ce qu'on nomme absence intentionnelle d'intention. Ce poème collectif contribue à libérer chaque poète de son ego propre » (p. XXIII).

Dans un texte un peu antérieur, *Empty Words* (publié d'abord en 1974-1975), Cage prend comme matériau d'origine le *Journal* de Thoreau et se sert d'opérations de hasard pour sélectionner les éléments appropriés du *Journal* ; mais il traite le texte de Thoreau de manière radicalement différente dans chacune des quatre parties de son propre texte. Ainsi, la première partie est un mélange de phrases, mots, syllabes et lettres choisis chez Thoreau ; dans la deuxième partie, les phrases sont omises et, dans la troisième, les mots ; enfin, la dernière partie ne laisse que les « lettres et silences », ce qui donne un texte

où les « langues [deviennent] musiques, les musiques théâtres, exécutions, métamorphoses... »⁴⁷. *Empty Words, Part IV* demeure incontestablement la composition textuelle la plus provocante de Cage ; dans la quête d'une pure écriture, Cage a dépassé ici toutes les notions de syntaxe et de sens, tout en conservant dans son texte la matérialité (littéralement le matériau) du texte de Thoreau⁴⁸.

Cet examen des techniques utilisées par Cage pour construire ses compositions-textes devrait au moins indiquer le large éventail de possibilités offertes pour

la génération de textes disséminant. C'est le génie propre à Cage d'avoir pu écrire régulièrement des textes qui « ouvrent l'esprit des [...] lecteurs à d'autres relations que celles qu'on perçoit d'ordinaire » et de l'avoir fait tout en réjouissant ces mêmes lecteurs. En accomplissant cette synthèse remarquable d'« effet libérateur » et de jouissance, Cage ouvre des chemins qu'il nous appartient d'explorer.

(Traduit de l'américain par Marc Froment-Meurice.)

Notes

1. La plupart des éléments concernant les rapports personnels de Cage et Boulez sont tirés du livre de Joan Peyser, *Boulez : Composer, Conductor, Enigma*, New York, Schirmer Books, 1976 ; cf., en particulier, pp. 9-10, 60-62, 69-71, 81-86 et 129.

2. « *Renunciation of control* » est une expression de Cage ; pour la description de cette correspondance, lire Richard Kostelanetz (éd.), *John Cage*, New York, Praeger Publishers, 1970, pp. 17-18.

3. John Cage (entretien avec Daniel Charles), *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond, 1976, p. 122 (« j'y ai remplacé Boulez qui avait déclaré forfait au dernier moment »). Les références à ce livre seront citées avec le sigle *PO*.

4. Sur le *Roaratorio*, voir la documentation exhaustive (et la bande magnétique) faisant partie de John Cage, *Roaratorio : An Irish Circus on "Finnegans Wake"*, Königstein, Athenäum / Son et Texte, 1982 ; sur le rôle joué par Boulez dans la réalisation de l'œuvre, cf. les remarques de Cage p. 159.

5. Les références de Cage à Mallarmé sont présentes surtout dans ses entretiens avec le philosophe et critique français Daniel Charles, publiés sous le titre *Pour les oiseaux*. Il faut aussi remarquer que Cage dit souvent avoir été influencé par Antonin Artaud (cf., par exemple, *PO*, 44, 166, et *John Cage*, pp. 8-9 et 93) et René Char (*PO*, 40, et *John Cage, Silence : Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 36).

6. Le texte est cité par l'auteur dans la traduction anglaise de Bradford Cook, *Mallarmé : Selected Prose Poems, Essays and Letters*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1956. Pour cet extrait de lettre, nous avons rétabli le texte original français, dans la version présentée par Henri Mondor, *Propos sur la Poésie*, Monaco, Editions du Rocher, 1953, pp. 87 et 88. [La traduction anglaise s'éloigne sensiblement du texte, par exemple en donnant pour « *Conception Pure* » : « *a pure Idea*. Néanmoins, dans la mesure où l'idée hégélienne est le produit du savoir absolu qui s'est « pensé » (conçu) lui-même, cet écart n'est pas gênant ; plus difficile est la traduction de « *mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre pureté* », « *habituel* » pouvant signifier aussi bien « coutumier » (= *abiding*) qu'« habitant ». (N.d.T.)]

7. Stéphane Mallarmé, « *Crise de Vers* » dans *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 366 et 367. Les références à cette édition seront marquées du sigle *Œ.C.* [La prose de Mallarmé, en vertu de sa syntaxe disloquée, de ses ellipses et en

général de son rythme inouï, constitue certainement pour le traducteur étranger un casse-tête absolu. De fait, si l'on traduit mot à mot la traduction anglaise de Bradford Cook, on aboutit à un texte totalement différent de l'original, ce qui ne devrait étonner personne. Voici, pour que le lecteur français puisse juger, cette retranscription : « *Les structures internes d'un livre de vers doivent être innées ; de cette façon, le hasard sera totalement éliminé et le poète sera absent. De chaque thème, lui-même prédestiné, une harmonie donnée naîtra quelque part dans les parties du poème total et occupera sa place propre à l'intérieur du volume ; parce que, pour tout son, il y a un écho. Des motifs de même jeu s'équilibreront de place en place. Il ne subsistera rien de la sublime incohérence que l'on trouve dans la mise en page des Romantiques, rien non plus de l'unité artificielle qui reposait jadis sur le format carré du livre. Tout sera hésitation, disposition des parties, leurs alternances et relations – tout cela concourant à la totalité rythmique, qui sera le vrai silence du poème, dans ses espaces blancs, de même que le silence sera traduit à sa façon par chaque élément structurel. (Certaines publications récentes ont annoncé ce genre de livre ; et si nous pouvons accepter leurs idéaux comme compléments des nôtres, on doit alors reconnaître que les jeunes poètes ont su voir quelle irrésistible et harmonieuse totalité un poème doit être, et qu'ils ont bégayé le concept magique du Grand Œuvre.) Ainsi, la symétrie parfaite des vers dans le poème, des poèmes dans le volume, s'étendra même au delà du volume lui-même ; et ce sera la création de plusieurs poètes qui inscriront, sur l'espace spirituel, la signature amplifiée du génie – aussi anonyme et parfait qu'une œuvre d'art » (Bradford Cook, *op. cit.*, p. 41). Dans le cas présent, la traduction anglaise a le défaut majeur de réduire la prose mallarméenne à son contraire – à savoir une suite d'énoncés univoques et informatifs, ce qui ne laisse pas de détruire tout son sortilège. Ainsi, il n'est pas question chez Mallarmé de « *totalité* » mais seulement de « *rythme total* », « *lequel serait le poème tu* » – conditionnel que le traducteur transforme en indicatif : « *la totalité rythmique, qui sera le vrai silence du poème* ». En d'autres termes, le « *Livre* » ne saurait pour Mallarmé être une *totalité étante*, car il inclut le rien, comme « *pièce principale* » (*Œ.C.*, 647) de la Fiction littéraire, en un « *tout* » qui, de ce fait, ne peut jamais être clos et systématique. Totalité « *blanche* », transie de rien ou de « *blancs* » ou de silence. Le Livre n'est pas – n'est rien que la Langue « *dont voici l'ébat* ». (N.d.T.)*

8. *Œ.C.*, 455.

9. Pour un examen fructueux de la musique de Boulez, lire Paul Griffiths, *Boulez*, Oxford, Oxford University Press, 1978. Je suis redevable à Paul Griffiths de la plupart de mes généralisations sur la technique de Boulez.

10. Cet article, comme la plupart de ceux qui seront discutés dans cet article, a été repris dans : Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti*, textes réunis et présentés par Paul Thévenin, Paris, Le Seuil, 1966. Les références à ce livre seront notées du sigle RA.

11. Cf. l'emploi par Boulez du mot « utérine » (RA, 23).

12. Cf. Jacques Schérer, *Le "Livre" de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits)*, Paris, Gallimard, 1957. Le livre de Schérer comprend la première transcription de la totalité des notes manuscrites de Mallarmé, références qui seront citées dans le texte par le numéro du feuillet. Pour la tentative peut-être la plus extraordinaire de relier ces notes à la technique sérielle, cf. Hans Rudolf Zeller, « Mallarmé and Serialist Thought », traduction de Margaret Shenfield, *Die Reihe*, 6 (1960/1964), pp. 5-32. [A noter les guillemets sur *Le "Livre"* de Schérer : le titre n'est pas de Mallarmé, et rien ne permet de penser que ces notes concernaient un livre réel, même « en préparation ». (N.d.T.)]

13. Pour les commentaires de Jacobs et Tudor, cf. Peyser, *Boulez*, p. 128 ; pour Bradshaw, cf. p. 162.

14. Cette exigence vient, une fois de plus, de réflexions sur Mallarmé (et Joyce) ; cf. RA, 31.

15. Pour une belle réalisation de ce concept de « domaine », cf. la composition pour clarinette et vingt-et-un instruments en six groupes, *Domaines* (composée par Boulez entre 1961 et 1969).

16. RA, 52. [A noter que le français distingue « chance » et « hasard », alors que l'anglais « chance » signifie uniquement le hasard ; *chance operation* = opération de hasard, et non « de chance ». (N.d.T.)]

17. Pierre Boulez, « Sonate, que me veux-tu ? », publié dans la revue *Médiations*, n° 7, printemps 1964, pp. 61-75. Cf. en particulier l'accent mis par Boulez sur la nécessité d'« enchaîner » les différentes strophes du quatrième formant (p. 73), sur le « principe directeur » du cinquième formant (p. 73) et sur « la conception générale ordonnant ces cinq formants », (p. 73), remarques qui culminent dans le passage suivant : « cette organisation globale, je ne l'ai évidemment pas trouvée d'un seul coup ; petit à petit, les idées se sont ordonnées, se sont mises en place autour de l'idée directrice : concevoir l'œuvre comme un univers en mouvement, en expansion » (p. 74).

18. Sur Mallarmé, cf. « Sonate », pp. 66-67.

19. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, entretiens avec Célestin Deliège, Paris, Le Seuil, 1975, p. 107.

20. Judy Kravis, *The Prose of Mallarmé : The Evolution of a Literary Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, pp. 139-147.

21. Sur cette idée d'élimination de l'ego du compositeur, cf. aussi PO, 140. Cf. aussi la présentation par Cage de sa *Music of Changes* comme « un objet plus inhumain qu'humain, puisque des opérations de hasard l'ont menée à être », dans *Silence*, p. 36. Boulez déclare aussi que « s'il fallait trouver un mobile profond à l'œuvre que j'ai tâché de décrire, ce serait la recherche d'un tel "anonymat" » (« Sonate », p. 75).

22. Cf. la critique implicite par Cage des techniques bouléziennes de composition, qui introduisent des paramètres musicaux dans des relations, impliquant que la composition est un objet à considérer de manière « nécessairement dualiste », c'est-à-dire un objet distinct de ses auditeurs ; cf. *Silence*, p. 38.

23. Plus loin, Cage souligne que la musique de Stockhausen n'est pas seulement drame mais tragédie : « il faut qu'il y ait l'un ou l'autre, détermination ou indétermination » (PO, 199-200).

24. Sur l'« organisation » par Cage du premier *happening* à Black Mountain College en 1952, avec une référence marquée à Artaud, cf. PO, 165-167.

25. *Silence*, p. 12. Il y a bien sûr quelque chose de paradoxal à souhaiter que l'art « ressemble » à la nature, alors qu'on dénie en même temps au produit des opérations de hasard tout statut d'« objet physique ». Ce paradoxe sera traité plus bas, en rapport avec l'analyse par Derrida de la *mimésis* chez Mallarmé.

26. [Si l'on retraduit la traduction anglaise du passage, on obtient à peu près ceci : « est-ce qu'un geste de notre esprit, est-ce que les symboles en préparation ou en éclosion, ont besoin d'un lieu pour leur développement, autre que la scène fictive de vision qui éclate [flashes] dans le regard du public ? Le Mythe est le Saint des Saints, mais il doit vivre dans nos imaginations. Dans un éclair [flash] suprême, miraculeux d'illumination donnant naissance à cette Figure qui est Personne, il embrasse chaque pose gestuelle adaptée par la Figure au rythme symphonique. Et ainsi il est libéré ». Il suffit d'un coup d'œil sur le texte de Mallarmé pour voir combien cette traduction est en fait une réinterprétation, qui plus est à sens unique : par exemple elle réintroduit comme *sujet* (identifié au « Saint des Saints ») le « Mythe » (mot absent de tout le passage), alors que la scène « fictive » demeure pour Mallarmé simplement « le foyer de vision dardé par le regard d'une foule ». On connaît par ailleurs la fonction centrale de la « Foule » chez Mallarmé (cf. « L'Action Restreinte » : « il n'est pas de Présent... Faute que se déclare la Foule, faute – de tout », *Œ.C.*, 372). Le regard (et donc la scène elle-même) vient de la Foule (et non du Mythe). Par ailleurs, c'est une vision « mentale », au sens peut-être où Duchamp parle d'art « non rétinien ». La « Figure que Nul n'est » – telle est la Foule comme théâtre (cela effectivement n'est pas sans annoncer la conception musicale de l'événement selon Cage). (N.d.T.)]

27. Kravis, *The Prose of Mallarmé*, pp. 135-154, donne une vue particulièrement riche des réflexions de Mallarmé sur le théâtre.

28. Jacques Derrida, « La double séance », *La Dissémination*, Paris, Le Seuil, 1972, pp. 199-317. Les références à ce livre seront par la suite données sous le sigle D.

29. Derrida insiste fortement sur la lettre de Mallarmé à Maurice Guillemot, où il déclare : « je suis profondément et scrupuleusement syntaxier. » (D, 206).

30. [« Essence » est le mot du traducteur anglais (B. Cook) pour « notion » ; de fait, l'« idée même » se rapproche de l'idée platonicienne comme être de l'étant, dans la mesure où elle n'est pas visible (« aucun contour »), mais elle s'en éloigne sensiblement en tant qu'elle provient d'une « dictée » (ou levée, *physis*) musicale, vocale, vibratoire. En ce sens, l'étant (l'objet) disparaît plutôt qu'il n'est « présent(é) ». (N.d.T.)]

31. Sur cette tentative de réconcilier hasard et nécessité, cf. D, 309-310.

32. Cf. « Sonate », pp. 73 et 74.

33. Derrida le cite lui-même : cf. D, 303.

34. Cf. le traitement de la notion d'hymen tout au long de « La double séance ».

35. [Qui la doit lui-même à Aristote mais non à Platon. (N.d.T.)] Pour un développement plus récent de cette notion chez Cage, cf. John Cage, *Themes & Variations*, Barrytown, New York, Station Hill Press, 1982, p. VIII.

36. Cf. *PO*, 75, et *Silence*, p. 38.

37. C'est de cette manière que le paradoxe apparent (dans *Silence*, p. 12) peut être résolu : l'œuvre d'art peut ressembler à la nature (« dans sa façon d'opérer ») sans être d'aucune manière elle-même un objet physique déterminé.

38. La littérature sur Derrida demeure néanmoins réduite à une peau de chagrin. En anglais, l'ouvrage de référence demeure celui de Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1979. On peut trouver des discussions plus générales de l'influence derridienne sur la philosophie et la critique littéraire dans Christopher Norris, *Deconstruction : Theory and Practice*, Londres, Methuen, 1982, et Jonathan Culler, *On Deconstruction : Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1982.

39. *Themes & Variations*, p. XII. Cette définition fondamentale du projet cagien se trouve aussi dans John Cage, *X : Writings 1979-1982*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1983, pp. X et 163. Pour un relevé exact de son évolution vers la composition de texte, cf. *PO*, 108-109.

40. Cf. la notion Zen d'« absence intentionnelle d'intention ».

41. John Cage, *Writing through "Finnegans Wake"*, Tulsa, University of Tulsa Monograph Series, 1978, p. IV. Cette introduction contient une grande partie de celle de *Writing for the Second Time through "Finnegans Wake"*, qui a paru ultérieurement dans John Cage, *Empty Words : Writings 1973-1978*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1979, pp. 133-136.

42. *Writing through "Finnegans Wake"*, p. V.

43. Des méthodes analogues ont été pratiquées par Jackson Mac Low dès 1960 dans les poèmes réunis dans *Stanzas for Iris Lezak*, Millerton, New York, Something Else Press Inc., 1971 ; pour la présentation des méthodes de Mac Low, cf. pp. 399-411. Cage lui-même tient en grande estime l'œuvre de Mac Low : cf. *X*, p. 53, et

sa quatrième page sur le dos des *Stanzas* de Mac Low. Il convient d'ajouter que Mac Low fut pendant deux ans (de 1956 à 1958) étudiant de Cage à la New School for Social Research de New York ; cf. *John Cage*, pp. 39, 119 et 123.

44. Ces textes se trouvent respectivement dans *Empty Words*, pp. 133-176, et dans *X*, pp. 1-49. Pour des commentaires curieux sur l'exécution par Cage d'un de ses *Ecrits*, cf. Michel Benamou et Charles Caramello, *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press Inc., 1977, pp. 17, n. 5, et 63-65.

45. Ce texte figure dans *X*, pp. 173-187.

46. Concernant cette liste, cf. *Themes & Variations*, pp. VIII-XII.

47. *Empty Words*, pp. 33 et 65.

48. Cela ne surprendra personne d'apprendre que, dans le prochain projet de texte, Cage combine une multiplicité de méthodes précédemment utilisées dans son œuvre ; et pas davantage qu'il se sert maintenant d'un ordinateur pour construire ses *mesostics*. (Nous pouvons y voir un moyen actuel pour réaliser la mort mallarméenne de l'auteur.) Dans une lettre à J.S. Lee, datée du 15 février 1985, Cage écrit : « en ce moment, je me consacre à la célébration de la vie et de l'œuvre d'Erik Satie. Cela prend la forme de "présents" qu'il me fait, à moi comme aux autres. Je les écris tous mais certains sont des écrits traversant d'autres textes et d'autres sont des "kus" (du haïku) en rapport à des textes enregistrés dans la mémoire du logiciel. Grâce à une programmation spécifique, je peux classer et localiser tous les mots d'un texte qui répondent à la règle du mesostic (à 100 % ou à 50 %, non-répétition des deux lettres d'un nom, ou permission d'utiliser le premier après son entrée dans un mesostic) ; après quoi je sou mets ces listes au l Ching. Le résultat est un texte qui vient de l'ensemble de tout le texte plutôt que de sa succession linéaire à partir du début. Et d'autres sont des renga (comme *Themes & Variations*) ».

Entretien (1961)

John Cage et Roger Reynolds

Cet entretien a été réalisé pendant que John Cage était à Ann Arbor, début décembre 1961. Il accompagnait, avec le pianiste David Tudor, Merce Cunningham et sa compagnie de danse pour un programme organisé par ONCE¹ avec la coopération du Centre d'art dramatique. Les questions sont essentiellement fondées sur les éléments du nouveau livre de Cage, Silence. Ce recueil d'essais et de conférences offre une image passionnante et significative de la pensée de Cage pendant les vingt-cinq dernières années. Les questions ne reflètent pas seulement les positions personnelles de R. Reynolds sur les idées de Cage, mais aussi des perspectives qui ouvriront, il l'espère, différents horizons nouveaux.

(Les numéros qui apparaissent de temps à autre entre parenthèses et en italique correspondent aux pages du livre de Cage. ²)

Roger Reynolds : – Pourriez-vous parler de vos premiers goûts en musique, de vos premiers contacts avec la musique ? J'ai été amusé de lire qu'à une certaine époque vous aviez espéré consacrer votre vie à l'exécution des œuvres de Grieg (115).

John Cage : – J'ai fait mes premiers pas en musique avec les professeurs de piano de mon quartier et tout particulièrement avec ma tante Phoebe. Comme

elle se consacrait uniquement à la musique du XIX^e siècle, elle prétendait que ni l'œuvre de Bach ni celle de Beethoven n'avaient la moindre chance de m'intéresser. Elle me fit connaître Moszkowski et ce que l'on peut appeler la musique pour piano que tout le monde adore jouer. Dans ce tableau il me sembla que la musique de Grieg était plus intéressante que les autres.

R.R. : Dans *45' For A Speaker (163)* vous remarquez : « quand j'ai commencé à me servir des pièces monnaie, en les lançant je me disais parfois : espère que ceci ou cela sortira » et un peu plus loin, dans le même texte (170) : « une erreur se résume à l'impossibilité à passer sur le champ d'une idée préconçue à une réalité ». Est-ce que des problèmes mathématiques vous gênent encore dans la mise en œuvre de vos approches philosophiques ?

J.C. : Je trouve votre question difficile à traiter. Quand je suis passé d'une continuité que je dirigeais, par ainsi dire, à une autre que je ne dirigeais pas, j'avais encore au début une certaine connaissance des possibilités. Et ainsi j'avais tendance au départ à souhaiter qu'apparaissent celles qui, je le voyais, seraient agréables, plutôt que d'autres dont j'ignorais tout. Je découvris alors qu'en fait, quand des choses vivaient qui n'étaient pas dans la ligne de ma conception de l'agréable, elles modifiaient ma perception. C'est-à-dire que je vis des choses que je n'imaginai pas être agréables l'être en fait. Ainsi ma conception évolua progressivement d'idées précises sur ce qui serait agréable vers une absence d'idées sur la question. Donc, quand vous me demandez si mes positions philosophiques me posent des problèmes mathématiques, j'essaie de ne pas avoir de positions. Autrement dit, j'essaie plutôt de garder ma curiosité et ma perception ouvertes face à ce qui arrive et, en composant, j'essaie de me donner les moyens pour n'avoir aucune connaissance de ce qui pourrait arriver. Et ailleurs c'est ce qu'on pourrait appeler la différence technique entre l'indétermination et les opérations de hasard. Pour ces opérations on connaît plus ou moins les éléments de l'univers avec lesquels on traite, alors que j'aime à penser que, dans l'indétermination (peut-être que je me leurre ou que je me voile les yeux), je suis en dehors du domaine d'un univers connu et j'ai affaire à des choses dont je ne sais littéralement rien.

R.R. : – Que pensez-vous des termes « sens » et « symbolisme » en ce qui concerne l'art ?

J.C. : – Le symbolisme, je ne l'ai jamais particulièrement aimé. Je commence à avoir une opinion différente sur la question. Je ne l'aime pas quand il s'agit d'une relation d'objet à objet. C'est-à-dire qu'une chose déterminée est le symbole d'une autre chose déterminée. Mais si chaque chose dans le monde peut être vue comme un symbole de toutes les autres choses dans le monde, alors, oui, j'aime le symbolisme. Pour ce qui est du sens, je crains que ce mot ne

désigne l'influence de l'expérience personnelle sur un individu donné en ce qui touche sa faculté d'observer les relations. Je trouve que c'est une question plutôt personnelle et à ce sujet je cite souvent le titre de la pièce de Pirandello : *A chacun sa vérité*.

R.R. : – Dans *Silence*, vous dites : « quand nous séparons la musique de la vie, ce que nous obtenons, c'est l'art » ; que voulez-vous dire ?

J.C. : – Je cite l'hexagramme sur la grâce du livre chinois, le *I Ching*. Il est généralement tenu pour l'hexagramme de l'Art, et l'Art y est représenté par une lumière qui brille au sommet de la montagne, éclairant, dans certaines limites, l'obscurité à l'entour. Ceci placerait l'Art en situation de pénétrer la vie dans certaines limites. Maintenant, si vous séparez les deux, disons si vous prenez cette lumière – cette chose supérieure à l'obscurité ou plus lumineuse qu'elle – et que vous l'appeliez l'Art..., alors vous n'avez que cette lumière. Mais ce qu'il nous faut, c'est tâtonner dans l'obscurité (45-46) parce que c'est là que sont nos vies (pas nécessairement tout le temps, mais au moins à certain moment et en particulier quand la vie devient problématique) : dans l'obscurité, ou, comme disaient les Chrétiens, « dans la nuit profonde de l'âme ». C'est dans ces situations que l'Art doit agir et alors il ne sera pas seulement de l'Art, mais il sera aussi utile à nos vies.

R.R. : – Dans *Lecture On Something (139)*, vous écrivez : « nous observons que le monde ne tombe pas lorsque nous n'en portons pas le poids sur nos épaules. Où est la responsabilité ? La responsabilité est envers soi-même, ce qui signifie la sereine acceptation de toute responsabilité des autres et des choses quelles qu'elles soient ». L'homme n'a-t-il pas traditionnellement fonctionné en assumant que sa responsabilité consistait à forcer la Nature ou la Vie à se plier à ses besoins ?

J.C. : – Pas l'homme en général, mais l'homme européen. L'homme asiatique avait une approche différente dont je parle à plusieurs reprises dans le livre. Je cite en particulier cette conférence de Fuller dans laquelle il souligne qu'en allant d'Asie vers l'Europe on va contre les vents, mais que, d'Asie vers l'Amérique, on suit les vents. Ainsi les philosophies développées en Europe sont en opposition avec la Nature et visent à la maîtriser. En revanche, les philosophies développées en Asie, et plus encore quand on va vers l'Extrême-Orient, intègrent la Nature sans chercher à la maîtriser. Ces deux éléments se

conjuguent en Amérique et de ce fait nous, les Américains, nous pouvons, je crois, envisager la possibilité de ce que l'on pourrait appeler l'irresponsabilité.

R.R. : – A une certaine époque (30), vous trouviez que Beethoven, le *bel canto*, le jazz et le vibraphone étaient détestables. Vous vous êtes réconcilié avec tous sauf avec le vibraphone. Quels sont vos rapports avec cet instrument aujourd'hui ?

J.C. : – Je suis parfaitement conscient que le monde me serait davantage ouvert si j'aimais le vibraphone. De la même façon qu'il me serait davantage ouvert si j'aimais le *Muzak*³, que je n'aime pas non plus. J'ai l'intention de m'y atteler. La meilleure façon de me réconcilier avec les deux serait de les utiliser dans mon travail. Ceux que l'on appelle les primitifs procédaient de cette façon, je crois, avec les animaux qui leur faisaient peur.

R.R. : – Malgré certaines attaques qui vous ont été lancées, vos activités pourraient être apparemment comprises comme une lutte contre le superficiel : une réaction contre une société entièrement occupée à s'isoler de l'expérience personnelle et de l'implication dans la vie.

J.C. : – Ceci n'est pas une question.

R.R. : – Peut-être est-ce une proposition... de commentaire...

J.C. : – Sur quoi ?

R.R. : – Sur le fait que les gens cherchent à moins s'impliquer dans la vie.

J.C. : – Oui, cela pourrait être une réponse. De nos jours, de plus en plus de gens commencent à protester contre la société. Est-ce de cela que vous voulez parler ?

R.R. : – Non, pas exactement...

J.C. : – Ou une objection contre ce que vous appelez la superficialité d'une certaine partie de notre société... Eh bien, j'ai conclu qu'il est souvent difficile de savoir comment tracer sa route dans des situations sociales. Et j'ai décidé d'utiliser cela comme un compas. De ne réaliser que des actions affirmatives et non pas ce que j'appelle des actions négatives, critiques ou polémiques, même lorsque la chose critiquée ou combattue est de toute évidence mauvaise. En d'autres mots, je n'attaquerai pas le mal mais j'encouragerai ce qui me semble être ce que j'appelle affirmatif.

R.R. : – Je cherchais par ma question à atteindre ce qui me semble vrai de votre œuvre. Beaucoup de gens font des commentaires et des critiques irréfléchis et sans réel fondement sur ce que produit votre

œuvre – et non pas sur ce que vous entendez lui faire produire. En dépit de cela, on pourrait la voir comme une tentative affirmative d'arriver au rejet de l'expérience.

J.C. : – Maintenant je comprends un peu mieux. Disons, et ceci est en rapport direct avec le livre (*Silence*), j'ai eu plus d'écho en réponse au livre que je n'en ai jamais eu après la sortie d'un disque, la publication d'une partition, un concert, une conférence ou quoi que ce soit d'autre. Au début je ne comprenais pas. Beaucoup, beaucoup de gens écrivent ou téléphonent pour dire qu'ils ont vibré à tel ou tel passage du livre. Au début, je ne comprenais pas pourquoi – pourquoi réagiraient-ils davantage à un livre qu'à tout autre type d'action ? –, puis il m'est apparu qu'en lisant ils deviennent des exécutants. C'est-à-dire qu'ils s'impliquent dans une activité qui leur est propre et donc ont une expérience directe. La plupart des gens font l'erreur de penser qu'ils ne font rien quand ils écoutent un morceau de musique, mais que quelque chose leur est servi. Ceci n'est pas vrai, et nous devons tout faire pour que notre musique, notre art, tout, les amènent à comprendre que ce sont eux qui font et non pas que quelque chose leur est servi tout fait.

R.R. : – Dans cette perspective vous vous référez quelque part à vos compositions comme à des « occasions d'expérience » impliquant aussi bien les yeux que les oreilles. Tout en remarquant l'influence qu'a eue le Zen sur vous, dans la préface à *Silence*, vous lui déniez sa responsabilité sur vos activités. C'était intéressant et fit penser aux disparités entre le concept d'Art dans les sociétés influencées par le Zen et vos propres conceptions. Pourriez-vous parler des aspects du Zen que vous trouvez stimulants et acceptables et ceux qui vous paraissent inutiles ? Par exemple vous soulignez plusieurs fois dans *Silence* que le *I Ching* exprime une certaine façon de voir avec laquelle vous ne pouvez pas être d'accord.

J.C. : – Il m'est assez difficile de répondre car c'est un processus dans lequel je suis constamment impliqué. Voici ce que je fais depuis environ 1947, époque à laquelle j'ai commencé à étudier la philosophie orientale : j'essaie de voir comment une chose que je lis ou dont je fais l'expérience fonctionne en dehors de son contexte (par exemple dans le contexte de la musique) et puis dans le contexte du quotidien. Si je vois que ça marche, alors quelque chose comme un accord (une acceptation) se met en place. Mais si ça

ne marche pas quelque part... j'ai alors l'impression qu'une erreur s'est introduite furtivement. A ce moment-là, je me mets à avoir des doutes et j'essaie de l'étudier un peu plus. On ne peut pas tout le temps faire cela, mais c'est un procédé très utile. Par exemple, si en travaillant à la composition nous découvrons qu'elle est inadaptée à notre vie quotidienne, alors je crois qu'il doit y avoir quelque chose qui ne va pas dans notre façon de composer. En revanche, si notre mode de composition est applicable à notre vie quotidienne, alors je pense qu'il y a quelque chose d'utile dans la façon dont nous composons la musique.

R.R. : – Quel est l'élément de la musique le plus important ?

J.C. : – Le temps.

R.C. : – J'aimerais que vous parliez un peu de vos idées provocantes sur le sujet.

J.C. : – Mes raisons [de croire que le plus important c'est le temps], je les ai souvent données ; en clair, si vous prenez ce que les Européens appellent les différents paramètres du son, vous découvrirez qu'un seul d'entre eux existe dans ce que nous appelons silence, c'est le temps. Néanmoins nos conceptions du temps subissent des changements de sorte qu'il est devenu presque moins tangible qu'il ne l'était.

R.R. : – Pourriez-vous expliquer ?

J.C. : – Comme je le dis quelque part dans le livre (38-40), nous allons non seulement en avant dans le temps mais également en arrière. Il faut que nous trouvions le moyen d'aller dans toutes les directions. Par exemple, dans l'œuvre de Christian Wolff, une chose difficilement concevable sur le plan rationnel se produit, à savoir le temps zéro. Vous savez, si l'on conçoit la musique en tant qu'objet, alors elle a un début, un milieu et une fin et on peut se sentir plutôt confiant quand on prend les mesures du temps. Quand la musique est *processus*, ces mesures deviennent moins significatives ; et le processus lui-même, impliquant, s'il se produisait, l'idée du Temps Zéro (c'est-à-dire pas de temps du tout), devient mystérieux et donc hautement utile.

R.R. : – Vous avez dit : « *normalement le choix des sons est déterminé par ce qui est agréable et attirant à l'oreille : le plaisir à donner ou à recevoir la douleur étant un signe de maladie* » (62). Vous ajoutez : « *quand arriva la guerre, j'ai décidé de n'utiliser que des sons faibles* », parce qu'il vous semblait « *qu'il n'y avait ni vrai ni bien dans ce qui est fort dans la société* ». Pensez-vous toujours la même chose ? Et

si oui, que diriez-vous de la part subjective et intentionnelle d'un tel choix ?

J.C. : – Ces deux considérations précédaient ma vision actuelle qui fait que j'utilise fréquemment maintenant des sons très bruyants. Pour ce qui est de donner de la douleur et du plaisir... je ne suis plus d'accord avec ça. La douleur, nous la donnons et nous la recevons, c'est un fait, et nous ferions mieux de le reconnaître.

R.R. : – Une question vous a souvent été posée et vous lui donnez des réponses intéressantes : dans quel but écrit-on de la musique ?

J.C. : – ... ?

R.R. : – Il vaudrait peut-être mieux dire : dans quel but écrivez-vous de la musique maintenant ?

J.C. : – Je dis souvent que je n'ai aucun but et que je m'occupe de sons, mais, de toute évidence, ce n'est pas le cas. Et pourtant c'est le cas. Je crois qu'en éliminant le but, j'augmente ce que j'appelle la perception. Donc mon but, c'est de me débarrasser du but. C'est très simple à démontrer et nous en avons déjà parlé. Si j'ai un but précis et que se présente une série d'actions très approximatives par rapport à ce but, alors je n'arrive qu'à une sorte de compromis et à une déception. Et peut-être est-ce encore le cas quand mon but est de me débarrasser du but, c'est-à-dire que je vois que je n'y suis pas vraiment arrivé... Mais au moins je vais dans cette direction générale.

R.R. : – Qu'est-ce qu'un acte expérimental et quel est son rapport avec ce qu'on appelle la musique expérimentale ?

J.C. : – Il y a beaucoup de définitions de la musique expérimentale (17 et 13), mais j'utilise le mot *experimental* pour définir une action comme résultat de ce qui n'est pas prévu.

R.R. : – Dans votre conférence « *Experimental Music* » (15), vous avez répondu à une question sur l'impossibilité d'interpréter votre musique : « *composer est une chose, interpréter une autre, écouter une troisième. Qu'ont-ils à voir les uns avec les autres ?* » On pourrait dire qu'ils sont très étroitement liés.

J.C. : – Nous pensons habituellement que le compositeur invente quelque chose, que l'interprète y est fidèle et que le rôle de l'auditeur est d'essayer de comprendre. Pourtant l'acte d'écouter n'a rien à voir avec celui d'interpréter et ni l'un ni l'autre ne sont comparables à celui de composer. En disant qu'elles n'ont pas de rapport entre elles, j'ai découvert que

chacune de ces activités peut devenir davantage centrée sur elle-même et ainsi plus ouverte sur sa propre nature expérimentale. Nous avons parlé tout à l'heure des gens qui pensent que quelque chose est fait pour eux : eh bien ! quand ils écoutent, ils pensent que le compositeur, à travers l'interprète, fait quelque chose pour eux, oubliant que ce sont eux qui le font eux-mêmes.

R.R. : – Etant donné qu'il semblerait que les êtres humains aient développé des capacités d'expression uniques (même si elles nous paraissent parfois grossières), comment pouvez-vous vous faire l'avocat de la non-expressivité en musique ?

J.C. : – Pour en revenir au symbolisme, tout est expressif. Mais *ce qui s'exprime* se développe en chaque personne qui en fait l'expérience. Si quelqu'un agit d'une telle façon que les événements qu'il produit sont totalement libres autour d'eux, pour être perçus de n'importe quelle façon, alors il me semble qu'on a atteint les conditions optimales souhaitables. En revanche, si, par son expressivité, il oblige le spectateur à réagir d'une façon précise, alors il a rétréci et gêné le champ des possibilités.

R.R. : – Alors l'interprète devrait libérer les sons de toute intention pour leur permettre...

J.C. : – d'être totalement expressifs !

R.R. : – Le mot « théâtre » est un mot-clé qui revient souvent dans vos écrits. Qu'implique-t-il pour vous ?

J.C. : – Cela signifie simplement l'utilisation de tous nos sens. Mais les sens que nous utilisons principalement sont la vue et l'ouïe. A la différence de la musique, le théâtre imbrique intensément la vue et l'ouïe.

R.R. : – En d'autres termes, les actions physiques dans l'espace prennent une signification égale à celle des sons dans l'air.

J.C. : – Oui.

R.R. : – Pensez-vous que le manque de théâtre puisse être en partie responsable de certaines réactions négatives envers la musique électronique ?

J.C. : – Sans aucun doute. Ce qu'il y a de plus important, je crois, pour la musique électronique, c'est de la rendre théâtrale, pas en éteignant les lumières, mais plutôt en introduisant sur scène des éléments théâtraux. C'est-à-dire des gens qui font réellement des choses.

R.R. : – Croyez-vous que cela aiderait si on mettait fin aux atmosphères traditionnelles et rituelles dans les concerts ? C'est-à-dire si les spectateurs n'étaient

pas artificiellement coupés des sources de sons par des estrades, par des dispositions de fauteuils stéréotypés, des tenues de soirée, etc.

J.C. : – Oui aussi. Mais, pour commencer, je veux parler également de la manipulation réelle et visible des machines : l'élément qui donne à l'auditoire l'impression que quelque chose d'unique se passe dans le cadre de cette expérience précise. Si l'auditoire, si chacun de nous a le sentiment que ce qui est joué à ce moment-là peut l'être à n'importe quel autre moment, alors une espèce d'ennui *mortel* s'empare de nous.

R.R. : – Il est frappant que ce soit le cas dans les programmes de concerts traditionnels comme ceux donnés ici par le Choral Union Series. Quand on peut écouter l'un des quarante enregistrements de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, quel besoin urgent y a-t-il de l'écouter attentivement dans un concert ? Cette nécessité est absente parce qu'écouter un morceau de musique familier est une expérience relativement courante surtout maintenant que de nombreuses « interprétations » sont si étonnamment semblables.

J.C. : – Justement, à ce propos, j'ai eu une discussion avec David Tudor en rentrant avec lui de New York. Il envisage de ne plus faire d'enregistrements à l'avenir, sauf s'ils provoquent des actions irréalisables en dehors du disque. Je ne pense pas que cela réponde totalement au problème, mais au moins ce serait une réponse au problème tel qu'il le vit dans sa vie musicale, à savoir qu'on lui demande souvent d'enregistrer des disques, et maintenant il pourrait refuser.

R.R. : – Oui, sauf que cette décision pourrait être désagréable pour ceux d'entre nous qui ne vivent pas à New York.

J.C. : – Mais à travers les activités que vous réalisez ici à Ann Arbor, vous voyez que le déficit de la musique qui semblait être compensé par les disques est en train d'être comblé par les concerts que vous donnez⁴. Si cela se propage dans tout le pays – ou même simplement ce que vous faites ici –, alors se mettront inévitablement en place des échanges de musique sur scène entre les différents lieux où elle est exécutée. Plus les gens iront écouter de la musique en concert, plus elle se manifesterà dans de nouveaux lieux. Cela, une fois encore, est ce que j'appelle une action affirmative.

R.R. : – En 1937 (5), vous avez dit : « *le principe même de la forme sera notre seul lien constant avec le passé* ». Puis vous avez identifié ce lien comme « *le principe d'organisation ou la faculté commune à tout homme de penser* ». Plus tard (35), vous associez la forme avec « *la morphologie d'une continuité* » et « *un contenu expressif* ». Pourriez-vous retracer l'évolution de votre approche de la forme ?

J.C. : – Je suis à l'heure actuelle davantage concerné par la « désorganisation » et par un état d'esprit que le Zen appelle « *vide mental* » (« *no mindness* »). Ces déclarations faites en 1937 sont données comme points de repère pour que le lecteur sache d'où je pars. Il y a des choses dans cette conférence avec lesquelles je serais encore d'accord et d'autres pas. Je suppose que, lorsque j'ai utilisé le mot *forme*, je me référais alors à ce que j'ai appelé plus tard la *structure* (l'organisation d'un tout en parties séparées). Après, j'ai utilisé le mot *forme* dans le sens que l'on donne habituellement au mot *contenu* (cet aspect de la composition qui est le mieux à même d'être libre, ressenti, etc.). Cette attitude envers la forme est en quelque sorte à mi-chemin entre ma pensée actuelle et celle que j'avais au début. Je ne me soucie plus maintenant du mot *forme* puisque je suis occupé à réaliser des processus dont je n'anticipe pas la nature. Comment pourrais-je parler de forme ?

R.R. : – A suivre votre œuvre chronologiquement, on pourrait y voir que chaque nouvelle composition fait émerger une nouvelle idée. C'est-à-dire qu'à la place d'une manipulation différente ou d'un changement d'ordre d'éléments convenus à l'intérieur d'un style, vous faites bouger les styles et les idées à l'intérieur du développement d'une approche philosophique.

J.C. : – Je ne comprends pas la question.

R.R. : – La plupart des compositeurs créent par rapport à un style ou à un idiome et ils ont des éléments établis qu'ils manipulent. Leurs compositions, l'une après l'autre, deviennent ni plus ni moins une nouvelle organisation des mêmes facteurs. En analysant vos activités chronologiquement, il m'a semblé que vos œuvres manifestent à chaque fois une nouvelle manipulation d'idées à un niveau d'abstraction des choses. Chaque nouveau morceau rend effective une nouvelle manifestation de style ou d'idée, et la continuité dans votre œuvre est la vision progressive d'actions souhaitables.

J.C. : – Oh ! Oui, je suis très attaché au principe d'originalité. Pas l'originalité dans le sens égoïste, mais l'originalité dans le sens de faire quelque chose qu'il est nécessaire de faire. Alors, bien sûr, les choses qu'il est nécessaire de faire ne sont pas celles qui sont faites, mais celles qui n'ont pas encore été faites. Cela n'est pas seulement vrai pour les autres mais tout à fait pour mon propre travail. Ce qui veut dire que j'ai fait quelque chose, puis je considère que je n'ai pas à faire cela mais qu'il me faut plutôt trouver ce qui doit être fait ensuite.

R.R. : – Pourquoi avez-vous pris l'habitude de donner vos conférences d'une façon très inattendue ? Par exemple dans la très répétitive « *Lecture On Nothing* », vous dites à intervalles réguliers : « *si quelqu'un a sommeil, laissez-le s'endormir* ».

J.C. : – Si une conférence informe, alors les gens peuvent penser que quelque chose est fait pour eux et qu'ils n'ont rien d'autre à faire que recevoir. En revanche, si je donne une conférence où l'on ne sait pas très bien ce qui a lieu, les gens ont alors quelque chose à faire.

R.R. : – Dans la conférence « *Composition as Process* », vous affirmez qu'en 1950 vous envisagiez la composition « *comme une activité intégrant les opposés, le rationnel et l'irrationnel, faisant émerger, idéalement, une continuité flottante dans les limites d'une stricte division des parties : les sons, leurs combinaisons et succession étant logiquement reliés ou choisis arbitrairement* ». Plus tard, vous direz que la composition (71) implique des processus et non des objets. Pourriez-vous expliquer comment vos perspectives ont été modifiées ces dernières années ?

J.C. : – Oui, il s'agit toujours de processus et non d'objets. La différence est très précisément la différence qu'il y a, mettons, entre un cendrier et la pièce tout entière. Le cendrier peut être cerné comme ayant un début et une fin et on peut se concentrer sur lui. Mais quand on se met à considérer la pièce tout entière – pas l'objet mais beaucoup de choses –, alors où est le début ? Où est le milieu ? où est la fin ? Il est clair qu'il ne s'agit pas d'un objet mais plutôt d'un processus et, en fin de compte, il faut que ce processus soit relatif à chaque individu.

R.R. : – C'est le processus de l'observation individuelle, pas le fait physique...

J.C. : – Oui, et c'est pour cela que je veux faire en sorte que les gens comprennent que ce sont eux qui font leur expérience et qu'il ne s'agit pas de quelque

chose qu'on leur fait. Pour en revenir au problème de la forme, il m'est venu une autre idée. Quand je dis que je ne suis pas intéressé par la forme, ou que je me demande comment je pourrais parler de la forme, je dois poser une autre question : où voyons-nous l'absence de forme ? En particulier de nos jours avec les télescopes, microscopes, etc., comme le dit mon ami le peintre Jasper Johns : « *le monde est très affairé* ». De la forme partout.

R.R. : – Quel est le rapport entre « cause et effet » et votre œuvre ?

J.C. : – Là encore, c'est comme pour le symbole : plutôt que de considérer qu'une chose a un effet donné, nous voulons considérer qu'elle a tous les effets.

R.R. : – Dans le passé, la notion de causalité a été beaucoup trop simplifiée, il y a une telle multitude de causes et d'effets, et leurs interrelations sont tellement complexes...

J.C. : – C'est la véritable situation : tout est la cause de tout. En d'autres termes, c'est beaucoup plus compliqué que nos scientifiques ne veulent bien l'admettre.

R.R. : – Par exemple, la théorie de la relativité a placé les lois de Newton dans des perspectives inattendues. On découvre que nos formules bien au point pour étudier la vie sont souvent inopérantes.

J.C. : – Et si, par exemple, je ressens le poids de ma responsabilité, c'est que j'ignore tout simplement les effets de mes actions, parce qu'il se trouve qu'elles ont des effets qui ne m'amènent pas à y réfléchir.

R.R. : – Certains compositeurs ont récemment admis la part de hasard dans leur composition, mais ils ont généralement retenu des méthodes traditionnelles. Vous avez remarqué que cette pratique révèle une « *négligence en ce qui concerne le résultat* » (38). Pouvez-vous expliquer ?

J.C. : – Si on réalise un objet en procédant d'une manière floue pour que tout puisse arriver, en dehors de tout contrôle, alors on est tout simplement négligent quant à la réalisation de cet objet.

R.R. : – Vous ne pensez donc pas qu'il soit valable qu'un compositeur souhaite qu'un certain aspect ou passage de son œuvre puisse se modifier, pendant que le discours d'ensemble et la substance demeurent sous contrôle ?

J.C. : – Je crois que je vois ce dont vous voulez parler, et cela est un domaine d'activité qui a la faveur des compositeurs actuels. C'est-à-dire de contrôler

certain aspects d'une composition, si je vous comprends bien, et de laisser d'autres sans contrôle. Dans ce cas-là, on maintient le concept de *paires d'opposés* : on a noir et blanc et on compose en jouant sur leurs opposés. On peut alors se lancer à jouer avec toutes les possibilités que la composition classique nous a appris à connaître. On peut équilibrer ceci avec cela, produire des climax et ainsi de suite. Tout ce que je peux dire, c'est que cela ne m'intéresse pas. Je ne vois pas en quoi cela change radicalement de la convention bien connue. On se sert des nouvelles façons de travailler mais on les consolide en s'appuyant sur l'ancien savoir, de sorte qu'on se sent en terrain connu avec les vieilles idées – et le jeu des contraires. Ainsi on n'aurait pas à se changer. Au contraire, je crois que nous sommes dans une situation beaucoup plus pressante où il est absolument essentiel que nous changions fondamentalement nos mentalités. On pourrait en cela m'assimiler à un pasteur protestant fondamentaliste. Stockhausen a récemment utilisé un système de composition qui implique le choix d'une seule technique à la fois parmi différentes façons de travailler et tente de laisser chacune d'elles se mettre en jeu. On a l'impression d'un riche réservoir de techniques contemporaines. Par exemple, dans un répertoire de sept ou huit techniques de composition, l'indétermination jouerait son rôle et on pourrait y faire appel chaque fois que nécessaire. Mais cela n'exige aucun changement de mentalité par rapport à ce que l'on avait avant ; donc rien de fondamentalement différent ne s'est produit. Je pense qu'en peinture on pourrait voir cela très clairement. Certaines parties de la toile pourraient être construites, d'autres seraient tout à fait chaotiques, et ainsi on pourrait jouer comme avant. Ce dont nous avons besoin, c'est d'un art qui modifie nos vies. Nous avons l'habitude de ces jeux d'équilibre ; donc, même s'ils sont nouveaux, ils ne peuvent plus rien nous apporter qui n'ait déjà été fait. « *Du vin nouveau dans de vieilles outres.* »

Robert Ashley⁵ : – Il me semble que votre influence sur la musique contemporaine, sur les musiciens, est telle que toute la métaphore de la musique pourrait changer dans une telle proportion que – le temps étant le plus important dans la définition de la musique – le résultat final serait une musique qui n'exigerait rien d'autre que la présence des gens. C'est-à-dire qu'il me semble que la plus radicale redéfinition de la

musique que je puisse imaginer serait la musique définie en dehors du son.

J.C. : – Oh ! oui, j'ai utilisé cela dans la pièce silencieuse que j'ai écrite⁶.

R.A. : – Ça ne me frappe pas comme étant cela.

J.C. : – Mais cela implique qu'il y ait un certain nombre de personnes ensemble et qu'il n'y ait aucun son particulier.

R.A. : – Si notre conscience du temps atteignait un tel degré qu'il ne fût plus nécessaire que nous soyons informés du temps par le truchement du son, si notre conscience du temps s'élargissait ou changeait radicalement, alors il serait concevable que nous nous passions du son.

J.C. : – Mais c'est impossible. Vous savez, il y a toujours du son (8).

R.R. : – Ceci concerne la distinction que J. Cage a faite entre son et silence : que le premier est fait de sons intentionnels alors que le deuxième laisse entendre un son qui naît spontanément dans l'environnement.

J.C. : – Oui.

R.R. : – Donc ce que vous dites en substance, c'est que nous pourrions nous passer de sons intentionnels.

R.A. : – Eh bien... disons, par exemple, après l'exécution d'un morceau, un participant pourrait dire que certains sons au cours de cette interprétation l'ont marqué. Un autre pourrait dire qu'il ne se souvient d'aucun son, qu'il y avait autre chose. Mais les deux seraient d'accord pour affirmer qu'il y a eu interprétation de musique.

R.R. : – Cela a davantage à voir avec notre discussion sur le « théâtre ».

R.A. : – L'utilisation du théâtre est peut-être alors une sorte de définition transitoire pour préparer les gens à d'autres possibilités.

J.C. : – Et l'expérience elle-même devient nettement plus subjective.

R.A. : – Nettement plus subjective et particulièrement liée à un sens indéfinissable de la source de l'information sur le temps.

J.C. : – Exactement.

R.R. : – Cela pourrait sûrement se produire si on pouvait se passer de l'ordre hiérarchique des valeurs

qui sont habituellement à l'œuvre quand on arrive pour une expérience musicale. Si l'expérience est vide d'intention et non dirigée, alors la réponse devient totalement une question d'écoute individuelle à travers la sensibilité et le conditionnement de chacun.

J.C. : – La Monte Young fait quelque chose de complètement différent de ce que je fais et cela me frappe comme étant très important. En écoutant quelques-unes de ses pièces, j'ai réellement fait des expériences d'écoute absolument différentes de tout ce que j'avais vécu jusqu'alors. Par la répétition d'un seul son ou par l'émission continue d'un seul son, il est capable de faire que, disons après cinq minutes, je découvre que ce que j'ai cru être la même chose depuis le début n'est en fait pas la même chose et qu'il y a plein de variations. D'un autre côté, les Européens perçoivent la musique de La Monte Young comme étant de la musique européenne. Prenez par exemple la répétition d'un *cluster* ou d'un son simple, à une amplitude apparemment constante, sur une période de dix minutes. L'auditeur européen pense : « bon, c'est ce que nous avons toujours eu, les éléments de variation en moins ». Ils imaginent donc qu'il s'agit de quelque chose qu'on leur fait, à savoir une simplification d'une chose qu'ils connaissent bien. Ma propre réponse n'est pas que La Monte Young me fait quelque chose, mais que je suis en mesure d'entendre comme je ne l'avais jamais fait auparavant.

R.R. : – Pensez-vous que l'Amérique ait déjà commencé à mettre en mouvement sa ressource la plus frappante et la plus caractéristique que vous résumez comme étant « *son aisance à rompre avec la tradition, à se mouvoir dans l'air, à improviser et à expérimenter* » (74) ? Est-ce que certains Européens ne sont pas en train de bénéficier d'une exploration limitée de ce qui est fondamentalement une impulsion américaine ?

J.C. : Il y a deux questions. Il est clair que nous allons avoir beaucoup d'activités vivantes en Amérique et déjà nous en avons. Et les Européens en bénéficieront, j'en conviens. J'espère que les Européens deviendront davantage américains.

(Traduit de l'américain par Madeleine Chantoiseau.)

Notes

1. ONCE : organisation informelle de compositeurs vivant à Ann Arbor, Michigan. Chaque hiver, ils présentent un festival de musique expérimentale contemporaine. En marge du festival, les musiciens de la région et des musiciens invités participent aux nombreuses manifestations organisées par ONCE pendant l'année.

2. *Silence : Lectures and Writings*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961. Traduction partielle par Monique Fong, *Silence*, Paris, Denoël, 1970.

3. Cf. John Cage, *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976, p. 134 : « la musique de variétés que l'on diffuse à longueur de journée sur la plupart des émetteurs de radio ». [N.d.T.]

4. J. Cage parle des activités du groupe ONCE.

5. Robert Ashley est un compositeur qui vit à Ann Arbor. Il est un des organisateurs de ONCE. Il assistait à l'entretien avec John Cage qui avait lieu chez lui. Il demanda s'il pouvait donner son avis sur ce point.

6. J. Cage a écrit 4'33" qui indique à l'interprète (s'il s'agit d'un pianiste) d'arriver sur scène, de s'asseoir devant le piano pendant un temps défini sans engager d'autre activité que le déroulement des trois mouvements de la composition par un moyen quelconque. A la fin du temps défini, l'interprète se lève et quitte la salle sans avoir provoqué aucun son intentionnellement.

Adorno selon Cage, Cage selon Adorno

Susumu Shōno

Comment est-il possible de discuter la musique contemporaine à partir de la théorie musicale d'Adorno ? Nous ne pouvons pas la discuter en appliquant directement ce que dit Adorno de la musique contemporaine. Ce n'est pas parce qu'il n'a pas discuté la musique répétitive ou la « performance », mais plutôt du fait que la théorie adornienne elle-même le prohibe. Si Adorno discutait aujourd'hui de la musique de Schönberg, les résultats seraient différents de ceux de la *Philosophie de la nouvelle musique* écrite dans les années 1940. Bien sûr, les opinions d'Adorno auraient toujours pu changer. Mais ce n'en est pas la seule raison. Adorno ne pense pas qu'il y ait d'un côté une œuvre inchangeable, de l'autre côté son interprétation qui change historiquement. Il affirme plutôt que l'œuvre elle-même change historiquement¹. Donc il y

aurait erreur à juger la musique contemporaine directement par ce que dit Adorno.

Alors, comment pouvons-nous discuter la musique contemporaine selon la théorie d'Adorno ? Il serait contraire à son intention d'utiliser les concepts, quels qu'ils soient, qu'il a éclairés. Il a critiqué sévèrement dans sa *Controverse sur le positivisme* l'explication des phénomènes particuliers par des concepts fixes. Donc, nous ne pouvons pas appliquer directement à l'éclaircissement de la musique contemporaine les déterminations conceptuelles qu'il a développées dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*. Mais il y aurait aussi erreur à considérer Adorno uniquement comme un compagnon de Schönberg. Certes, l'étude de Schönberg et celle de *la nouvelle musique* lui ont servi de base pour l'approfondissement de ses propres pensées, mais sa manière d'argumenter consiste à poursuivre jusqu'au bout les contradictions qu'il découvre dans la musique de Schönberg, et à éclaircir *critiquement* la musique de Schönberg du point de vue qui découle de cette poursuite. La raison pour laquelle Adorno a pu parler du « vieillissement de la nouvelle musique » tient à sa méthode d'acquiescer, quoiqu'il prenne un objet pour point de départ, un point de vue qui transcende cet objet.

Alors, pouvons-nous discuter la musique contemporaine en utilisant *la méthode* d'Adorno ? Mais il présuppose l'œuvre d'art autonome comme son point de départ. Au contraire, ce qui existe aujourd'hui est une musique expérimentale dont les productions ne

relèvent pas de la catégorie de l'*œuvre d'art autonome* »; ainsi, la musique indéterminée, la musique d'environnement, etc. Comment pourrions-nous appliquer la méthode d'Adorno à des musiques comme celles-là ? Et comment pourrions-nous discuter des musiques ethniques comme la musique orientale, laquelle s'exécute selon des présuppositions culturelles différentes de celles de l'histoire de la société civile occidentale ? Le but de la présente étude est d'examiner critiquement la musique contemporaine en essayant de répondre à ces sortes de questions. Mais une autre intention secrète de cette étude est de s'échapper de la présupposition elle-même d'Adorno par la méthode d'Adorno. Même si cela était impossible, si nous pouvions éclairer quelque chose dans cette impossibilité, nous pourrions offrir une contribution pour éclaircir la musique contemporaine à la façon adornienne.

Adorno après la « chute » (« *Untergang* ») de l'avant-garde ?

L'opinion qu'Adorno est un compagnon de Schönberg impose à Adorno la limite du modernisme. C'est l'opinion que la limite d'Adorno est la conscience d'avant-garde, c'est-à-dire l'historisme. Certes, Adorno parle de la tendance historique du matériau dans la *Philosophie de la nouvelle musique*, et il y a chez lui des énoncés qui peuvent être considérés comme la formulation de l'attitude d'avant-garde, mais, dans son *Viellissement de la nouvelle musique*, il dit qu'« il serait temps d'appliquer à autre chose qu'au seul matériau les notions de "progrès musical" ou de "réaction musicale", – bien qu'il soit indéniable que pendant longtemps ce matériau ait été le véhicule du progrès de la musique » (« *Man sollte nachgerade die Begriffe Fortschritt und Reaktion in der Musik nicht länger automatisch nur aufs Material anwenden, das ja freilich lange genug Träger des Fortschritts des musikalischen Sinns selber war* »)². Il est méchant et même erroné de dire que cette parole d'Adorno est pour déguiser sa faute. Adorno veut dire qu'il y avait un temps où le progrès était matérialisé dans le matériau, et c'était le cas de la *nouvelle musique*. Toutefois il est vrai qu'Adorno parle du progrès et de la réaction. Donc, il semble qu'il ne puisse pas échapper au soupçon de l'historisme. Mais qu'est-ce qui constitue un critère pour parler de progrès ou de

réaction ? Chez Adorno on ne peut pas trouver d'indices que la musique s'approche historiquement d'un but absolu à atteindre. Alors qu'est-ce qu'est le progrès ? Ce serait l'*expérience*. Quant au matériau, ce qui est important, c'est qu'on a l'expérience de diverses utilisations du matériau au cours de l'histoire, et qu'on utilise un nouveau matériau en relation avec cette expérience. Et l'étendue et la profondeur de cette expérience constitue un critère du progrès. Autrement dit, le critère pour juger du progrès est que l'on exhibe la nouvelle possibilité qui dépasse l'expérience de l'histoire du matériau jusqu'à présent. Toutefois ce jugement ne porte pas objectivement sur le matériau en lui-même mais toujours dans la situation concrète de son utilisation, à savoir dans des œuvres particulières. Donc, même si un nouveau matériau était utilisé, cela ne suffirait pas pour garantir le progrès. Cela s'applique non seulement au matériau musical, mais aussi aux moyens musicaux en général. Le progressisme des divers langages musicaux qui ont succédé à la musique sérielle n'est pas garanti du seul fait qu'il s'agit de langages nouveaux. On doit juger leur progressisme d'une part en relation avec l'expérience musicale telle qu'elle a existé jusqu'alors, et d'autre part en relation avec leur utilisation dans des œuvres concrètes. Donc, il est erroné d'affirmer en général par exemple que « *tous les compositeurs doivent utiliser la série* ». Réciproquement, utiliser les moyens tonaux n'est pas nécessairement réactionnaire. (Cependant, si on les utilise en partant du présupposé que la tonalité seule est le système *naturel*, on est réactionnaire.) Ainsi, dans la théorie d'Adorno aussi, le mythe de l'avant-garde est déjà détruit.

Pensons plus concrètement. Un des compositeurs chez qui se manifestait de la manière la plus forte la propension à l'avant-gardisme dans les années 1950-1960 est K. Stockhausen. Les moyens musicaux qu'il a développés, depuis la musique sérielle jusqu'à la « *Gruppen Form* », à la « *Vieldeutige Form* » et à la « *Moment Form* », ont fait figure d'innovations successives élaborées par le compositeur comme s'il n'avait cessé d'être menacé par « *l'obsession de l'avant-garde* ». Bien sûr, il indique que chaque système concret appliqué aux sons est propre à une œuvre particulière. Mais il prétend généraliser et globaliser les moyens musicaux qui produisent ces systèmes de sons. On peut trouver cette prétention à chaque endroit dans ses œuvres théoriques (*Texte*, en quatre volumes). Ce qui fait problème, c'est que la généralité prétendue

n'a pas pu obtenir la généralité. Ou, étant donné que l'effort d'obtenir la généralité – ce qui montre en soi que la généralité n'est pas obtenue – a produit ces œuvres, il faut toujours se référer à la théorie afin d'entendre les œuvres musicales. Voilà la question. Il semble que les œuvres musicales soient plutôt des exemples de la théorie.

On peut trouver le même problème dans la musique d'I. Xenakis. Ce qu'il soutient dans ses *Musiques formelles*, c'est aussi que les moyens musicaux qu'il adopte sont globaux et généraux. Dès lors sa position vire nécessairement au formalisme. Le degré de généralisation qu'il poursuit est très haut. Sa manipulation des groupes sonores, qui englobe le moyen de la musique sérielle comme un cas particulier, semble accomplir la domination rationnelle du matériau. Mais il y a toujours des éléments irrationnels, qu'Adorno certainement devinerait, et ne manquerait point de critiquer. Xenakis procède à la formalisation des différents niveaux structurels, depuis des compositions sonores particulières jusqu'à la forme d'une œuvre entière (micro-, méso- et macro-structure). Il opère rationnellement à partir des structures inférieures pour configurer les éléments des niveaux structurels supérieurs. Mais les résultats obtenus par cette manipulation, formalisée au moyen de formules mathématiques, sont fixés par un choix quelconque de Xenakis, indépendamment de cette formalisation. Au fond, ce qui décide de la relation des différents niveaux structurels, c'est son jugement esthétique. Si ce jugement était formalisé à son tour, il ne s'agirait plus de la composition. En revanche, cela prouve que la formalisation en elle-même est élaborée en fonction de l'idée esthétique déjà visée par Xenakis dans les œuvres particulières ; et les résultats dépassent le point de départ. Sous ce double aspect, la formalisation n'a pas de généralité. La formalisation en elle-même est utile au compositeur en ce qu'elle lui fournit l'image de la nouvelle forme musicale, certes, mais cela ne peut pas garantir sa suprématie comme moyen musical *généralisé*. En fait, dès les années 1970, Xenakis a commencé à composer de la musique sans employer des formulations mathématiques. Il est clair que ces formulations ne sont pas absolument indispensables.

Si quelqu'un d'autre compose de la musique en utilisant le système UPIC inventé par Xenakis, le résultat ne peut pas complètement échapper à la couleur xenakienne. Après tout, un tel résultat obéit au programme déterminé par Xenakis, en l'occurrence

à sa formalisation. Mais cela révèle la limite de la pensée musicale scientiste sur laquelle il repose – c'est-à-dire le fait que l'objet de la composition ne peut dépasser les niveaux musicaux formalisés par Xenakis et que, malgré cela, au fond il aspire toujours à des dimensions non formalisées. Seules les dimensions que l'on peut réduire à la fonction de paramètres sont l'objet de la formalisation. S'il en est ainsi, la formalisation de la musique par Xenakis ne peut pas prétendre à la généralité. Ce n'est pas une conclusion négative. On doit nier la prétention de Xenakis à l'avant-garde, mais on peut considérer que sa musique atteint *l'expression* qui dépasse l'intention, dans le sens que quelque chose apparaît qui dépasse la formalisation à travers la formalisation complète, même si c'est au sein de dimensions limitées. Donc, on pourrait dire que la musique de Xenakis appartient au courant progressiste non pas grâce à la formalisation mais malgré la formalisation. Mais cela ne va pas sans des restrictions. Surtout dans ses œuvres d'après les années 1970, Xenakis a souvent mis au premier plan la sonorité raffinée agréable aux oreilles ; il a procédé pour elles autrement que pour celles de la première période, lesquelles avaient la force secrète de l'expression. Il semble que l'impulsion spontanée contre la formule ait été muselée d'avance, parce qu'il ne s'appuie pas sur elle.

De ce que nous avons dit jusqu'ici, il résulte que l'avant-garde en elle-même doit être considérée séparément de l'idée de progrès chez Adorno. Finalement le progrès dont parle Adorno signifie *l'Entzauberung* : l'ensorcellement. On doit le considérer toujours à partir des œuvres concrètes, et il faudrait prendre garde au fait que même le moyen tonal n'est pas réactionnaire en lui-même. Donc on ne peut pas considérer Adorno comme un compagnon du modernisme, en disant qu'il est attaché à l'avant-garde. Mais on ne peut pas nier que les mots « progrès et réaction » nous rappellent le modernisme. S'il y a une limite dans ce sens, on peut l'éclaircir en discutant à la façon adornienne la musique expérimentale au sens cagien.

Cage selon Adorno

La méthode d'Adorno se présente comme une physiognomie : connaissance de la nature (*Physiognomik* : *physis* + *gome*)³. Le visage des hommes est

arrangé pour le dehors de soi, à savoir pour la société. En tant que tel, l'intérieur de soi n'y apparaît pas tel quel, et il n'est pas non plus déterminé complètement par la société en un dehors de soi. Mais par le fait de pleurer – c'est-à-dire par la détente à l'égard de la tension sociale –, le soi qui n'est pas orienté vers la société y apparaît pour la première fois. Toutefois, c'est un visage déformé, si on le compare avec le visage arrangé pour la société comme point de repère. Il en est de même de l'expression dans les œuvres d'art. Donc la méthode d'Adorno est de saisir la nature de l'œuvre en elle-même, laquelle apparaît en perçant (*durchbrechend*) la contrainte sociale ; c'est-à-dire qu'il s'agit de saisir l'expression de l'œuvre, et non pas de l'artiste. Par conséquent, Adorno essaie de saisir les mouvements qui s'opposent à ce qui est déterminé par la société, à ce qui nous apparaît comme naturel, par exemple la tonalité – il l'appelle la deuxième nature – ; il saisit les mouvements qui lui résistent et le percent – c'est-à-dire les impulsions mimétiques. Cela nous rappelle « le grain de la voix » de R. Barthes. Quand Barthes traite du corps, lequel apparaît non pas dans le phéno-chant qui est « tous les phénomènes, tous les traits qui relèvent de la structure de la langue chantée, des lois du genre, de la forme codée du mélisme, de l'idiolecte du compositeur, du style de l'interprétation », mais dans le géno-chant qui est « le volume de la voix chantante et disante », « un jeu signifiant » et « la diction de la langue », quand Barthes situe le corps non pas dans le chant de Fischer-Dieskau, mais dans celui de Panzéra, il met en pratique la physiognomie dans le domaine de l'interprétation ⁴.

Le grain de la voix est différent de la voix lisse de Fischer-Dieskau. Il est la rudesse qui lui résiste. De même, Adorno applique la physiognomie musicale non pas à quelque chose de lisse qui est accepté facilement par la société, mais aux œuvres musicales et aux musiciens à qui la société s'oppose, parce qu'ils ont la rudesse qui lui résiste. Qu'il s'agisse de Schönberg ou de Mahler, leur musique a inspiré, dans le monde de la musique, une antipathie qui est presque de la haine. Dans la dernière moitié de ce siècle, la musique de Cage et le *rock'n roll*, surtout à partir des Beatles, ont inspiré de la répulsion et un choc analogues. Nous traiterons du rock à une autre occasion. Ici, nous allons examiner la méthode de la physiognomie en relation avec la pratique musicale de Cage.

Adorno ne parle pas de Cage comme du sujet central de ses recherches, mais il fait mention de lui à l'occasion. Examinons d'abord ces citations.

« Le Concerto pour piano de Cage, lors d'une unique audition de la bande de Cologne, m'a aussi fortement impressionné, sans que je me risque à préciser cette impression ; le problème, de toute façon, ne se pose guère en ces termes dans une musique comme celle-là. » (« *Nach einmaligem Hören des Kölner Bandes hat auch das Klavierkonzert von Cage stark auf mich gewirkt, ohne daß ich die Wirkung zu präzisieren wagte ; ohnehin geht es darum bei einer Musik dieses Typus schwerlich...* » ⁵)

« C'est en réponse à cette situation que des compositeurs choisissent aujourd'hui de renoncer à tout contrôle de la musique par le moi, préférant la laisser faire sans intervenir, dans l'espoir – selon le mot de Cage – que ce ne soit plus ainsi Webern qui parle, mais le son lui-même. Ces compositeurs cherchent à faire de la faiblesse psychologique du moi une force esthétique. » (« *Darauf reagieren die kompositorischen Tendenzen, auf die Ich-Kontrolle der Musik zu verzichten, sie lieber treiben zu lassen, des Eingriffs sich zu enthalten, hoffend, daß dadurch, nach Cage's Wort, nicht Webern rede sondern der Ton. Sie wollen aus der psychologischen Ich-Schwäche ästhetische Stärke machen.* » ⁶)

« Cage, par exemple, en rapport peut-être avec le bouddhisme Zen, semble attribuer au son, dégagé de toute prétendue superstructure, une force métaphysique. Mais la destruction de la superstructure est pensée scientifiquement, soit qu'on dépouille de sa gangue le matériau acoustique du son, soit qu'on s'en remette à la loi du hasard et au calcul des probabilités. » (« *Cage etwas scheint, vielleicht im Zusammenhang mit dem Zenbuddhismus, dem von allem vermeintlichen Überbau befreiten Ton metaphysische Kraft zuzutrauen. Die Destruktion des Überbaus indessen wird naturwissenschaftlich vorgestellt, sei es, daß man das akustische Urmaterial des Tons herausschält, sei es, daß man, im Zufallsprinzip, des Wahrscheinlichkeitsrechnung sich anvertraut.* » ⁷)

« Il est en tout cas un point sur lequel l'impulsion de Cage rejoint celle d'une musique informelle : la protestation contre une complicité aveugle de la musique avec la domination de la nature. » (« *In einem jedenfalls nähert sich der Impulse Cages dem einer informellen Musik : als Protest gegen die sture Komplizität von Musik mit Naturbeherrschung.* » ⁸)

« Les excentricités de l'école de Cage, comme l'expansion des manipulations de hasard vers le musical pur, apparaissent comme des répliques polémiques à l'expansion de l'administration jusque dans les processus de production. » (« Exzentritäten der Schule Cages wie die Expansion von Zufallshandlungen über das rein Musikalische hinaus scheinen wie polemische Repliken auf die Expansion von Verwaltung bis in die Produktionsvorgänge hinein. »⁹⁾

Dans ces citations, on peut apercevoir assez clairement comment Adorno comprend la musique de Cage. Elles décrivent franchement son choc et embarras en face de la musique de Cage, et aussi insinuent que l'on doit tendre à interpréter cette musique comme mouvement de la contre-attaque envers la société administrée. Mais, à voir les choses dans l'ensemble, Adorno critique la musique de Cage comme celle qui renonce à l'intervention subjective. Bien sûr, cela ne signifie pas immédiatement la négation totale de la musique de Cage ; mais il ne la considère pas comme un modèle pour éclaircir l'état actuel de la musique. Or toutes ces citations, à part la dernière, sont tirées de l'essai *Vers une musique informelle*, écrit en 1961. En fonction de cette date, nous allons les examiner.

Les arguments d'Adorno ne sont pas développés en vue de défendre les chefs-d'œuvres ou leur compositeurs, mais ils poussent encore plus loin la révélation des contradictions toujours présentes à toutes les œuvres. Cependant, dans les arguments développés dans *Vers une musique informelle* concernant Cage, se révèle la problématique des présuppositions qu'Adorno avait admises au départ, et sa connaissance très limitée de la musique de Cage d'alors. C'est pour cela qu'il essaie d'englober cette musique sous le concept de « *musique informelle* ». Il tombe dans le malentendu, qui n'est pas dissipé encore aujourd'hui, qui consiste à identifier les opérations de hasard de Cage avec l'aléatoire européen, et à ne pas saisir sans ambiguïté la distinction entre « *composition which is indeterminate with respect to its performance* », de Cage, et « *vieldeutige Form* » de Stockhausen, etc., ou encore les formes réduites par « *le hasard dirigé* » de Boulez. Or on doit nettement les distinguer, comme deux choses qui appartiennent à deux tendances opposées¹⁰. Ce malentendu a limité les recherches des théoriciens européens dans les années 1960, et Adorno fait partie de cette limite. Bien sûr, il n'y a aucune raison de lui reprocher ce fait en

lui-même. Nous aussi, nous devons partir de la connaissance des années 1980. Mais on pourrait demander si Adorno n'a pas fait une faute dans le choix du concept à déployer et dans celui de l'objet à considérer, parce qu'il a traité de la musique qu'il dit être celle de Cage comme si elle était une musique informelle, alors qu'en fait il n'a pas pris les œuvres de Cage, mais les œuvres des compositeurs européens qui sont à l'origine de ce concept, comme ses exemples essentiels. Aujourd'hui, il n'y a pas de doute, nous devrions prendre pour objet de notre argumentation « *la musique expérimentale* » dans le sens de Cage¹¹, et la musique de Cage lui-même.

Mais il y a une raison pour cette méprise d'Adorno : c'est que lui aussi partage l'idée formaliste de la musique qui figure dans le concept même de « *musique informelle* ». Les compositeurs européens ont considéré la musique de Cage du point de vue de l'aléatoire et de la forme formée par cet aléatoire, et ils ont interprété la musique de Cage comme une musique à la forme incomplète et sous-développée, du type de la musique formée par « *le hasard par inadvertance* », selon l'expression de Boulez. Il est clair, d'après les citations ci-dessus, qu'Adorno a le même point de vue. Mais, grâce à la sincérité avec laquelle Adorno essaie de suivre le mouvement d'un concept qui commence à se concentrer sur une chose particulière, il réfléchit les impulsions de Cage qui percent sa présupposition – c'est justement la puissance de la physiognomie. La seule raison pour laquelle la musique de Cage n'est pas devenue le sujet central de ses recherches est qu'Adorno se cache derrière la tendance formaliste, qui exige toujours que le sujet central soit l'œuvre musicale autonome. En fait, aux termes de la théorie suivant laquelle on considère l'œuvre d'art comme ce qui apparaît (bien qu'elle soit un artefact), par sa spiritualisation (*Vergeistigung*), à savoir par l'intervention subjective de l'auteur¹², comme une chose qui dépasse l'artefact, le *non-objectif*¹³ qui forme la substance de l'œuvre d'art ne peut pas se détacher de l'*objectif* de l'artefact. Ainsi, Adorno est obligé de traiter comme sujet central de ses recherches la musique objectivée comme œuvre, même si elle est « *informelle* ».

Or la critique de la musique de Cage par Adorno se concentre sur la renonciation cagienne à l'intervention subjective du compositeur. Bien sûr cette critique résulte de l'exigence d'après laquelle l'intervention subjective doit être considérée comme un moment

indispensable pour qu'un simple artefact se transcende en œuvre d'art ; mais ce n'est pas tout. C'est parce que l'intervention subjective est aussi le moment indispensable pour expérimenter l'expression de la chose même que la physiognomie essaie de la saisir. Par exemple, l'expérience du matériau consiste à assimiler les modes d'emploi selon lesquels le matériau est diversement employé. Mais ces modes ne sont pas quelque chose d'objectif, et une telle assimilation est seulement possible dans le cas d'une composition musicale où le matériau est utilisé selon des relations formelles concrètes. C'est seulement à travers cette expérience que, par l'intermédiaire de la résistance à la contrainte historique des matériaux et à l'entrave de la forme produite, l'expression se révèle au sujet créateur. C'est par l'expérience de ce qui est objectif et qui semble être du passé, et devenu la qualité même du matériau, que les impulsions mimétiques permettent d'essayer de réaliser, en perçant l'objectif, l'idée d'une œuvre absolument nouvelle, et que celle-ci apparaît comme expression. C'est justement la liberté des hommes de suivre le mouvement en lui résistant. Mais l'abandon de la subjectivité se confiant au hasard signifie l'état contraire.

Alors, la musique de Cage n'est-elle pas vouée à rester toujours négative dans la perspective d'Adorno ? Mais la musique de Cage, qui a causé un scandale public beaucoup plus grand que la musique informelle européenne, montre justement l'étincellement physiognomique. Le fait qu'Adorno n'en a pas développé l'analyse ne signifie-t-il pas inversement sa limite ?

Adorno selon Cage

Si la physiognomie prend pour objet la musique qui cause un scandale public, c'est parce qu'en elle s'amorce la révolte contre l'élément objectif dominant qu'est la société. Cette opposition sociale se répète dans l'œuvre d'art musicale en tant qu'opposition entre l'objectif et le subjectif. Donc la physiognomie de la musique tourne son regard vers l'étincellement par la friction des deux – c'est justement le lieu où apparaît l'expression. Si ce regard est tourné vers un lieu qui n'est pas celui de l'œuvre d'art, on peut supprimer la présupposition d'Adorno. Et en réalité, cette possibilité de détournement du regard n'est-elle pas déjà suggérée dans l'argument même d'Adorno ?

La dernière citation ci-dessus l'indique. Adorno y fait mention du « *processus de la production* » musicale.

D'après cela, on pourrait dire qu'aujourd'hui l'objet de la physiognomie est un lieu autre que « l'œuvre ». En fait, comme nous l'avons déjà dit ailleurs¹⁴, le hasard dans la musique de Cage est employé dans le propos de nier l'enchaînement inévitable qui lie le processus de la production à la musique comme « œuvre ». L'élément qui donne un choc dans la musique de Cage a rapport en réalité à ce fait. La pratique musicale de Cage empêche que les sons soient liés à l'idée de compositeur, d'interprète et d'œuvre. Elle renverse aussi la supériorité du signifié – l'identité de l'artiste et de l'œuvre, qui se cache derrière l'œuvre. Et plus encore, elle renverse aussi la supériorité de la musique comme « œuvre », qui est la présupposition d'Adorno. Elle déconstruit l'espace anéanti derrière l'œuvre autonome, l'espace de la « salle de concert » (et celui du musée aussi). En fait, « l'œuvre » est composée, afin de pouvoir prétendre à l'universalité, uniquement à l'aide de sons complètement déterminés par le compositeur indépendamment d'un lieu particulier. Cette structure qui appuie le caractère d'apparence de l'œuvre élimine les sons qui n'appartiennent pas à l'œuvre dans la salle de concert et en dehors d'elle. L'expérience artistique qui consiste à remplir complètement la conscience de l'auditeur par l'œuvre anéantit cet espace réel de la salle de concert. Cette structure est révélée par les 4'33" de Cage, et c'est par ce moyen que le compositeur fait affluer des sons jadis éliminés dans la salle de concert. En même temps la musique elle-même change en devenant le fait de l'écouter. Le plaisir d'écouter ! – cependant il s'agit du plaisir d'écouter des sonorités non encore formalisées esthétiquement, en l'état où ne fonctionne pas encore le principe d'élimination ; c'est le plaisir d'assister à la naissance des jeux de différences, le plaisir d'écouter l'événement où se produisent des sonorités particulières¹⁵.

La musique de Cage vise à libérer le désir d'écouter. Mais elle est tordue dans la société administrée sous l'effet de la domination extrême de l'objectif. C'est-à-dire que le formalisme, qu'exige nécessairement la salle de concert, écrase la musique de Cage au moins en deux sens. D'un côté, 4'33" se voit imposer de se « mettre en œuvre ». D'autre part, les sons qui doivent apparaître dans cette musique (le silence : les sons non intentionnels) sont généralisés : par exemple le grincement des chaises, les sifflements de protesta-

tion, ou le bruit de la pluie. C'est-à-dire qu'on les entend non pas comme ce grincement-ci ou ce sifflement-là mais comme *le grincement* ou *le sifflement en général* : ils sont saisis au moyen de catégories. Cela signifie que l'on fait de cette musique un objet et une information. La société administrée est celle qui administre les informations : elle change tout en information en prenant comme point de repère une différence convenable, et réifie tout. Quant à l'art, elle impose la « *mise en œuvre* ». La musique de Cage, elle non plus, ne peut pas échapper à cette contrainte de la « *mise en œuvre* ». La pratique musicale de Cage – qui s'est changée dans les années 1960 en « *composition indéterminée quant à l'interprétation* », et puis en « *musicircus* », dans lequel plusieurs musiques toutes faites marchent simultanément – manifeste la résistance à cette réification de la musique. Pour cela, Cage s'est dirigé non seulement vers l'indifférenciation des sons, mais aussi vers celle entre le son et le visuel (*Theatre Piece*), et ensuite vers celle entre le son et la langue (*Variations VI*). Mais les résultats non plus ne peuvent pas échapper à la « *mise en œuvre* ». Parce que ces pratiques musicales, elles aussi, présupposent la distinction entre l'intérieur et l'extérieur de la salle de concert, si l'on est complètement en dehors de la salle, la substance de cette musique est perdue.

Correspondant à cela, la force de la subjectivité du sujet qui écoute est évidemment sur son déclin. Un tel déclin ne provient pas seulement du fait que la « *sonological competence* » de l'homme contemporain est en baisse, comme l'indique R.M. Schäfer¹⁶ ; cela concerne plutôt le côté qualitatif de l'audition. Au fur et à mesure que les sons mêmes, dans la musique que l'on écoute – et bien sûr non seulement cela, mais aussi le rythme, le style et l'émotion –, sont catégorisés et changés en information, il arrive que l'audition aussi devienne une simple consommation de cette information. Mais ce qui est encore plus important, c'est que le fondement même de l'expérience auditive va s'effondrer. Le catalogue de musi-

que que la société administrée d'information nous tend en se frottant les mains nous offre une quantité énorme de sons selon genre, histoire et région, etc. Pour les musiciens libérés de l'ensorcellement du mythe de l'avant-garde, tout est utilisable pour leur musique (mais sa légitimité n'est plus garantie par l'histoire – et par quoi doit-elle l'être ?). Il est presque impossible de comprendre suffisamment toutes ces sortes de sons. Donc, pour la pratique musicale contemporaine qui traverse tous les genres et régions (la musique non occidentale), il existe très peu de possibilité d'expérience auditive. D'ailleurs, aujourd'hui, « le monde musical » en général a disparu, et il n'y a que des mondes isolés de tendance expérimentale, d'avant-garde ou traditionnelle. Et « le monde » se morcelle encore chaque jour de plus en plus. Dans cette situation, la musique de Cage ne peut pas non plus échapper à sa transformation en information. On pourrait dire que dans la pratique musicale de Cage, qui accepte cela, s'annonce l'état où la production se fera en vue de la consommation.

Le fait que la pratique musicale de Cage se donne à travers la théorie musicale d'Adorno signifie que nous avons obtenu la possibilité d'établir la physiognomie musicale malgré la présupposition d'Adorno. La description de la physiognomie concernant la pratique musicale de Cage doit être faite en détail ailleurs, et il est nécessaire d'examiner davantage la méthode de la physiognomie en elle-même certes, mais en s'écartant de la présupposition d'Adorno. La possibilité de discuter la pratique musicale qui n'est pas la musique comme œuvre, par exemple l'activité de Laurie Anderson qui fait que la pratique musicale traverse tous les genres, la musique répétitive, ou la musique non occidentale, etc., et encore la possibilité de la discuter comme pratique musicale d'aujourd'hui, cette possibilité n'est-elle pas ouverte ? Par la poursuite de cette possibilité, « la théorie adornienne » elle-même doit être changée.

(Traduit du japonais par Akiko Koana.)

Notes

(La première version de cet article a été publiée en japonais dans la revue *Gendai Sisō (Revue de la pensée d'aujourd'hui)*, vol. 13, n° 5 (1985), pp. 128-139.)

1. Cf. T.W. Adorno, « *Nachtmusik* », *Gesammelte Schriften*, vol. 17, Suhrkamp, pp. 52-59.

2. T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 14, p. 161. (Traduction française de Fred Goldbeck, « Le vieillissement de la musique moderne », *Preuves*, n° 60, février 1956, p. 31.)

3. Cf. Susumu Shōno, « *Shakaigakuteki Hōhō – Adorno Ongakubi-gaku ni okeru Kansōgakuteki Hōhō o chūshin ni* » (« La méthode sociologique – La méthode physiognomique musicale dans l'esthétique musicale d'Adorno »), T. Imamichi (éd.), *Kōza Bigaku (L'esthétique)*, vol. 3, *Bigaku no Hōhō (La méthode d'esthétique)*, Presses de l'université de Tokyo, 1984, pp. 207-232.

4. Cf. R. Barthes, « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 236-245.

5. T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, p. 494. (Traduction française de J.-L. Leleu dans Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 292.)

6. *Ibid.*, p. 505 (trad. fr., p. 304).

7. *Ibid.*, p. 509 (trad. fr., p. 307).

8. *Ibid.*, p. 534 (trad. fr., p. 333).

9. T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 14, p. 393 (traduction française de Daniel Charles).

10. Cf. J.M. Benitez, *Gendai Ongaku o Yomu – Ecriture o koete (La musique contemporaine : au delà de l'écriture)*, Tokyo, Asahi Shuppansha, 1981, pp. 72-95.

11. Cf. J. Cage, *Silence*. The Wesleyan University Press, 1961, p. 13. Dans cette page, Cage explique un acte expérimental ainsi : « *An act the outcome of which is unknown* ».

12. Cf. T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 7, pp. 122-154.

13. Cf. *ibid.*, p. 170.

14. Cf. Susumu Shōno, « *Tenkanki no Ongaku to shitenō John Cage no Gūzensei ni yoru Ongaku* » (« La musique par hasard de John Cage en tant que musique au tournant de l'histoire musicale »), *Ongakugaku (Musicologie)*, vol. 22, n° 3 (1976), pp. 139-151.

15. Cf. Susumu Shōno, « *Chitsujo/Muchitsujo/Hanchitsujo – Waku to Dekigoto* » (« *Ordre/Désordre/Demi-ordre – Le cadre et l'évènement* »), *Gendaishi techō (Cahiers de la poésie d'aujourd'hui)*, numéro spécial sur John Cage, avril 1985, pp. 70-78.

16. R.M. Schäfer, *The Tuning of the World*, New York, Alfred A. Knopf, 1977, p. 153. Cf. la traduction française due à Sylvette Gleize, R.M. Schäfer, *Le Paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 211 et suiv.

Une poïétique d'écoute

Susumu Shōno

4'33" de John Cage, est-ce une « œuvre » ? Certes, on l'a qualifiée de différentes manières, par exemple d'œuvre ouverte, d'œuvre désœuvrée¹. Et comme le signale Sasaki², cette pièce, quoiqu'elle soit ouverte, est sans aucun doute une œuvre définie dans la mesure où elle se divise en trois parties déterminées en fonction du temps. Mais le « de » dans l'expression 4'33" de John Cage, est-il identique à celui dans l'expression la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ? Chaque fois que l'on entend exécuter celle-ci, on peut considérer cette exécution comme déterminée par Beethoven. Mais cela s'applique-t-il au silence de 4'33", ou bien aux « sons involontaires » ? Devrait-on regarder cette pièce comme exprimant la pensée que « tout son est une musique » en présupposant l'intention de Cage qui déterminerait cette pièce ? Ce qui

serait possible dans un certain sens comme dans le cas de la pièce de Beethoven. Suivant les indications directives de Cage sur cette pièce, tous les sons qui adviennent, excepté ceux que produit l'exécutant, constituent cette pièce 4'33". Et cette indication déterminative en tant qu'intention du compositeur prouverait, selon U. Eco, que cette pièce est une œuvre définie. Toutefois cette indication abstraite et générale sur cette pièce était-elle importante pour Cage ? Elle ne l'est pas. Cage parle ainsi : « *New music : new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words* »³. C'est bien Cage qui introduit le hasard dans la musique afin de refuser la pensée mentionnée ci-dessus selon laquelle la musique exprimerait les idées du compositeur. Mais la détermination de l'œuvre par l'auteur constituerait, selon Eco, l'essence même de l'œuvre, si bien que la pièce 4'33" serait censée être une « œuvre »...

On a peut-être mal posé la question. En ce qui concerne la pratique musicale de Cage, parler de l'objet qu'est 4'33", cela n'a pas de sens. Mais quand bien même on parlerait de la pratique musicale indépendamment de cette pièce, ce serait aussi insignifiant. Rien n'aurait eu lieu si Cage n'avait pas déterminé la durée de cette pièce (4 minutes 33 secondes), c'est-à-dire le commencement et la fin. Il ne s'agit donc pas de parler de cette pièce en tant qu'objet déterminé. Parlons plutôt de ce qui se produit quand

on se trouve en face de cette pièce et de ce qui ne peut se réduire à celle-ci.

Une herméneutique d'écoute et une poïétique d'écoute

C'est pourquoi Cage parle ainsi : « *Ce qui m'est arrivé, c'est que je deviens auditeur, et que la musique est quelque chose à écouter* »⁴. Il s'agit ici de parler non plus de l'objet composé au point de vue du compositeur, mais de ce qui est écouté en tant qu'auditeur, en refusant de tenir compte de la correspondance entre le composé et ce qui est écouté.

Quand on examine les tendances diverses de l'étude esthétique liées aux méthodes herméneutiques, phénoménologiques et sémiologiques, etc., il est évident que depuis la fin du XIX^e siècle l'importance a été accordée de plus en plus à la réception dans la communication artistique. Mais l'acte de voir et d'écouter dans la réception a été considéré soit comme appréhension de la signification de l'objet artistique, soit comme connaissance de sa structure. Le vu et l'écouté se trouvent renvoyés presque toujours à « l'œuvre » qui est leur cause. Le voir et l'écouter ne sont tenus que pour un moment de l'appréhension de la signification de l'objet artistique, qui vise son essence à travers le vu et l'écouté, c'est-à-dire à travers des phénomènes sensibles. Certes, l'importance du rôle de l'écoute dans l'expérience musicale n'a jamais été niée par aucune pensée musicale. Mais ce n'est que récemment que l'écoute musicale a été elle-même traitée comme un sujet indépendant. Citons en exemple les diverses discussions sur *das musikalische Hören*, engagées par les musicologues allemands depuis la fin du XIX^e siècle⁵. Ce qui était un point commun entre eux, c'est que leurs recherches visaient à une typologie des manières d'écoute musicale adaptées aux styles historiques de la musique. Dans ces recherches, on ne pourrait cependant éclaircir les manières d'écoute musicale elles-mêmes. Car celles-ci devraient être déduites des caractéristiques structurales de chaque style musical, si bien que l'écoute ne serait toujours considérée que comme adaptée par avance à la structure musicale. Il s'agirait ici de l'auditeur « idéal » et de son écoute « idéale ». Les manières d'écoute seraient donc déterminées par les objets musicaux qui les précéderaient logiquement et l'écouté serait renvoyé à ces objets.

Appelons avec précision du nom de *l'herméneutique d'écoute* la manière de compréhension de l'objet d'écoute. Cette herméneutique vise à comprendre la sonorité sensible par rapport à l'œuvre-objet derrière celle-ci, au compositeur ou à son idée. La sonorité étant dotée d'une signification musicale de l'œuvre qui la précède, « écouter », c'est comprendre cette signification de l'œuvre.

Il y a cependant une autre manière de compréhension de l'objet d'écoute ; celle-ci vise à comprendre analytiquement les diverses relations formelles qui s'établissent entre les matériaux sensibles de l'objet musical. Nous pensons ici aux écrits de H. Schenker ou bien à *Structural Hearing* de F. Salzer⁶. Ce sont les *analyses structurales d'écoute*. Et même dans ces analyses, quelque moyen d'analyse qu'ils prennent, l'analysé se rattache toujours à l'objet écouté.

Ces deux tendances reviennent enfin au même dans la mesure où elles essayent de fonder la *signification musicale* sur ce qui dépasse la sonorité sensible. C'est donc le compositeur et l'exécutant qui produisent la signification musicale, ou bien c'est l'idée transcendante ou l'inconsciente qui se trouve à la base de celle-ci. La signification musicale est ainsi toujours considérée comme inhérente à l'œuvre-objet avant d'être écoutée. Du moins, on ne pense pas que l'auditeur produise la signification musicale. Ce que l'auditeur fait, ce n'est que la réception de celle-ci qui est déjà produite, ou, au plus, la reproduction – la re-création. Dans toutes ces pensées apparaît en filigrane le schème de communication esthétique selon lequel on crée les « formes » à travers lesquelles on transmet la signification esthétique. En revanche, la pratique musicale de Cage annule ce schème.

Pour mieux comprendre ce point, donnons pour exemple la *Fontaine*, l'œuvre de M. Duchamp, qui est souvent censée correspondre dans l'art plastique à 4'33". On remarque que tous les deux ont mis au grand jour l'institution moderne de l'art : le cadre de la salle de concert et celui du musée. Certes, mis dans ces cadres, tous les objets, quoique ce soient des « *ready-made* », deviennent « ce qui est à voir », et tous les sons, bien qu'ils soient naturels, ou n'importe quel bruit, deviennent « ce qui est à écouter ». Mais par l'acte d'emprunter un *ready-made*, Duchamp critique cette institution de l'art elle-même, de sorte que le spectateur fixe son attention sur l'intention critique de Duchamp plutôt que sur l'objet emprunté. Par contre, les sons, qui tombent par hasard dans l'es-

pace de 4'33" articulé en trois parties, ne se réduisent jamais à l'intention de Cage inventant cette situation esthétique. On peut en effet interpréter son intention elle-même. Mais ce sur quoi se concentre l'auditeur, ce n'est pas tant sur son intention que sur les sonorités elles-mêmes qui se produisent par hasard, et sur leurs diverses qualités⁷. Cage aurait certainement pu prévoir les diverses sortes de bruits. On pourrait les interpréter, par exemple, comme des crissements de chaises, des toussotements et des sons de la pluie et du vent, en les rattachant aux actes humains et aux phénomènes naturels. Mais si Cage avait voulu de tels effets sonores, il aurait recouru à un procédé beaucoup plus approprié. Cage ne vise pas cette sorte de représentation. Car il est devenu « celui qui écoute ». Qu'est-ce qu'il écoute donc en tant que « celui qui écoute » ? Il écoute la pure qualité de chaque son, sa structure complexe et *interne* et enfin les correspondances qui se trouvent entre eux, comme on « voit » les jeux des formes et des couleurs engendrés par des rouilles remontant fortuitement à la surface du *Séchoir à bouteilles* de Duchamp ou par les défauts marqués à sa surface. De toute façon, Duchamp lui-même ne les a jamais voulus.

Ainsi *écouter* les jeux des divers sons sans savoir ce qu'ils signifient, cela n'est pas la tâche de l'herméneutique d'écoute. Ce serait plutôt à *une poïétique d'écoute* d'éclaircir les manières de la production du *sens musical* par l'auditeur dans ces jeux. Cette poïétique présuppose l'indépendance de trois activités musicales. En effet, Cage parle : « *composer, c'est une chose ; exécuter, une autre ; écouter, une troisième* »⁸. C'est seulement en affirmant cette indépendance que l'on peut parler d'une poïétique d'écoute. Car la productivité d'écoute elle-même ne peut être conçue qu'en séparant l'écoute de la composition et de l'exécution.

Nous avons assurément quelques essais qui ont tenu compte de l'indépendance des trois activités musicales. Par exemple, I. Stoianova parle ainsi : « *L'engendrement de l'énoncé musical et son fonctionnement à travers la chaîne compositeur-interprète-auditeur peuvent être étudiés en tant que cas particulier de la connotation – comme des systèmes connotés superposés, solidaires, mais discontinus, parce qu'étrangers au rapport d'équivalence et de traduction sans déperdition ou ajout* »⁹. Ces trois activités sont considérées comme relativement indépendantes. L'écoute est chez elle une activité produc-

tive dans la mesure où « *un énoncé entendu* » est tenu pour « *énoncé-version individuelle "découpée" de la totalité de l'œuvre par l'auditeur* »¹⁰. Pourtant la notion d'une version individuelle s'applique-t-elle aux pièces cagiennes ? Car toute version n'est qu'une apparence différente d'une même entité (en effet, Stoianova se réfère à « *une figure-matrice* »¹⁰ de l'activité d'un compositeur). Il n'est pas pertinent de parler de l'énoncé musical quant à la pratique musicale de Cage.

Devons-nous alors parler du « *géné-chant* » ? Il se peut que cette notion s'applique aux activités d'avant-garde européenne (D. Schnebel, P. Boulez, L. Berio, etc.) mais non plus à la musique expérimentale au sens que Cage a donné à ce terme. Les sonorités particulières, surgissantes, de celle-ci ne doivent être saisies ni au point de vue du style d'exécution ni par rapport à l'institution moderne de la musique au sens où le remarque la théorie du « *texte* ». Elles ne doivent être comprises ni par rapport au corps de l'exécutant, ni non plus par rapport à ses caractères ethniques. C'est parce que Cage est devenu celui qui écoute, plus précisément un *virtuoso* d'écoute, que ce dont il s'agit, c'est une poïétique d'écoute. Qu'est-ce donc que cette poïétique d'écoute ?

Une poïétique d'écoute et la pratique musicale de Cage

Prenons l'exemple d'une installation sonore (*sound installation*) : *Times Square* (1977) de M. Neuhaus, où on peut discerner plus facilement une poïétique d'écoute que dans la pratique musicale de Cage. Cette pièce est certes *aussi* une « *œuvre* ». Car Neuhaus a créé un son objectivement défini. Il a déterminé un son électronique dont la structure harmonique est complexe et ressemble aux bruits de la rue. Et ensuite il a installé un dispositif électronique émettant ce son dans un ventilateur du métro qui se trouve à un coin de Times Square à New York, en tenant compte de la distribution des sons harmoniques dans l'espace environnant¹¹. Il a créé ainsi un corps sonore de structure complexe, comparable à une sculpture. En face de ce corps sonore, la réaction de l'auditeur ne se limite pas à la simple réception. Celui-ci pratique une poïétique d'écoute.

Il faut noter ici que la production du sens par l'auditeur vis-à-vis de ce corps sonore est double. En premier lieu, nous avons la même production du sens

que l'on trouve quand on fait l'expérience de « la musique d'un seul son » de La Monte Young, laquelle résonne dans sa *Dream House*. Jo Kondo l'explique ainsi : « Ici, le son qui bourdonne ne change jamais, cependant celui qui l'écoute y trouve diverses sonorités suivant sa manière d'écoute »¹². Autrement dit, on peut avoir plusieurs expériences d'écoute du son, selon que l'auditeur cesse d'écouter ou écoute de nouveau, ou bien selon qu'il concentre son attention sur certains sons harmoniques complexes ou sur d'autres alors que le son objectivement défini demeure identique. C'est l'auditeur qui produit l'enchaînement temporel de sonorités. En second lieu, nous écoutons dans *Times Square* les sons que Neuhaus n'y a pas installés. Les bruits de la rue, les voix et les pas de passants, les moteurs et les klaxons de voitures, tous ces bruits deviennent ce que nous avons à écouter dès que nous remarquons le son installé par Neuhaus. Car ce son, quoique peu apparent à nos oreilles, ressemble à des bruits environnants, si bien que cette affinité nous conduit tout naturellement à les écouter. C'est l'auditeur qui établit d'une manière diverse le rapport entre le son électronique qui bourdonne sans arrêt et les bruits environnants qui se produisent par hasard. Stimulé par la sonorité à peine discernée des bruits environnants, l'auditeur découvre un rapport nouveau entre le son et l'espace, rapport qui était enseveli sous une apparence inerte.

En d'autres termes, un environnement (« *Umwelt* » au sens que von Uexküll donne à ce terme) se forme ici à travers le son. Cela diffère de l'arrière-plan musical (BGM) de Muzak. Ce dernier produit un environnement acoustique artificiel pour le substituer à celui de la vie quotidienne indépendamment du sujet signifiant, et par là il essaye de contrôler l'auditeur. C'est une musique du monde administré. Dans l'installation sonore, le musicien fabrique aussi un certain instrument sonore pour introduire l'élément artificiel dans l'environnement acoustique quotidien. Toutefois il n'exécute jamais ce dernier. Autour du son émis par cet instrument, se produit une étendue sonore indéterminée. Celle-ci n'a son sens plein qu'avec l'activité productive d'un sujet écoutant qui rattache le son déterminé par l'instrument sonore à des éléments indéterminés divers¹³. En effet, nous nous occupons de temps en temps d'une telle production du sens en face de l'environnement acoustique quotidien, même s'il n'y a pas d'éléments déterminés par un auteur

d'un instrument sonore, ou même sans inventer une situation esthétique. La recherche sur le « *paysage sonore* » proposée par R.M. Schäfer se réfère à cette mode de la production du sens. Schäfer parle, par exemple, de la manière dont nous articulons les sons environnants aussi bien dans le temps que dans l'espace pour rendre significatifs le rythme et l'étendue de notre vie. Mais son intérêt principal porte sur la question de savoir ce que signifient les divers sons saisis dans notre espace quotidien, si bien qu'il s'occupe surtout d'élucider la fonction symbolique de ces derniers. Ce qui serait la tâche de l'herméneutique d'écoute.

Comme un autre exemple où se trouve une poïétique d'écoute (ou son correspondant, « une poïétique de vue »), citons une des pratiques de Fluxus. Dans la *Drip Music (Drip Event)* de G. Brecht, la seule détermination de cette pièce porte sur l'événement que l'eau tombe goutte à goutte. Cet événement, bien qu'il puisse être interprété par rapport à l'intention de l'artiste, ne devient significatif qu'au moment où l'auditeur (le spectateur) lui-même donne sens au processus indéterminé de cette pièce. En revanche, ce que présente J. Beuys, que ce soit du feutre ou de la graisse, possède certaines significations symboliques (quoique personnelles), et les événements et les « performances » tels qu'il les pratique ont des significations liées à ses activités. C'est bien la tâche de l'herméneutique de vue ou d'écoute que de les comprendre.

Cette considération faite, revenons à la pratique musicale de Cage. Comme nous l'avons indiqué ailleurs¹⁴, parmi ses pièces d'après les années 1950, où l'emploi du hasard est considéré comme important, nous trouvons, en plus des pièces composées à l'aide des « *opérations de hasard* » (« *chance operations* »), ou de celles du type caractérisé comme « *composition indéterminée quant à son exécution* » (« *composition which is indeterminate with respect to its performance* »), les pièces dont on ne peut contrôler les résultats sonores, même si les exécutants jouent fidèlement en se conformant aux partitions (par exemple : *Imaginary Landscape n° 4* ou *4'33''*), ou encore les pièces dont le résultat sonore total est déterminé, mais dans lesquelles chaque auditeur écoute des sons différents, au gré de son activité (par exemple : *HPSCHD*). Mais il est à noter que les opérations de hasard ne sont pas ici un procédé aléatoire, par lequel le compositeur obtient des sons qu'il a lui-même voulus. Ajoutons

que même lorsque Cage écrit des partitions indéterminées, il ne vise par là ni à exprimer quelque chose ni à réaliser une structure formelle. Ce qu'il vise, c'est le fait de s'abstenir de déterminer d'avance la relation entre des sons, ou bien le refus de l'expression de quoi que ce soit par le moyen du découpage du lien entre les sons. Pour parler plus positivement, ce qu'il fait en tant que compositeur, c'est inventer une situation esthétique où se présentent les matériaux crus, c'est-à-dire les sons qui ne sont pas travaillés en vue de la forme. Par là, il offre en somme un champ où s'effectue une poïétique d'écoute. Le fait qu'il existe trois versions de 4'33" ¹⁵ ne montre pas un changement dans l'expression du temps musical pas Cage, mais indique qu'il n'a fait que déterminer de moins en moins les sons à écouter.

Or l'idée de la musique en tant que poïétique d'écoute peut se trouver même dans les pièces composées par Cage pour le piano préparé pendant les années 1940. Celui-ci, d'après le témoignage de Cage, était conçu comme un succédané de l'ensemble des percussions. Les hauteurs et les timbres de ses matériaux sonores n'ont pas de règles, à la différence du piano ordinaire. En mettant des gommes et des boulons sur les cordes, Cage *écoutait* attentivement le changement de structures harmoniques complexes et celui des hauteurs de sons ¹⁶ pour déterminer les matériaux sonores en vue de sa composition. Celle-ci, à son tour, consiste à lier chaque matériau sonore en *écoutant* et *saisissant* les traits caractéristiques de structures *internes* de ces matériaux concrets. Pour tout cela, Cage ne pouvait pas ne pas recourir à une poïétique d'écoute. Le pianiste, de son côté, doit préparer avant son exécution les mêmes matériaux sonores que Cage a écoutés, en prenant pour repère ses indications désignant les positions des corps à appliquer et en cherchant à tâtons les sonorités voulues. L'exécutant, lui aussi, a donc besoin d'une poïétique d'écoute. Toutefois, durant cette période, Cage visait à transmettre à l'auditeur autant les sonorités ainsi écoutées et cherchées que les compositions constituées à l'aide de celles-ci, afin de lui faire partager la même expérience que la sienne. Donc, ce qui était demandé à l'auditeur, ce n'était pas nécessairement une poïétique d'écoute. La limite de cette visée poussait Cage à adopter le procédé des opérations de hasard. S'il n'avait pas été un *virtuoso* d'écoute, capable de trouver le sens dans n'importe quel son, aurait-il pu dépasser cette limite ?

C'est seulement quand nous nous situons au point de vue d'une poïétique d'écoute que nous pouvons considérer toute la pratique musicale de Cage comme cohérente.

La production du sens musical dans une poïétique d'écoute

Résumons ici les composantes du sens musical que produit une poïétique d'écoute. Voici un passage significatif de D. Charles : « *Cage compare l'œuvre indéterminée à un appareil de prise de vues : le compositeur n'est rien de plus qu'un constructeur de caméra, qui permet à tout un chacun de filmer ce qu'il désire et comme il le désire...* » ¹⁷. Comme il le suggère ici, ce que Cage a produit, c'est un dispositif à saisir le monde, de sorte que c'est celui qui se sert de ce dispositif qui saisit effectivement le monde. Expliquons cela en détail. Cage a produit le dispositif 4'33", qui n'est qu'un cadre temporel articulé en trois parties, *indépendamment* des sons qui y tombent par hasard. Mais pour Cage en tant que celui qui pratique une poïétique d'écoute, la musique évoquée par ce dispositif consiste à écouter les qualités particulières de sons qui apparaissent par hasard dans ce cadre temporel. C'est avant tout cette *particularité* que nous avons besoin de remarquer en ce qui concerne la production du sens musical dans une poïétique d'écoute.

Selon D. Higgins, toute œuvre d'art a deux aspects ontologiques. Elle se présente d'un côté comme une *overpiece* qui subsiste malgré l'apparence différente dans chaque réalisation, et de l'autre côté comme une *underpiece* : tout ce qui a lieu dans la réalisation ¹⁸. Mais celle-ci ne doit pas être tenue pour le phénomène qui aurait l'essence de l'œuvre pour base. Higgins remarque en effet qu'au cas où l'on écoute une pièce musicale enregistrée sur disque, combien le bruit et la distortion causés par l'aiguille du phonographe gênent la compréhension de sa « surpièce » (*overpiece*) et en plus qu'ils appartiennent à sa « sous-pièce » (*underpiece*). Dans une telle perspective, appartiennent également à la « sous-pièce » non seulement les imperfections sur un film projetées à l'écran au cinéma, mais aussi les taches d'encre sur les pages des exemplaires tirés d'une œuvre littéraire, ou encore le toussotement et le crissement des chaises dans un concert. De tels phénomènes sont considérés

comme des accidents, et n'appartiennent pas à l'essence de l'œuvre. Mais c'est sur une telle particularité aussi bien que sur un tel accident qu'une poïétique d'écoute se concentre. La pratique musicale de Cage décrite ci-dessus consiste à mettre une telle « sous-pièce » en relief. On ne doit pas regarder cette particularité et cet accident comme des phénomènes qui ont leur origine (*causa*) dans l'essence de l'œuvre. Le hasard dans la musique cagienne est l'accident (*symbebekos*) qui ne peut se réduire à l'idée de l'œuvre. C'est en se concentrant sur cet accident que commence la pratique d'une poïétique d'écoute. L'*accident* est la deuxième composante du sens musical que produit celle-ci.

Morton Feldman remarque, de son côté, qu'il y a des pièces musicales dont la construction est considérée comme importante, et des pièces dont la surface compte¹⁹. Quand il dit que la musique de Beethoven n'a pas de surface, il entend par cela qu'elle n'a pas de sens à moins qu'elle n'arrive à se structurer et à exprimer. H. Schenker se concentre sur la structure moniste qui se comprend par rapport à l'« *Ursatz* » ou à un « *Hintergrund* » – sa recherche appartient à l'analyse structurelle d'écoute, tandis que Feldman met la surface au premier plan. Feldman parle souvent du *tissu*. En empruntant les termes concernant le tissu, nous pouvons dire métaphoriquement que son intérêt ne porte ni sur le dessin du tissu ni sur la manière de tisser, mais sur les caractères particuliers du tissu, tels que la touche, l'éclat, le lainage et l'épaisseur hétérogènes de chaque fibre, et sur les correspondances contingentes que l'on découvre entre eux. Bref, ce que Feldman remarque, ce sont des parties dans le tout indéterminé, ou bien des fragments, tandis que le dessin ou la manière du tissu constitue un système clos, ou un tout dont chaque élément n'a son sens qu'en fonction du tout. Nous considérons cette *fragmentalité* comme la troisième composante du sens musical.

Examinons un peu plus loin le trait général de ces trois composantes. Evidemment une poïétique d'écoute est après tout un acte de l'individu, si bien que ses *contenus* divers ne peuvent se décrire concrètement que dans des circonstances particulières. Toutefois nous allons éclaircir jusqu'à un certain point le mécanisme général de son principe.

Une poïétique d'écoute prête son attention à la particularité, parce que sa tâche est de trouver les

qualités uniques et irremplaçables. Cependant, celle-ci n'a aucun rapport avec le désir qui vise à saisir l'objet complètement par l'analyse. Contre la domination de la nature qui est principe général de la culture européenne, dans une poïétique d'écoute, l'auditeur considère l'objet comme un corps organique inanalysable et établit un rapport mouvant avec les diverses parties découpées de ce corps particulier. Le sujet d'une poïétique d'écoute saisit des objets d'écoute en eux-mêmes et respecte leur particularité comme irremplaçable au lieu de les réduire à des objets à maîtriser à sa guise par le moyen du concept et de la forme. Cela lui permet, en retour, de prendre conscience de cette particularité et de sa spontanéité.

La concentration sur l'accident dans l'écoute musicale nous conduit à relativiser la perspective moniste d'écoute qui rattache tout phénomène à l'idée de l'œuvre. Notre sens d'écoute devient multiple parce que nous sommes forcés de trouver l'accident qui ne peut être saisi dans le cadre épistémologique moniste. Autrement dit, nous essayons de saisir une qualité accidentelle des sons (*underpiece*) dans des cadres épistémologiques variés (contexte)²⁰, de sorte que nos orientations d'écoute (*overpieces*) se diversifient selon ces cadres. Mais toutes ces orientations, quelles qu'elles soient, n'étant pas privilégiées, nous, le sujet d'une poïétique d'écoute, devons choisir chaque fois une orientation sous notre propre responsabilité. Ainsi nous pouvons abolir le cadre inerte et réifié pour établir notre rapport intime avec le monde.

S'attacher obstinément à la fragmentalité, cela signifie que le fragment écouté possède son autonomie par rapport au tout indéterminé. Les structures faibles et les unités éphémères trouvées dans les pièces musicales de Feldman et de Kondo évoquent une certaine durée musicale où l'autonomie des sons particuliers n'est jamais abolie. Mais la production de cette durée n'est possible qu'avec l'engagement du sujet d'écoute. En d'autres termes, le sujet d'écoute est le point de départ de cette durée qui s'élargit chaque fois qu'apparaissent irrégulièrement les différences, les répétitions et les contrastes dans leurs pièces. De même, dans l'installation sonore de Neuhaus, à laquelle manque la totalité, ce sujet d'écoute est le point de départ de l'environnement sonore qui s'élargit dynamiquement alors que l'autonomie des sons particuliers y est respectée.

Ainsi, une poïétique d'écoute ne consiste pas dans la connaissance de la signification musicale de l'œuvre-objet ni dans la seule perception de l'objet sonore. Sa tâche est d'établir un rapport nouveau entre nous

et le monde dans l'expérience musicale de l'objet sonore en elle-même.

(Traduit du japonais par Yasuo Murayama.)

Notes

1. Quant à la notion d'« œuvre ouverte », voir U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil, 1979. En ce qui concerne la notion d'« œuvre désœuvrée », voir U. Dibelius, « L'œuvre désœuvrée, à propos de la notion d'« œuvre » dans l'art contemporain », *Musique en jeu*, n° 6 (1972), pp. 1-12.
2. Cf. K. Sasaki, *Sakuhin no Tetsugaku (Philosophie de l'œuvre)*, Tokyo, Presses de l'université de Tokyo, 1985 ; ou K. Sasaki, « Idée de la philosophie de l'œuvre et la structure élastique de celle-ci », *The Reasons of Art / L'Art a ses raisons*, éd. par P.J. McCormick, Ottawa, Editions de l'université d'Ottawa, 1985, pp. 47-50.
3. J. Cage, *Silence*, The Wesleyan University Press, 1961, p. 10.
4. *Silence*, p. 7.
5. Cf. H. Besseler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie-Verlag, 1959, et B. Dopheide, *Musikhören / Hörerziehung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.
6. Cf. F. Salzer, *Structural Hearing : Tonal Coherence in Music*, deux volumes, New-York, Dover, 1962.
7. Cf. S. Shōno, « Artworks, Aesthetic Processes and Situations in Music », P.J. McCormick, *op. cit.*, pp. 51-55.
8. *Silence*, p. 15.
9. I. Stoianova, *Geste-texte-musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 26.
10. *Ibid.*, p. 28.
11. Cf. M. Neuhaus, *Sound Installation*, Basel, Kunsthalle Basel, 1983.
12. J. Kondō, *Sen no Ongaku (Musique linéaire)*, Tokyo, Asahi Shuppansha, 1979, p. 264.
13. J'ai parlé de cette sorte de musique en tant que « musique vers l'environnement ». Cf. H. Ogawa et al., *Nami no Kituhō : Kankyō Ongaku towa nanika (Notation de la vague - Qu'est-ce que la musique de l'environnement ?)*, Tokyo, Jiji Tsūshinsha, 1986, pp. 61-80.
14. Cf. S. Shōno, « Tenkanki no Ongaku toshite no John Cage no Gūzensei ni yaru Ongaku » (« La musique par hasard de John Cage en tant que musique au tournant de l'histoire musicale »), *Ongakugaku (Musicologie)*, vol. 22, n° 3 (1976), pp. 139-151. Pour un résumé de cet article, voir J.M. Benitez, « Avant-garde or Experimental ? Classifying Contemporary Music », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 9, n° 1 (1978), pp. 68-71.
15. Celle de la première audition, dont les trois parties étaient temporellement déterminées (voir W. Herzogenrath éd., *Raum Zeit Stille*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1985, pp. 80-86) ; la version fameuse de Peters qui se compose de trois tacet ; et « 0'00'' ».
16. Cf. R. Bunker, *The Well-prepared Piano*, San Pedro, Litoral Arts, 1981.
17. D. Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union générale d'éditions, 1978, p. 66.
18. Cf. D. Higgins, *Horizons - The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1984, pp. 64-71.
19. Cf. M. Feldman, « Entre des catégories », *Musique en jeu*, n° 1 (1970), pp. 22-26. (« Between Categories », *The Composer*, vol. 1, n° 2, 1969, pp. 73-77.)
20. Cf. D. Higgins, *op. cit.*

La musique de John Cage

Toru Takemitsu

John Cage a profondément influencé ma musique. Puisqu'il est constamment en train d'inventer de nouvelles approches de la musique, on ne peut pas saisir la vraie nature de la sienne en se référant à ce qui existe. Sa création musicale, en dehors de celle officiellement reconnue, est publiée dans le monde sans nom d'auteur. John Cage souhaite fertiliser le champ aride de la musique. Il affronte cette tâche avec l'âme humble d'un paysan. Pour cultiver « le champ » de la musique, les pieds et les mains de l'homme ne font-ils pas l'affaire ? Nous essayons de tirer une ample récolte de ce « champ de la musique » dont nous avons hérité, sans évaluer la nature du sol. D'une manière générale, on peut dire que ce champ est composé de nos instruments de musique traditionnels. Sans la culture du son, rien d'original ne pousse-

ra. Les règles pour la musique prolifèrent, mais le problème du son demeure obscur.

John Cage parle des « sons intérieurs ». Cela peut sembler un langage mystérieux, mais il suggère seulement que nous incluons toutes sortes de vibrations dans ce que nous appelons son musical. Nous avons tendance à n'appréhender la musique que dans les limites des conventions superficielles et étouffantes de la musique composée. Au milieu de tout cela, l'acte simple et fondamental de l'Homme, écouter, a été oublié ; il faut écouter la musique, non l'expliquer. John Cage essaye de rétablir le sens de cet acte originel. Pour cette raison, il est impossible d'analyser les sons qu'il amplifie par des moyens électroniques. *L'Ecoute* de ses sons, voilà ce qu'est en réalité la musique pour John Cage. Voilà ce qu'est toute musique.

L'Art véritable défie toujours la classification. On évalue toujours les œuvres superficielles et légères selon des critères conventionnels. Elles ne survivent pas. L'impression profonde que fait naître l'art n'est pas le résultat de la nature personnelle de l'artiste. Bien sûr, on ne peut l'éliminer complètement, mais c'est par notre réceptivité à la révélation intérieure, au delà de la nature personnelle de l'artiste, que nous sommes à nouveau inspirés chaque fois que nous affrontons l'œuvre d'art. Parce que cette révélation secrète défie toute classification, elle est vivante. Elle a des caractéristiques variées et elle change selon celui qui la reçoit.

La révélation secrète de John Cage

Une fois, le compositeur Pierre Schaeffer a tracé un diagramme suggestif qui montrait clairement l'idée qu'il y a derrière la musique concrète, la musique dont il est le géniteur :

Abstrait Concret
Concret Abstrait

La musique conventionnelle exprimait des images concrètes au moyen de sons musicaux abstraits. Inversement, *la musique concrète* essaye d'exprimer une image abstraite par les sons concrets de la vie de tous les jours. Les sons musicaux ont toujours été musicaux selon des définitions traditionnelles. L'idée de Schaeffer d'objets sonores représente la phase finale dans le développement de cette tradition. En tant que telle, elle ne nécessite pas d'explication.

Ce que faisait Schaeffer était élever le bruit au niveau des sons musicaux selon l'esthétique classique. Encore une fois, la musique ne revivait pas vraiment. C'est vrai, la musique survit, mais élargir le registre des sons n'empêchera pas la même vieille répétition historique. Je le répète : la musique ne se renouvellera jamais par le seul moyen de sons nouveaux ou d'extension du registre. De la même manière, une perception dialectique n'est qu'une application méthodique des idées. Mais la puissance qui rend l'art vivant est toujours au delà de la conscience personnelle. Dans la mesure où l'esthétique contemporaine se développe considérablement, les arts en souffrent.

Je ne pense pas que, lorsque John Cage met dans son piano des noix, des boulons, des gommages et des épingles à cheveux, il soit motivé par les mêmes raisons que Schaeffer. C'est vrai, Cage explore beaucoup de registres pour les nouveaux sons, mais ce n'est pas l'idée essentielle. S'il s'était limité à cela, la musique n'aurait rien gagné, si ce n'est la liberté d'expression, et elle serait arrivée à un point encore plus désastreux. Pour John Cage, la musique est vraiment la façon de donner vie à des éléments comme la communication, le mouvement, la dynamique, éléments que l'on appelle *musique*, qui sont dans l'infrastructure de la musique, mais qui ne sont pas vraiment des sons vivants. C'est pourquoi la « liberté » de John Cage est quelque peu amère comparée à celle de Schaeffer. La relation entre un son et un autre est comparable à la relation entre un homme et une femme en ce sens qu'elle se présente sous

beaucoup de formes différentes. De plus, c'est un événement qui ressemble à la vie, au delà de l'esthétique, sans conclusion.

Etant donné que la vie ne peut se définir, elle défie la classification, elle est incertaine. Il en est ainsi de la musique de John Cage qui, comme une prophétie informulée, permet aux gens de réagir de différentes manières.

Le monde est plein de miracles

La forêt était, par l'autoroute, à trente minutes environ de notre hôtel à Kilanea Volcano. C'était une forêt vierge, hors d'atteinte de la civilisation, pleine d'oiseaux sauvages.

En montagne, le temps change vite. Le temps d'atteindre notre destination, il pleuvait. L'énorme disque du soleil hawaïen, au travers des vapeurs de la pluie glacée, brillait clairement au-dessus du cratère du volcan. Le soleil vermeil semblait avoir été collé sur un mur gris. Puis, petit à petit, il fut recouvert par un nuage comme par du feutre.

Le festival de musique d'Honolulu était terminé. John Cage et moi visitons les îles avant de rentrer chez nous. Là, dans une forêt pleine d'oiseaux sauvages, nous pouvions à peine trouver les sentiers à travers les épaisses fougères et les buissons. Sous la voûte sombre des arbres, les orchidées tropicales en fleurs semblaient être d'un autre monde. J'imaginai que je comprenais le langage des oiseaux. Choses toujours changeantes... chant d'oiseaux jamais répétés... orchidées pourpres, brillantes... Pluie... Vent... Et puis...

Là, dans cette forêt, je sentis que les choses autour de moi ne faisaient pas partie d'un monde réel. Je me sentis déjà faire partie de ces choses. J'étais en train de changer. Je sentis que ma peau deviendrait brune, couverte de villosités, si je m'appuyais contre un arbre pourri, que je deviendrais vert si je touchais les feuilles.

Malgré tous les changements dans le monde, le monde ne change jamais. Il est difficile de croire en la manifestation illimitée de cette Puissance qui nous donne la vie. L'homme cherche à vivre en se démarquant des autres. Doit-il en être ainsi ?

En japonais, nous avons le mot *ikeru*, une forme dialectale de *iku*. Il a deux significations, l'une : « mettre les fleurs dans un vase pour les faire revivre »,

l'autre : « *ensevelir un cadavre* ». N'y a-t-il pas dans ce mot quelque chose d'essentiel ? Cette combinaison de la vie et de la mort n'est-elle pas une donnée de ce monde ? Pour Christ qui fut exécuté sur la colline de Golgotha, la mort fut une expérience humaine. C'est pourquoi il y eut la Résurrection. Était-ce un miracle ? S'il en est ainsi, le monde est plein de miracles.

Basshô a écrit : « *si vous regardez autour de vous, il n'est rien qui ne soit fleur* ».

Pour Basshô, la vision pénétrante du néant du monde qui est le monde décrit en tant que *ikashi* et *ikeru*, vie et mort, renforce cette observation. Quand on regarde autour de soi, le monde n'est pas un monde objectif. Mais c'est là que le sujet et l'objet se confondent. C'est là que l'on vit véritablement. Mettre des fleurs dans un vase (*ikeru*), c'est voir le monde dans ces fleurs et dans ce vase. Malheureusement, même cela devient formel et tend à devenir symbole. Néanmoins, c'est là qu'est la source même de l'esprit. On pourrait aussi appeler cela un miracle.

Comme nous cheminions dans la forêt, les arbres et les fleurs changeaient d'apparence. John Cage connaît bien les plantes et les champignons. Nous avons trouvé un champignon blanc comme un os ressemblant à une pierre et qui poussait à côté d'un vieux tronc d'arbre. Cage a dit : « *il est sans doute aussi vieux que nous* ». Le champignon semblait être l'image du silence. Nous l'avons contemplé un moment. Pourquoi s'intéressait-il à des choses comme les champignons ?

Cage dit qu'il va ramasser des champignons chaque fois qu'il a du temps libre. Il dit qu'il est difficile de

distinguer les espèces vénéneuses. On doit les manger pour le savoir. De plus, certains qui sont inoffensifs crus deviennent vénéneux quand ils sont cuits et vice-versa. Il dit que c'est très mystérieux. « *D'où vient le poison et où croyez-vous qu'il disparaisse ?* »

C'est quand nous avons rendu visite au docteur Hisamatsu à Kansai que Cage a dit à cet éminent savant Zen : « *je me suis intéressé au problème de la notation de la musique, mais maintenant je me demande si je dois coucher la notation de ma propre musique sur le papier* ». Le docteur Hisamatsu répondit : « *n'êtes-vous pas en train de dire que les yeux et les oreilles sont des choses différentes ? Nous pouvons entendre avec nos yeux et regarder avec nos oreilles* ». Puis il a ajouté qu'il pensait que la combinaison des deux était plus naturelle. Ne sommes-nous pas même en train d'oublier de voir avec nos yeux ?

Au cœur de la forêt, Cage a trouvé, près d'un marécage, un champignon rare. Il a dit qu'il désirait l'apporter au musée situé près du volcan parce qu'il ne se rappelait pas en avoir vu un semblable. Il est revenu en voiture, l'y a laissé. Il a laissé une carte avec le nom botanique du champignon, l'a signée : « *John Cage* ». Il a laissé aussi des instructions détaillées pour sa sauvegarde. Le gardien a paru étonné et manifestement ennuyé. C'était en fait le troisième champignon que Cage avait apporté au musée ce jour-là. Il a expliqué que ce champignon était très rare dans les îles.

Le monde est plein de miracles.

(Traduit de l'américain par Annie Meygret.)

Cage et la modalité du non-vouloir

Eero Tarasti

La simplicité en musique n'est guère un phénomène simple. En fin de compte, la musique est toujours une dialectique entre le phénomène sonore présent et les structures conceptuelles, significatives et esthétiques absentes. La musique qui n'est que peu présente sous sa forme sonore est capable d'être fournie avec des références très sophistiquées qui opèrent *in absentia*. Ainsi, la musique prétendue « pauvre » détourne l'attention de l'auditeur, depuis la perception, depuis la surface sensuelle de la musique, vers la métaphysique et la méditation.

C'est précisément dans cette esthétique de la musique pauvre que des compositeurs comme Erik Satie et John Cage trouvent leur commun dénominateur. Même les autres tendances de la musique contemporaine doivent beaucoup à cette esthétique. Si l'on considère, par exemple, les racines du mouvement Diatonique mineure faut admettre qu'il reste très dépendant de la philosophie musicale

En effet, l'école sérielle (Boulez, et le Stockhausen de la première phase), la philosophie cagienne du silence et le minimalisme représentent différentes attitudes à l'égard de l'un des aspects centraux de la musique, qui est la question de savoir comment contrôler le procès musical. L'école sérielle aspire à contrôler au maximum

le procès musical – et John Cage répudie ce contrôle en croyant que plus la structure musicale est contrôlée, plus elle contrôle à son tour l'homme lui-même. Et cela s'oppose à sa philosophie de la liberté, laquelle est évidemment l'héritière des transcendentalistes américains, Thoreau et Emerson, et de laquelle Daniel Charles a correctement dit qu'elle mène à la « *musique du non-vouloir* » ou « *musique indéterminée* ». Mais moins le vouloir du compositeur essaye de se subordonner la musique et l'auditeur, plus il laisse place à la « *volonté* » de l'auditeur, selon le schème suivant :



Les trois approches différentes en vue de la contrôlabilité du procès musical, on pourrait aisément les typologiser en exploitant les catégories inventées par le philosophe américain Georges Herbert Mead et appliquées plus tard à l'art visuel par le sémioticien Charles Morris : *letting things happen*, *making things happen* et *watching things happen*. Ces attitudes d'esprit peuvent, à leur tour, se cristalliser dans les principes suivants : 1° *dépendance* (on est dépendant d'un objet, on laisse l'objet exercer son influence sur soi-même – c'est le principe du minimalisme de Steve Reich), 2° *dominance* (on tente de dominer, d'influencer l'objet – les compositeurs sériels), et 3° *détachement* (on est détaché de l'objet lui-même, on le laisse être ce qu'il est – John Cage). Par conséquent, ces principes décrivent différentes variantes d'esthétique musicale dans la manipulation des matériaux musicaux.

En fait, les catégories de Mead et Morris seraient très faciles à expliquer aussi dans un autre système conceptuel, celui de la théorie sémiotique d'A.-J. Greimas. Je pense plus particulièrement à sa conception des modalités, qu'il a pu distinguer à partir des textes verbaux, mais qui présente une signification également pour les autres systèmes de signes, et en particulier pour le discours musical : c'est-à-dire les modalités du vouloir, devoir, pouvoir, savoir et croire. Ainsi la modalisation est un acte qui, pour ainsi dire, anime la structure « nue » de la musique, en laissant les modalités s'insinuer dans tous les interstices du discours musical. De cette façon, elle rend le procès musical continu. Elle crée un pont entre deux sons détachés, deux phrases séparées, deux sections, ou deux mouvements ; elle fournit à la musique une énergie. Il faut se rappeler à nouveau que la musique structurellement pauvre est souvent en mesure de catalyser et d'activer un procès intensif de modalisation chez l'auditeur. La musique dotée d'une articulation très complexe est la même chose qu'une œuvre accomplie qui ne laisse que peu de place pour la modalisation. Avec la modalisation, l'auditeur de la musique se crée une espèce de domaine imaginaire, qui remplit l'espace vide entre l'œuvre et l'auditeur – même dans l'exécution la plus parfaite. De cette façon, la forme musicale est conçue comme un dialogue entre l'auditeur et la musique écoutée. C'était justement ce type de dialogue que Cage demandait à un événement musical idéal.

C'est avec la notion de modalisation (ou les catégories de Mead-Morris) qu'on peut expliquer beaucoup dans la musique et la philosophie de Cage. Cage appartient au modernisme, au sens où les modernistes ont voulu créer des œuvres ouvertes, dont l'intention principale était d'activer les destinataires de l'œuvre d'art. C'est la raison pour laquelle on a inventé le nouveau roman : en ne laissant subsister aucun point ou en évitant d'articuler les paragraphes, on obligeait le lecteur lui-même à organiser le texte, et à déterminer ses schèmes conceptuels. Un phénomène correspondant en musique peut s'observer dans quelques-unes des

compositions les plus « resserrées » de Cage, comme la *Music of Changes* pour le piano. La musique y consiste seulement en des séquences d'accords ponctuels et de fraplements discontinus, séparés par de longues pauses. Pendant ces pauses, l'auditeur et/ou l'interprète dispose d'assez de temps pour oublier déjà la façon dont le point musical précédent fut modalisé ; et pour changer sa stratégie de modalisation. L'auditeur est ainsi obligé de déployer ses forces à l'extrême ; il ne sait guère comment l'interprète modalisera le point suivant ou comment il l'approchera.

Dans le discours écrit de Cage, nous pouvons aussi constater comment le même principe domine la réception et la conception de ses textes *sur* la musique. Et de nouveau Erik Satie apparaît comme le grand précurseur. L'art de Thoreau et celui de Satie se rejoignent, selon Cage, par le fait qu'ils se présentent tous les deux comme symétriques, ce qui leur insuffle une continuité tranquille admirable. De toute façon, les textes de Cage ressemblent également à plusieurs égards à ceux de Satie. Confrontons par exemple la conférence sur le groupe des Six, qui forme la *Causerie n° 57* dans les *Ecrits* de Satie, et la *Lecture on Nothingness* de Cage.

Erik Satie (*Ecrits*, Paris, Champ libre, 1981, p. 90) :

« C'est cette sensibilité moderne que vous rencontrez chez certains des Six...

.....
Georges Auric,....
Francis Poulenc,....
Darius Milhaud....

.....
.....
.....
.....Quant aux trois autres Six,
Louis Durey.....
Arthur Honegger,....
Germaine Tailleferre,....
ce sont de purs « impressionnistes »....

.....
.... Il n'y a pas de mal à cela....
J'ai été, moi-même – il y a trente ans –
terriblement « impressionniste »....
...La sensibilité moderne était – alors – « impressionniste »
.... Elle vivait d'impressions....

.....
... J'ai même été humoriste..... Maintenant,
.... je ne le suis plus :
..... c'est trop vilain....

.....
.....
.....
... Dans la vie, ... il faut être sérieux.... Je ne connais que
cela.. Tout doit être fait sérieusement : si l'on est bête.....
on doit l'être sérieusement...

... Oui,.... on doit pontifier,..... repontifier, – même dans la
bêtise.... Ce pontificat n'a pas été inventé pour les chiens...
..... Qu'on s'en serve....
S'il en était autrement,.... où irions-nous ?...

.....
.....
..... »

les créer, les construire ; d'où l'on peut conclure que toute structure est artificielle, invention, interprétation, discours, métalangage, construction – et cela vaut pour les lois découvertes par un chercheur, aussi bien que pour les structures inventées par un artiste.

Le modèle de Cage est ainsi essentiellement anti-narratif par sa nature. Il témoigne des tendances post-narratives de ce siècle, des efforts pour se libérer des programmes linéaires et syntagmatiques, et pour ouvrir le paradigme musical vers de nouvelles alternatives. Mais cela ne signifie pas qu'il voudrait absolument exclure tous les modèles musicaux créés avant lui. Lorsqu'il lui fut demandé s'il accepterait de diriger toutes les symphonies de Beethoven, il répondit : « *j'accepterais si j'avais assez de musiciens pour les exécuter au cours d'un seul concert, toutes les neuf symphonies superposées !* » Dans sa *Lecture on Nothing*, que nous citons plus haut, il dit : « *en jouant Grieg, je me pris de passion pour la quinte* » (« *through the music of Grieg, I became passionately fond of the fifth.* »)

Ce qu'il rejette définitivement, ce sont les critères esthétiques négatifs selon lesquels les bruits seraient inaptes à servir la musique. Il affirme que la nouvelle attitude esthétique devrait accepter tout ce qui se passe en musique. La modalité du *devoir* esthétique n'a aucune place dans son modèle. S'il avait fait référence à l'idée assafievienne du « *réservoir d'intonations* », il y aurait inclus tous les sons et bruits qui nous entourent. En conséquence, il ne distingue pas entre musique et non-musique. D'ailleurs, il nie entièrement l'existence d'un parcours génératif en musique : « *les sons n'ont aucun but. Ils sont, c'est tout. Ils vivent. La musique est la vie des sons, la participation des sons à la vie, au fait de devenir – mais pas délibérément [aucune modalité du vouloir !] – une participation de la vie aux sons. En soi, la musique ne nous oblige à rien* ». Cela signifie qu'en tant que compositeur, l'idée de subordonner les sons à un programme narratif, que l'auditeur serait invité à suivre, ne l'intéresse pas. De surcroît, il rejette l'idée que la musique soit une communication. Selon lui, la notion de communication présuppose qu'il y ait quelque chose à communiquer. La communication signifie toujours que l'on se propose d'imposer ou de déterminer quelque chose. Dans une conversation, au contraire, cela n'est pas vrai, pour autant que les interlocuteurs restent ce qu'ils sont. Dans un sens sémiotique, Cage abandonne le concept greimasien d'une structure comme une entité fondée sur deux éléments contraires. Nos structures pensées sont considérablement plus rudes que les structures vécues de notre expérience. Quand nous pensons à l'aide de paires opposées, comme son/silence, être/néant, etc., nous simplifions notre expérience, laquelle est extrêmement compliquée, et irréductible au nombre deux. Cage aboutit finalement à la négation de la structure en soi ; c'est qu'il exclut de son modèle le contrat entre compositeur et auditeur, et tout ce qu'on peut établir en recourant à des unités inchangeables.

John Cage (*Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961, p. 110) :

« we may love them

talk		for I am making it a piece of music.	This is a composed
	just as I make of milk	We need the	It is like a glass glass
and we need the empty glass moment	milk	Or again	it is like an
	anything	into which	at any
	As we go along		may be poured (who knows ?)
	an i-dea may occur in this	talk	
	or not.	I have no idea If one does,	whether one will let it.
		momentarily	Re-
gard it as something though	seen from a window	while traveling	as
If across Kansas	Arizona	then, of course,	Kansas is more interesting,
almost too interesting being interested needs	in spite of himself the Kansas in him	espacially for a New Yorker	who is Now he knows he Kansas is like very refreshing.
nothing on earth It is like an empty glass is it corn	?	and for a New Yorker nothing but wheat Does it matter which at any instant,	or ?
Kansas	has this about it :		one may leave it,
and whenever one wishes one may return to it			

L'humour, l'ironie et, en un mot, la *geste* sémantique de ces deux textes, se fondent sur les mêmes procédures textuelles. Tout d'abord ils se présentent tous les deux comme des « conférences ». Mais les qualités, les attributs qu'on attend d'habitude d'une conférence, on ne les trouve pas ici. Ils rompent avec la logique discursive, avec le développement des idées linéaires, avec la continuité d'une pensée rationnelle, par le même moyen : par le placement et le déplacement des mots, phrases et paragraphes du texte de façon à rendre sa lecture difficile. Il s'agit d'une espèce d'application du principe sémiotique d'iconicité ; c'est-à-dire que c'est la forme de la présentation qui compte davantage que son contenu. C'est précisément grâce à cette organisation presque calligraphique que l'on transfère tout le texte à un niveau concret d'articulation. C'est cette procédure en soi qui nous oblige à lire ces conférences sous l'angle d'une certaine ironie.

Cage a emprunté sa présentation graphique à la partition musicale. (N'est-il pas symptomatique que, dans les mêmes années où Cage écrit sa *Conférence sur le Rien*, Claude Lévi-Strauss analyse le mythe d'Œdipe en utilisant la même idée d'une partition avec quatre colonnes verticales ? De toute façon, il faut noter qu'on lit le texte de Cage en suivant seulement les lignes horizontales ; et évidemment il n'existe aucune signification plus profonde, d'ordre « anthropologique », dans la lecture verticale que propose Lévi-Strauss pour son mythe.) Il faut également remarquer, toujours en termes sémiotiques, que c'est le principe d'iconicité qui domine aussi dans la musique de Satie et de Cage. Rappelons-nous les *Trois Morceaux en forme de poire*, ou certaines pièces ou « performances » de la musique de Cage. Mais, en supplément, ces deux conférences révèlent une autre iconicité dans la présentation textuelle. En allongeant les distances entre les mots, et (surtout chez Satie) en multipliant les séries de points, les auteurs essaient de décrire le procès ou l'acte de l'énonciation elle-même. Les textes laissent paraître la conduite d'un conférencier distrait qui a besoin de beaucoup de temps pour trouver les mots

justes pour ses idées. La surprise survient à l'instant où le mot clef, décisif – après de longues réflexions hésitantes – n'est qu'une chose très banale, qui donc, dans ce contexte, reçoit une signification « secondaire », « esthétique ». C'est cette même procédure qui fut désignée par les formalistes russes par le terme d'*ostranenie*, le dépaysement ; la fonction de l'*ostranenie* consistant à briser l'automatisme des expressions « normales » et schématisées. L'aversion de Satie et de Cage à l'égard de tout développement cohérent et logique en musique, leur refus de principe que le procès musical soit subordonné entièrement au vouloir d'un compositeur, tout cela se manifeste aussi bien dans leurs textes sur la musique. Poussé à l'extrême, ce principe du non-vouloir fonctionne comme une espèce d'anti-modalité (cf. le *vouloir* greimasien), laquelle trouve sa base déjà dans la philosophie qu'écrit le mystique hindouiste, mais aussi dans le mysticisme médiéval et dans le transcendantalisme américain. Cage va jusqu'à croire que Maître Eckhart a dû être au courant des doctrines philosophiques de l'Orient, puisque ses idées dénotent une si grande similitude avec ces doctrines. Un point essentiel de Cage est que la poésie apparaît « *sitôt que nous réalisons que nous ne possédons rien* » (« *there is poetry as soon as we realize we possess nothing* »). Les sons, la voix – et même les mots, pouvons-nous ajouter – existent donc comme indépendants du vouloir d'un compositeur. Un tel principe a été cristallisé par Cage sous la forme d'une maxime pédagogique : « *permettez à tout un chacun, tout comme à toute sonorité, d'être le centre de la création* » (« *permit each person, as well as sound, to be the center of creation* »).

Les idées de Cage ont exercé une grande influence sur la musique des dernières décennies, cela va de soi ; mais, même dans les cas où une influence directe n'est pas identifiable, on peut deviner son empreinte au fond de la philosophie musicale de certains compositeurs contemporains. Que l'on prenne comme exemple Arvo Pärt, compositeur d'origine estonienne : une de ses partitions, son *Cantus in Memory of Benjamin Britten*, illustre bien la tranquillité, la continuité, la symétrie, et presque toutes les vertus de la ligne Satie-Cage, et plus particulièrement le mysticisme médiéval qui sous-tend tout cela. Pärt raconte une expérience qui révèle en toute clarté ce qui a fait de lui le compositeur d'une musique de la méditation : « *un jour, quand j'étais en Union soviétique, j'ai parlé avec un moine, et je lui ai demandé comment, à son avis, quelqu'un pouvait devenir aujourd'hui un meilleur compositeur. Il me répondit qu'il ignorait comment cela serait possible. Je lui dis que j'écrivais aussi des prières et que les avais mises en musique, aussi bien que des textes de psaumes ; et que peut-être cela m'aiderait en tant que compositeur. Sa réponse fut alors : "non, vous avez tort. Toutes les prières ont déjà été écrites. Vous n'avez pas besoin d'en écrire d'autres. Elles ont toutes été préparées. Maintenant, vous allez vous préparer vous-mêmes"* ». Pärt continue son récit en mentionnant qu'il croit qu'un moment viendra où même le plus grand artiste renoncera à faire de l'art. « *Il est probable qu'à ce moment-là, nous l'apprécierons d'autant plus d'avoir su dépasser, transcender son œuvre.* »

En fin de compte les philosophies de Pärt et Cage sont très proches l'une de l'autre : tous les deux pensent que toute la musique a déjà été composée ; toute la musique existe déjà, et il nous faut seulement nous ouvrir, et l'entendre. Cette idée, à son tour, renvoie à la différence déjà formulée par les structuralistes entre pensée structurale et structurelle, différence qu'a analysée aussi Umberto Eco. La pensée structurale suppose que les structures existent dans le cerveau humain. Le chercheur ou l'artiste doit seulement en devenir conscient, les découvrir. Au contraire, la pensée structurelle souligne qu'il n'existe aucune structure préalable, mais qu'il faut

John Cage et la théorie de l'harmonie

James Tenney

Première partie

De nombreuses portes sont maintenant ouvertes (elles s'ouvrent là où nous portons notre attention). La porte franchie, l'on regarde en arrière et l'on ne voit plus de murs ou de portes. Pourquoi tout le monde est-il resté si longtemps enfermé ? Les sons que l'on entend sont la musique.¹

Les rapports entre la théorie et la pratique ont toujours été quelque peu tendus dans la musique occidentale, mais, au début de ce siècle, ils ont atteint

un véritable point de rupture. Incapable de suivre les changements radicaux qui s'opéraient dans la pratique compositionnelle, la théorie harmonique n'était plus qu'un exercice de « musicologie historique », sans intérêt direct pour la musique contemporaine. Ceci n'a pas toujours été le cas. La plupart des grands théoriciens de l'histoire – depuis Guido d'Arezzo et Francon de Cologne jusqu'à Rameau (et même Riemann) en passant par Tinctoris et Zarlino – étaient non seulement des compositeurs actifs, mais traitaient, dans leurs écrits théoriques, de problèmes présents dans leur musique et dans celle de leurs contemporains. Arnold Schoenberg (un des derniers compositeurs théoriciens) était d'ailleurs conscient de cet écart qui existait entre ce que l'on pouvait dire à propos de l'harmonie (en 1911) et les développements déjà consacrés de la composition. A la fin de son *Traité d'harmonie*, il estime « qu'il ne faut plus s'attendre à présent à une évolution continue de la théorie de l'harmonie »². J'ai décidé d'interpréter cette phrase de Schoenberg comme annonçant non pas la fin de la théorie de l'harmonie, mais uniquement comme un ajournement de son évolution.

Une des raisons de cet écart entre théorie harmonique et pratique compositionnelle n'est pas difficile à identifier : la *signification* même du mot harmonie est devenue si étroite qu'on ne peut l'appliquer qu'aux matériaux et procédés du système tonal diatonique/triadique de ces deux ou trois derniers siècles. Ce mot a pourtant une longue et intéressante histoire, qui

suggère qu'il ne doit pas être défini aussi étroitement : de ce fait, une « *évolution continue de la théorie de l'harmonie* » pourrait dépendre, entre autres choses, d'un élargissement de notre définition de l'harmonie.

... Et, peut-être, de celle de théorie, aussi. Par théorie, j'entends essentiellement ce qu'un bon dictionnaire nous dit : « *l'analyse d'un ensemble de faits mis en relation les uns aux autres, [...] les principes généraux et abstraits d'un ensemble de faits, d'une science ou d'un art [...], un principe général ou un ensemble de principes, plausibles et acceptables scientifiquement, servant à expliquer des phénomènes* »³, ce qui veut dire que les manuels d'harmonie ne constituent certainement pas une théorie en ce sens-là – pas plus qu'un livre de « bonnes manières » n'est une « théorie du comportement humain », ou qu'un livre de cuisine n'est une « théorie chimique »...

Il me semble qu'une vraie théorie de l'harmonie devrait être à présent une théorie de la *perception harmonique* (une composante d'une théorie plus générale de la perception musicale) : elle prendrait en charge les données les plus récentes de l'acoustique et de la psycho-acoustique, mais tiendrait également compte du très large champ d'expériences musicales disponibles. J'ajouterais qu'une telle théorie devrait satisfaire aux conditions suivantes : d'abord, elle serait *descriptive* – et non pre- (ou pro-)scriptive – et donc *esthétiquement neutre*, ce qui veut dire qu'elle ne chercherait pas à imposer au compositeur ce qu'il doit faire, ou ce qu'il ne doit pas faire, mais indiquerait quels seraient les résultats si telle ou telle chose était faite ; ensuite, elle serait culturellement et stylistiquement *générale*, s'appliquant tant à la musique du ^{xx}e (ou ^{xxi}e) siècle qu'à celle du ^{xviii}e (ou ^{xiiii}e) siècle, et aussi pertinente pour la musique d'Inde, d'Afrique ou de la forêt amazonienne que pour celle d'Europe occidentale ou d'Amérique du Nord ; enfin – et afin que cette théorie mérite véritablement le nom de « théorie », dans son sens le plus pénétrant, tel qu'il est utilisé en-dehors du domaine musical –, elle devrait être (autant que possible) *quantitative* car, si les propositions, les déductions et prédictions de cette théorie ne sont pas formulées de manière quantitative, il n'y a aucun moyen de vérifier la théorie, et donc aucune base de comparaison avec d'autres systèmes théoriques.

Une telle théorie est-elle nécessaire ? Peut-être pas – la musique semble avoir très bien pu s'en passer pendant longtemps. D'autre part, on pourrait répondre

à cette question comme Gandhi répondit lorsqu'on lui demanda ce qu'il pensait de la civilisation occidentale : « *ce serait bien* »⁴.

Une telle théorie est-elle réalisable ? Je crois que oui, ou du moins qu'il est temps maintenant de faire quelques pas dans cette direction, aussi hasardeux soient-ils. De plus, je pense que l'œuvre de John Cage, tout en lançant un énorme défi à une telle entreprise, contient des prémisses propices aux développements théoriques – dont certaines sont non seulement utiles, mais *indispensables*.

Une telle affirmation surprendra plus d'un – y compris Cage lui-même, vu que jamais il ne s'est considéré comme un théoricien et ne s'est intéressé à ce qu'il appelle *l'harmonie*. L'ensemble de ses écrits ressemble parfois plus à « *l'épaisse présence tout à la fois d'une masse nue d'histoire s'obscurcissant elle-même* »⁵ (pour citer une description que Cage fait d'un tableau de Jasper Johns) qu'à un groupe de principes constituant une théorie. Mais, dans ses écrits, on trouve des exemples d'une théorie à la fois pure et pratique, qui sont parmi les plus frappants de toute la musique du ^{xx}e siècle. Son travail nous encourage à revoir nos vieilles façons de penser, nos certitudes et nos définitions (de « théorie », « harmonie », de la « musique » elle-même) – même s'il ne l'a pas fait lui-même (comme pour « harmonie »). Ses définitions précises de termes comme « matériau », « méthode », « structure », « forme », etc., peuvent servir de points de départ importants pour nos travaux, même si elles demandent parfois des révisions ou des extensions.

Je me propose donc d'examiner d'un peu plus près certaines idées théoriques de Cage, et puis d'en considérer les conséquences possibles dans le cadre d'une nouvelle théorie de l'harmonie. Mais, avant cela, je tiens à clarifier un point. Certains critiques (et même certains amis) de Cage semblent penser qu'il est avant tout un philosophe, plutôt qu'un compositeur – et le fait qu'ici je me concentre sur sa contribution théorique pourrait signifier que j'adhère à cette idée. Il n'en est rien. Je crois, en effet, que c'est d'abord *par sa musique*, et à cause de sa crédibilité en tant que compositeur, que nous pouvons prendre en considération ses idées philosophiques et théoriques. Imaginer le contraire consisterait à « mettre la charrue avant les bœufs ». Dans une lettre défendant Satie, Cage écrit : « *il m'apparaît de plus en plus que le fait de considérer Satie comme ayant eu une*

influence certaine tout en étant finalement sans importance dans son propre travail conduit à refuser le défi que Satie nous a si courageusement lancé »⁶. La même chose peut être dite de Cage lui-même.

*Definitions. [...] La structure dans la musique est sa divisibilité en parties successives, des phrases aux mouvements. La forme est contenu, la continuité. La méthode est le moyen de régler la continuité de note en note. Le matériau de la musique est son et silence. Leur intégration est la composition.*⁷

L'intérêt premier de Cage – ainsi que ses plus célèbres innovations postérieures – se porta sur la *méthode*, « le moyen de régler la continuité de note en note ». On trouve dans sa musique une étonnante variété de méthodes différentes : les méthodes qui « *trattaient du problème de garder les répétitions de sons individuels les plus éloignés possibles* » (1933-1934), les procédures sérielles « *peu orthodoxes* » (1938), les « *improvisations réfléchies* » des *Sonates et Interludes* et autres œuvres des années 1940, les « *mouvements sur des [...] tableaux analogues à ceux que l'on utilise pour construire le carré magique* » (1951), les opérations de hasard basées sur le *I Ching* (de 1951 à maintenant), l'utilisation de « *feuilletés* » transparents, « *fabriqués ou trouvés* », « *l'observation des imperfections sur le papier* » de la partition (1952), etc.⁸

Aucun compositeur n'a, dans l'histoire de la musique, autant exploré cet aspect de la composition – mais pas simplement à cause d'une fascination pour la méthode en soi. Au contraire, les fréquents changements de méthode ont chaque fois résulté d'une analyse toujours renouvelée et plus pénétrante du *matériau musical* et de la nature de l'activité musicale en général.

Avant 1951, les méthodes de Cage (ou, plutôt, ses « *moyens de composition* ») avaient pour but la réalisation de deux choses, traditionnellement considérées comme indispensables à toute forme d'art : d'une part, spontanéité et liberté expressive (au niveau du « *contenu* » ou de la « *forme* ») et, d'autre part, un degré de contrôle structurel sur le *matériau musical*. Le caractère *unique* des procédés de composition de Cage réside en ceci : Cage a toujours tenté de définir les éléments de la composition (forme, structure, etc.)

d'une manière qui soit en adéquation avec la vraie nature du *matériau musical* et de la perception auditive. Plus tard, Cage a poursuivi ses efforts en ce sens mais, en plus, il s'est intéressé de plus en plus au *contexte* plus large dans lequel l'activité musicale prend place : « *ce que notre travail a de neuf vient [...] de ce que nous nous sommes écarté des soucis humains simplement particuliers pour nous rapprocher du monde de la nature et de la société dont nous faisons tous partie. Nous voulons affirmer cette vie, non pas pour faire surgir le chaos ni tenter d'améliorer la création, mais tout simplement pour nous éveiller à la vie même que nous vivons et qui est si bonne une fois qu'on s'est débarrassé de ses idées et de ses désirs pour la laisser agir à son gré* »⁹.

C'est dans cet esprit que, dès 1951, il se mit à *renoncer* aux choses mêmes que les méthodes antérieures étaient destinées à sauvegarder : *l'expressivité* d'abord, et, peu après, le *contrôle sur la structure*. La méthode utilisée pour réaliser ces renoncements impliqua l'utilisation des opérations de hasard (après des travaux préliminaires de « *mouvements sur des tableaux* »). A propos de *Music of Changes* (1951), Cage écrit : « *il est donc possible de créer une composition musicale dont la continuité est libérée du goût et de la mémoire individuels (psychologiques) et aussi de la littérature et des "traditions" de cet art. [...] Les jugements de valeur ne font pas partie de la nature de l'œuvre, en ce qui concerne tant la composition que l'interprétation et l'écoute. Une fois l'idée de relation (idée : 2) disparue, tout (idée : 1) peut arriver. Il ne peut y avoir d'"erreurs", car dès qu'une chose se produit, elle existe en toute authenticité* »¹⁰. Cette affirmation provoqua un choc dont les conséquences subsistent encore dans la communauté culturelle occidentale, car elle fut interprétée comme un rejet de certitudes longtemps admises sur la création en art. Mais il y a une différence importante entre « *négarion* » et « *renoncement* » : en renonçant à quelque chose, on ne refuse à personne le droit de l'avoir, on ne fait que mettre en question l'idée que cette chose est *nécessaire* et universelle. D'autre part, ces éléments, comme le goût, la tradition, les jugements de valeur, peuvent être et *sont* souvent utilisés dans un sens profondément négatif. Les « *renoncements* » de Cage après 1951 ne sont donc pas du tout des négations, mais constituent plutôt un effort *d'abandonner ces vieilles habitudes négatives* : vieilles exclusions de certaines choses hors de l'univers dit « *esthétique* »,

vieilles limitations imposées à l'imagination musicale, vieilles frontières enfermant « l'art musical ». Le résultat ? Voici ce que Cage en dit : « rien n'est perdu, quand on a tout abandonné. En fait, l'on a tout gagné. En termes musicaux, tout son peut se produire dans n'importe quelle combinaison et n'importe quelle continuité »¹¹. Le fait que ces renoncements ne devaient pas être compris comme des négations aurait dû être clairement compris, lorsqu'il dit : « le mouvement, le son et la lumière sont, croyons-nous, des activités expressives, mais ce qu'ils expriment est déterminé par chacun de nous »¹². Ou encore : « l'apparition d'une nouvelle chose n'élimine pas ce qui était à sa juste place. Chaque chose à sa place [...] et plus de choses il y a, comme on dit, plus c'est gai »¹¹, mais ici, semble-t-il, ses critiques ne l'écoutaient plus.

Il va sans dire – mais il n'est pas inutile de le rappeler – que nous n'avons plus besoin de ces vieilles « habitudes négatives », ni dans la vie (où elles sont souvent utilisées de manière destructive) ni en art. Elles ont encore moins d'utilité dans une théorie de l'harmonie – et voilà une des raisons pour lesquelles je pense que l'œuvre et la pensée de Cage sont essentielles pour de nouvelles recherches théoriques. Ses « renoncements » ont créé un climat intellectuel dans lequel il est enfin possible d'envisager une théorie de l'harmonie, à la fois « générale » et « esthétiquement neutre », un climat dans lequel une théorie véritablement scientifique de la perception musicale peut se développer. « La composition est une chose, l'interprétation, une autre, l'écoute, une troisième. Que peuvent-elles avoir en commun ? »¹³ Tandis que le problème de la méthode est naturellement d'intérêt pour le compositeur et fit, dans le cas de Cage, l'objet de nombreuses critiques, ce qui est véritablement perçu dans une œuvre musicale n'est pas la méthode en soi, mais bien le matériau, la forme, et la structure. Les innovations les plus radicales et anciennes de Cage concernaient l'extension du matériau, et il se pourrait que celle-ci puisse avoir des implications théoriques plus profondes que les recherches sur la méthode. Les pièces pour percussion, pour piano préparé et pour appareils électriques, composées autour des années 1940, ont largement étendu le champ des matériaux musicaux, en incluant d'abord les bruits aux côtés des sons « musicaux », ensuite le silence aux côtés du son.

Ces extensions n'étaient pas sans précédent, bien sûr. Cage dit lui-même que c'est « Edgard Varèse qui

introduisit le bruit dans la musique du xx^e siècle »¹⁴ et qui, « de manière plus claire et déterminée que quiconque de sa génération [...], établit la nature présente de la musique [qui] découle de l'acceptation de tout phénomène audible comme matériau musical »¹⁵. Mais Cage fut le premier à dégager les conséquences théoriques d'une telle acceptation. Comme « l'harmonie » et d'autres types d'organisation des hauteurs ne s'appliquaient plus aux bruits, « les méthodes actuelles de composition [...] seront inadéquates pour le compositeur, qui est confronté au domaine entier des sons »¹⁶. Plus spécifiquement : « en écrivant pour ces sons (produits électriquement), comme en écrivant pour percussions seules, le compositeur a affaire à des matériaux qui ne s'intègrent pas aux échelles et harmonies classiques. Il est donc nécessaire de trouver d'autres modes d'organisation que ceux que l'on utilise pour des instruments symphoniques. [...] Une méthode analogue au système dodécaphonique pourrait être utile, mais [...] à cause de la nature des matériaux et du fait que leurs caractéristiques temporelles peuvent facilement être contrôlées et mises en relation, il est plus que probable que le mode d'intégration sera rythmique »¹⁷. Cette constatation écrite sous forme de prédiction était en fait une description d'un état de choses qui existait dans le travail de Cage depuis *First Construction (in Metal)* (1939), mais ce n'est qu'en 1948 que cette idée prit la forme d'un principe général, et plutôt dogmatique : « dans le domaine de la structure, celui de la définition des parties et de leur relation avec l'ensemble, il n'y a eu qu'une seule idée nouvelle depuis Beethoven. Et cette idée nouvelle, on la trouve chez Anton Webern et Erik Satie. Chez Beethoven, les parties d'une composition étaient définies par l'harmonie. Chez Satie et Webern, elles sont définies en termes de durée. [...] Il ne peut y avoir de manière correcte de faire de la musique sans que la structure ne soit conforme aux racines mêmes du son et du silence – les durées »¹⁸. Un an plus tard, ce principe est répété, avec un accent légèrement différent : « le son a quatre caractéristiques : hauteur, timbre, intensité et durée. Le silence coexiste avec le son de manière contraire et nécessaire. Des quatre caractéristiques du son, seule la durée concerne à la fois le son et le silence. C'est pourquoi une structure fondée sur les durées [...] est juste (correspond à la nature du matériau), tandis que la structure harmonique n'est pas juste (découle de la hauteur qui n'existe pas dans le silence) »¹⁷. Cage a raison, bien sûr, de

mettre l'accent sur l'importance fondamentale du temps et de la structure temporelle en musique, mais, aussi irrésistible et séduisant que soit cet argument, il contient néanmoins un sérieux point faible. D'une part, toute musique présente une certaine structure temporelle (même la musique organisée harmoniquement, Beethoven, par exemple); d'autre part, ni Webern, ni Satie, ni Cage lui-même n'ont jamais réussi à définir les parties successives d'une composition uniquement par des « durées temporelles ». Afin d'être perçues en tant que parties, ces durées doivent être articulées par d'autres moyens, et ces moyens peuvent – mais ne doivent pas – comprendre les méthodes harmoniques spécifiques, telles la cadence, la modulation... Dans les œuvres de Cage organisées intentionnellement selon ce concept de structure temporelle (comme chez Satie et Webern), les parties successives d'une structure sont en fait articulées par différents types de *contrastes* : changement d'intensité, de texture, de tempo, de registre, de matériau thématique, etc. ; et ces méthodes de contraste ont toujours été utilisées (avec ou sans le bénéfice de « l'harmonie ») pour articuler la structure temporelle.

Mais nous ne devons pas prêter trop d'attention à l'aspect « dogmatique » de ces idées, car, à peine quelques années plus tard, Cage ne s'occupa plus du tout de structure déterminée. Plus importante est la façon dont il pensait la *nature du son* : « un son ne se voit pas lui-même comme étant pensé, nécessaire, obligatoirement accompagné d'un autre son pour être éclairé [...], il s'intéresse à l'accomplissement de ses caractéristiques : avant d'avoir disparu, il doit avoir exactement rendu sa fréquence, son intensité, sa durée, la structure de ses harmoniques, la morphologie de ceux-ci et de lui-même. [...] Il n'existe pas comme faisant partie d'une série d'étapes discrètes, mais comme transmission dans toutes les directions à partir du centre du champ »¹⁴. Cette ligne de pensée se cristallise peu à peu en une conception de ce que Cage appelle « espace sonore », cet espace perceptif dans lequel la musique (toute musique) existe. La description la plus claire et la plus complète de ce concept est peut-être celle-ci : « la situation rendue possible par ces moyens (d'enregistrement magnétique) est essentiellement celle d'un espace sonore total, dont les limites ne sont déterminées que par l'oreille et où la position d'un son particulier est le résultat de cinq fonctions : fréquence ou hauteur, amplitude ou intensité, structure des harmoniques ou

timbre, durée et morphologie (comment le son apparaît, se maintient et disparaît). En changeant n'importe laquelle de ces fonctions, la position de ce son dans l'espace sonore change. Tout son en tout point de cet espace sonore total peut se mouvoir pour devenir un son en un autre point [...]; un événement ou une action musicale peut se produire en tout point et suivant n'importe quelle ligne ou courbe [...] dans l'espace sonore total ; [...] nous sommes [...] équipés techniquement pour transformer en art notre perception présente de la nature dans son mode d'opération »¹⁵. Notons que la liste des « quatre caractéristiques » datant de 1949 se voit maintenant transformée en « cinq fonctions » ; et plus tard, une sixième sera ajoutée (« l'ordre de succession »). Même ainsi, une telle liste n'est absolument pas exhaustive ; les « fonctions », ou paramètres, ou ce que j'appellerai *dimensions* de l'espace sonore, qui sont absentes de toutes ces listes, fourniront des indices importants en ce qui concerne la nature de la perception harmonique.

D'après les définitions de Cage d'avant 1951, la *forme* est le « contenu, la continuité », et la *méthode* est « le moyen de régler la continuité », c'est-à-dire de contrôler la *forme*. Après 1951, bien entendu, les méthodes de Cage n'eurent plus pour but de « régler » la forme dans le même sens ; et pourtant, il subsiste une certaine relation causale et nécessaire entre méthode et forme, quelle que soit l'intention, et, de ce fait, la plupart des œuvres de Cage depuis 1951 représentent un nouveau type formel important que j'ai appelé ailleurs « *forme ergodique* »¹⁹. Ce terme emprunté à la thermodynamique signifie « statistiquement homogène » à un certain niveau hiérarchique de perception formelle. Par exemple, l'on peut dire de beaucoup d'œuvres de Cage d'après 1951 (et une telle chose est souvent dite, mais dans un sens péjoratif qui n'est pas celui visé ici) que tout segment de deux ou trois minutes est, en gros, le même que tout autre segment de la même durée, même s'il peut y avoir des différences de détails. J'interprète cela en disant que certaines *propriétés statistiques* sont, en fait, les mêmes – ou si proches que l'on ne peut percevoir de distinction entre les deux cas. La relation entre la forme ergodique et les méthodes de Cage utilisant le hasard et l'indéterminé est la suivante : l'on obtiendra toujours et inévitablement une forme ergodique lorsque le registre des possibilités (des éléments sonores d'une œuvre et de leurs caractéristiques) est donné au

départ du processus de composition et reste inchangé au cours de la réalisation du travail. Une telle forme est évidemment différente des formes dramatiques et/ou rhétoriques que nous connaissons dans la plupart des musiques plus anciennes et c'est à cause de cela qu'il y a eu tellement de réactions négatives à la musique de Cage durant ces trente dernières années. Car, pour apprécier une forme ergodique, une attitude différente est inévitablement requise de la part de l'auditeur – et, ironiquement, cette attitude est celle que la plupart des gens adopteront assez facilement en dehors du cadre artistique (par exemple, en écoutant les sons de la forêt). En ce sens, de nombreuses œuvres de Cage représentent une « imitation de la nature », non seulement dans son « mode d'opération », mais aussi dans ses « formes » (ou plutôt, comme dirait Cage, dans ses « procédés »).

L'acceptation par Cage « de tout phénomène audible comme matériau propre à la musique » ne signifie pas qu'il n'y ait plus de distinctions à faire. Au contraire, il devient possible de distinguer plus de variétés de sons élémentaires – dont ce que Cage appela des « agrégats ». A propos des *Sonates et Interludes* pour piano préparé (1946-1948), il écrit : « une "gamme" (gamut) statique de sonorités est présentée, sans relation de répétition à l'octave. Cependant, l'on peut entendre des différences intéressantes entre certains de ces sons. En actionnant une touche, l'on entend parfois une seule fréquence. Dans d'autres cas, [...] un intervalle (c'est-à-dire un accord) ; dans d'autres cas, un agrégat de hauteurs et de timbres. En remarquant la nature de cette gamme, j'en ai choisi une comparable pour le String Quartet »⁸. Ce concept d'agrégat est, à mon sens, extrêmement important pour toute nouvelle théorie de l'harmonie, car une telle théorie doit traiter de la question suivante : dans quelles conditions une multiplicité de signaux acoustiques élémentaires peut-elle être perçue comme un « son unique » ? Quand l'on pose cette question à propos d'un son complexe comprenant plusieurs partiels harmoniques, sa pertinence quant aux problèmes de l'harmonie devient évidente.

A côté de son importance dans une théorie de l'harmonie, l'extension du matériau musical que Cage développa pour y inclure « tout phénomène audible » a créé une nouvelle série de questions pour le théoricien. Mais les efforts que Cage entreprit pour comprendre la nature de ces matériaux pourraient aussi

indiquer des chemins par lesquels ces problèmes peuvent être résolus. Un de ses énoncés à propos de la composition pourrait aussi s'appliquer à la théorie : « quelque chose d'une plus grande portée est nécessaire : la composition de sons à l'intérieur d'un univers existant de par les sons eux-mêmes, plutôt que dans un esprit qui envisage de faire apparaître ces sons »⁹.

« Quand Schoenberg m'a demandé si je consacrais ma vie à la musique, j'ai dit : "bien sûr". Au bout de deux ans d'études avec lui, Schoenberg m'a dit : "pour écrire de la musique, il faut avoir le sens de l'harmonie". Je lui ai expliqué que je n'avais aucun sens de l'harmonie. Il m'a dit alors que je me heurterais toujours à un obstacle, que ce serait comme si j'arrivais à un mur que je ne pourrais pas franchir. J'ai dit : "dans ce cas, je consacrerai ma vie à me cogner la tête contre ce mur". »²⁰ Cette métaphore du « mur » – et d'autres formes de frontières, barrières ou clôtures – revient sans cesse dans les écrits de Cage : « dès qu'un cercle est tracé, il est nécessaire que j'en sorte. [...] Il y a bien sûr en toutes choses un seuil, mais, une fois la porte franchie – pas besoin de rester là, transpercé –, les règles disparaissent »²¹. « Ma philosophie en un mot. Sortez de toute cage où vous vous trouviez. »²² Ces murs sont nombreux, mais « l'harmonie » – dans son sens le plus étroit (les matériaux et procédés de l'harmonie traditionnelle, celle des manuels) – était pour Cage un mur particulièrement « obstructif » : « l'harmonie, soi-disant, est une relation verticale abstraite forcée qui escamote la nature émettrice spontanée des sons qu'on y met de force. Elle manque de naturel et de réalisme »²³. « En cherchant l'interpénétration et la non-obstruction des sons, [...] le compositeur à ce moment [...] renonce à l'harmonie dont l'effet est de fondre les sons dans une relation figée. »²⁴ « Série égale harmonie égale esprit de l'homme (inchangé, utilisé comme obstacle...) »²⁵ A une seule reprise seulement, Cage suggère de définir le mot autrement : « cette musique ne cherche pas à être harmonieuse dans le sens que l'on attribue généralement à ce mot, c'est-à-dire où la qualité de l'harmonie résulte d'une fusion de différents éléments. Ici, nous nous intéressons à la coexistence d'éléments dissemblables, et les points centraux où la fusion s'opère sont nombreux ; ce sont les oreilles des auditeurs, où qu'ils soient. Cette "disharmonie", pour paraphraser Bergson à propos du désordre, est simplement une harmonie à laquelle peu de gens sont habitués »¹¹. Ici Cage est plus proche de Schoenberg

qu'il ne l'imagine (du moins des écrits de celui-ci, sinon de son enseignement), lorsque Schoenberg écrit : « *ce qui distingue les dissonances des consonances n'est pas un degré de plus ou moins grande beauté, mais bien un degré de "compréhensibilité"*. Le terme émancipation de la dissonance se réfère à cette *compréhensibilité* »²⁶.

Mais alors, que peut-il bien y avoir, dans l'esprit de Cage, derrière ces murs ? *Un espace ouvert*, et cette image apparaît sans cesse dans ses écrits : « *je n'ai jamais fait quelque chose gratuitement, pour choquer, mais j'ai poursuivi ce que j'estimais nécessaire de faire, par moments et seulement après avoir questionné ma conscience, même si cela impliquait des actions qui se situent en dehors des "limites de l'art"*. Car l'esprit et la musique me semblent triviaux et sans nécessité, s'ils sont anthropocentriques et liés à l'expression de soi. Nous vivons dans un monde où il y a et des choses et des gens. Les arbres, les rochers, l'eau, toutes ces choses sont expressives pour moi. Je vois cette situation, dans laquelle je vis de manière discontinue, comme une interpénétration complexe de centres qui bougent dans toutes les directions, sans impasse. Ceci rejoint d'ailleurs la connaissance actuelle des opérations de la nature. J'essaye de laisser les sons être ce qu'ils sont dans un espace de temps. Je me rends compte de plus en plus [...] que j'ai des oreilles et que je sais entendre. Mon travail cherche à démontrer cela ; l'on peut appeler cela une affirmation de la vie »²⁷. Cet espace ouvert est donc la vie elle-même, dans toute sa diversité et sa complexité ; une activité artistique qui « *imite la nature dans son mode d'opération* » ne devient possible que si les limitations imposées par « *l'expression de soi* », « *les goûts individuels et la mémoire* », la littérature et les traditions d'un art « *anthropocentrique* » – et, bien sûr, « *l'harmonie* » – sont remises en question de façon si profonde et critique qu'elles ne renferment plus cette activité à l'intérieur de « *frontières* ». Non pas que toutes ces choses cessent d'exister, mais « *l'on regarde en arrière et l'on ne voit plus de murs ou de portes [...]*. Les sons que l'on entend sont la musique »¹. Il n'y a pas de meilleure définition de la musique pour notre temps.

Cet espace ouvert – compris comme étant la vie ou la nature – est bien plus large que la musique, mais « *l'espace sonore* » de la perception musicale est une partie de ce champ. Cage partagerait certainement ce point de vue. Les limites de cet espace ne sont

« *déterminées que par l'oreille* » ; la position d'un son dans cet espace dépend de *tous les aspects du son*, et « *chaque aspect du son [...] doit être vu comme un continuum, et non comme une série d'étapes discrètes, définies par des conventions* »¹⁵. Il se fait que cet « *espace sonore total* » s'avère plus complexe que Cage ne l'imagina et qu'à l'intérieur de celui-ci, il y a place pour des relations spécifiquement *harmoniques* – et, donc, pour « *l'harmonie* » –, mais pas avant que ce terme n'ait été redéfini, afin de le libérer des murs érigés autour de lui.

A l'origine, le mot « harmonie » signifiait simplement *assemblage* de choses dans le sens le plus commun, par exemple dans le cas d'un artisan qui met ensemble certaines pièces. Plus tard, les Pythagoriciens adoptèrent ce terme dans un but plus large, à résonance philosophico-religieuse, pour décrire l'ordre du cosmos. Son usage spécifiquement musical dérive sans doute du sens premier du mot, mais, pour les Pythagoriciens, la façon dont les sons d'une corde tendue « s'accordaient » était considérée comme un exemple microscopique de cet ordre cosmique. Mais, même ainsi, il ne s'agissait pas encore de sons simultanés, mais bien de certaines *relations de hauteur*. Il en est de même chez Aristoxène : là discipline de « l'harmonie » était la science de la mélodie en rapport avec la hauteur (distincte de la « rythmique », la science de la mélodie en rapport avec le temps). Ces significations du mot « harmonie » sont maintenues dans les écrits des théoriciens médiévaux. Ce n'est qu'après les débuts de la polyphonie, aux environs du ix^e siècle, que le mot prend une connotation différente et, depuis lors, son sens n'a fait que se restreindre. Apel le définit comme « *l'aspect vertical de la musique* »²⁸, c'est-à-dire la structure des accords et, jusqu'à un certain point, les relations entre accords successifs. Mais, en fait, on s'est mis à ne considérer qu'un nombre limité de relations, donc qu'un certain type de structure verticale. De ce fait, même dans certains genres musicaux où il y a simultanéité de sons (par exemple, la musique indonésienne pour gamelan), on considère qu'il n'y a pas d'harmonie. Mais il est absurde d'imaginer que le musicien indonésien n'est pas concerné par l'aspect « vertical » de sa musique. Le mot « harmonie » doit donc, de toute évidence, être libéré de son caractère restreint, limité à la musique triadique tonale – mais même cela ne suffit pas. Car même dans une situation purement « horizontale » ou monophonique/mélodique, la réalité

de la perception musicale ne peut être décrite sans référence aux *relations harmoniques* entre tons. En clair, *une nouvelle théorie de l'harmonie requiert une nouvelle définition de « l'harmonie », des relations harmoniques...* Je crois que ces définitions émergeront d'une analyse attentive de cet « *espace sonore total* » de la perception musicale.

Deuxième partie

*Ce projet semblera redoutable à beaucoup, mais à l'examen, il n'y a pas de quoi s'alarmer. En écoutant des sons qui ne sont que des sons, l'esprit théorisant se mettra à théoriser, et les émotions des êtres humains apparaîtront continuellement au contact de la nature.*¹¹

*Morale minimum : Agissez comme vous disiez vouloir agir. Impossible.*²⁹

*(Morale plus stricte) : [...] faites des actions affirmatives, et non [...] des actions négatives, [...] critiques ou polémiques.*³⁰

Cage a toujours mis l'accent sur le caractère *multi-dimensionnel* de l'espace sonore, dont la hauteur n'est qu'une des dimensions. Cela est parfaitement compatible avec les définitions acoustiques actuelles de la hauteur, qui est définie – ainsi que son corrélat physique, la fréquence – comme un *continuum unidimensionnel* s'étendant du grave à l'aigu. Mais notre perception des relations de hauteur est plus compliquée que cela. Le phénomène « d'équivalence des octaves », par exemple, ne peut être représenté dans un continuum unidimensionnel ; cette équivalence des octaves n'est qu'un exemple parmi d'autres de *relations spécifiquement harmoniques* entre des sons, c'est-à-dire des relations autres que simplement « plus aigu » ou « plus grave ». Ceci suggère qu'une seule variable acoustique, la fréquence, donne naissance à *plus d'une dimension* dans l'espace sonore, donc que l'espace de la perception des hauteurs est lui-même multidimensionnel. Cet espace multidimensionnel de la perception des hauteurs, je l'appellerai *espace harmonique*.

Les propriétés métriques et topologiques de cet espace harmonique commencent seulement à être explorées, mais l'on esquissera ici un modèle provi-

soire de cet espace, en rapport avec ce que l'on sait déjà sur la perception harmonique : cela aidera à clarifier certains aspects moins bien connus de la perception harmonique. Dans ce modèle, les hauteurs sont représentées par des points dans un espace multidimensionnel, et chacune est désignée par son rapport de fréquence à un ton de référence (appelé 1/1). Donc, l'octave au-dessus de la référence est appelée 2/1, la quinte en-dessous de 1/1 est 2/3, etc. Mais, comme notre perception d'intervalles de hauteur comprend toujours un certain degré d'approximation, ces rapports de fréquences doivent être compris comme représentant des hauteurs à l'intérieur d'un certain *seuil de tolérance*, c'est-à-dire une gamme de fréquences relatives permettant certains « désaccords » sans changer l'identité harmonique de l'intervalle. La définition de ce seuil de tolérance dépend de nombreux facteurs, et il n'est pas encore possible de la spécifier de façon précise : il semblerait bien que ce seuil varie en relation inverse avec la complexité du rapport de l'intervalle. Ce qui veut dire que plus petits sont les nombres entiers qui désignent le rapport de fréquence d'un intervalle, plus grand serait son seuil de tolérance. Ce que Harry Partch appelle donc « *le langage des rapports* »³¹ peut être considéré comme un langage approprié pour l'analyse et la description des relations harmoniques – uniquement bien sûr s'il est accompagné et limité par le concept de « tolérance d'intervalle ».

Pour un ensemble donné de hauteurs, le nombre de dimensions de leur espace harmonique correspondrait au nombre de *diviseurs premiers* requis pour spécifier leur rapport de fréquence à une hauteur de référence. Donc, l'espace harmonique contenu dans une gamme « pythagoricienne », basée exclusivement sur les quintes (3/2), les quartes (4/3) et l'octave (2/1), est bidimensionnel, car les rapports de fréquence qui définissent les intervalles constituants ne comprennent que des puissances de 2 et 3 (fig. 1). L'espace harmonique contenu dans une gamme « juste », qui comprend des tierces (5/4, 6/5) et des sixtes (5/3, 8/5) naturelles, est tridimensionnel, car ses rapports de fréquence contiennent des puissances de 5, en plus de 2 et 3. Une gamme qui comprend la septième mineure naturelle (7/4) et d'autres intervalles « septimaux » impliquerait un espace à quatre dimensions, et la gamme de Partch, dite « Il-limit », un espace harmonique à cinq dimensions (correspondant aux diviseurs premiers 2, 3, 5, 7 et 11) – si (et seulement si)

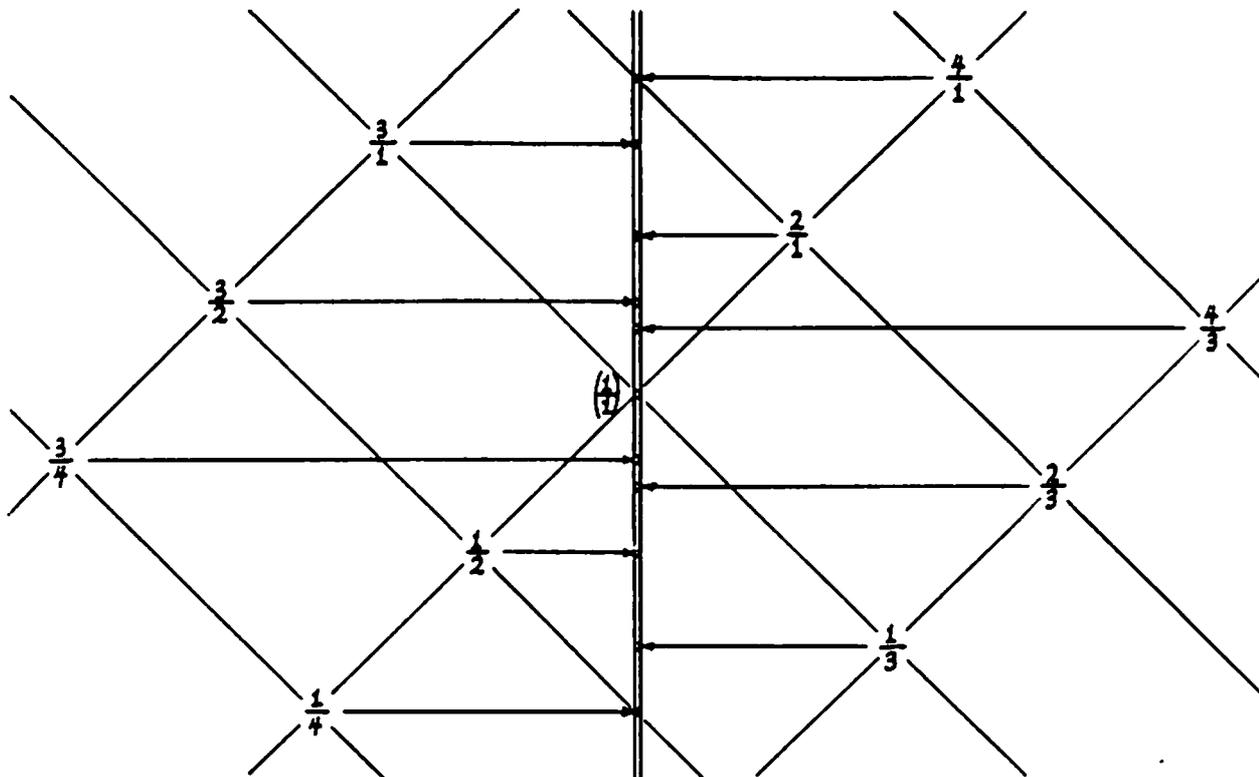


Figure 1. Le plan (2, 3) de l'espace harmonique, indiquant l'axe de projection des hauteurs.

l'on assume que ces intervalles constituants sont distinguables. La question de savoir si tous les intervalles au sein d'un ensemble donné sont véritablement distinguables dépend, bien sûr, du seuil de tolérance, et c'est bien cela qui empêche une prolifération illimitée de dimensions dans l'espace harmonique. Ce qui veut dire qu'à partir d'un certain niveau de complexité, les intervalles dont le rapport de fréquence contient un diviseur premier élevé seront indistinguables d'intervalles similaires caractérisés par des rapports de fréquences plus simples, et les diviseurs premiers de ces rapports plus simples définiront alors le nombre de dimensions de cet espace harmonique dans le sens le plus général.

Le continuum unidimensionnel de la hauteur (au sens ordinaire de « plus grave » ou « plus aigu ») peut être conçu comme un *axe central de projection* dans cet espace harmonique. La position d'un « point » sur cet axe de hauteur peut être spécifié, comme d'habitude, par le logarithme de la fréquence fondamentale du son correspondant, et la distance (*distance de hauteur*) entre deux points par la différence entre les

logarithmes de leur fréquence. Ce qui donne : $D_{\text{haut}}(f_a, f_b) \propto \log(a) - \log(b) = \log(a/b)$, où f_a et f_b sont les fréquences fondamentales des 2 tons. Et : $a = f_a / \text{gcd}(f_a, f_b)$, $b = f_b / \text{gcd}(f_a, f_b)$, et $a \geq b$.

Si l'axe des hauteurs est effectivement continu, l'espace harmonique ne l'est pas. Au contraire, il s'agit d'un réseau ou *treillis* discontinu de points. L'on peut alors mesurer la distance – appelée *distance harmonique* – entre n'importe quels deux points de cet espace : cette distance est proportionnelle à la somme des distances traversées par le plus court chemin reliant ces deux points (c'est-à-dire en suivant les segments de droites indiqués sur les figures). (La « métrique » de l'espace harmonique n'est donc pas « euclidienne », mais du type « city-block ».) Cette mesure de la distance harmonique peut être exprimée algébriquement comme suit : $D_{\text{Harm}}(f_a, f_b) \propto \log(a) + \log(b) = \log(ab)$. Ici encore, la condition de tolérance doit être rappelée ; dans ce contexte-ci, il sera utile de la reformuler ainsi : un intervalle est représenté par le rapport le plus simple à l'intérieur du seuil de tolérance autour de ses fréquences relatives, et toute mesure

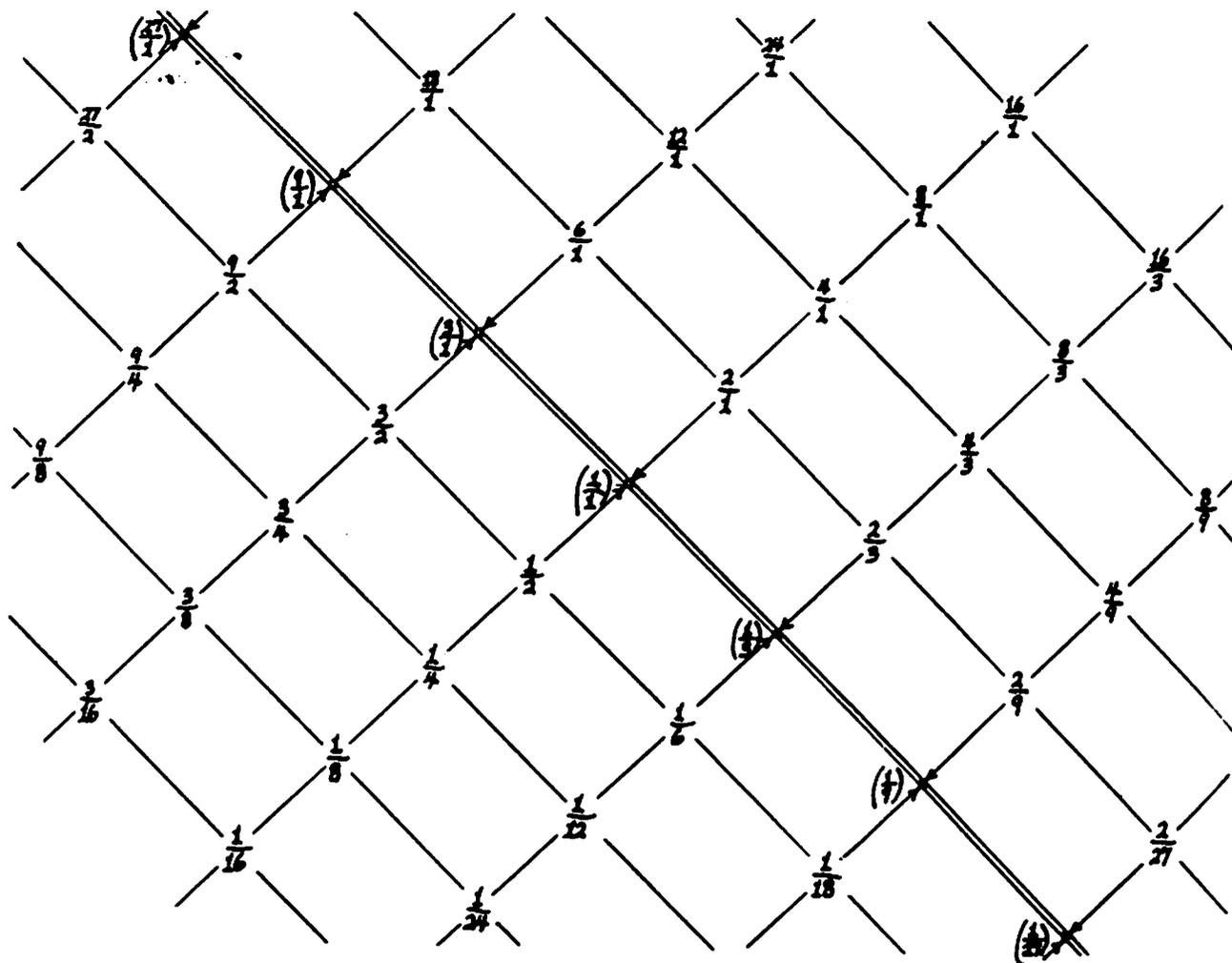


Figure 2. Le plan (2, 3) de l'espace harmonique, indiquant l'axe de projection des classes de hauteur.

de cet intervalle est la mesure de ce rapport le plus simple.

Dans ce modèle d'espace harmonique, l'équivalence des octaves est représentée par un autre type de projection, celle de points dans une direction parallèle aux « vecteurs 2 » (diagonales ascendant vers la droite dans les figures 1 et 2 ; lignes verticales dans la figure 3). Si l'on préfère, on peut la concevoir comme une « réduction » de l'espace harmonique dans cette même direction, produisant un *espace réduit de projection des classes de hauteur* avec une dimension en moins. Dans un espace harmonique à deux dimensions, cela formera un autre axe de projection, comme dans la figure 2. Dans un espace harmo-

nique tridimensionnel (2, 3, 5), l'espace de projection des classes de hauteur sera un *plan* à deux dimensions (3, 5), comme dans la figure 3. Ce plan de projection peut être utilisé pour présenter les relations harmoniques primaires (« 5-limit ») de la musique triadique/tonale. Par exemple, la figure 4 montre les échelles diatoniques majeure et mineure (en utilisant les appellations de Partch, où une classe de hauteurs est identifiée par son rapport dans la première octave au-dessus de 1/1). En ajoutant deux degrés de l'échelle non compris dans la figure 4 (seconde mineure et quarte augmentée), ces deux gammes peuvent être combinées en une structure composite (similaire à ce qu'Alexander Ellis appelait « dodéca-

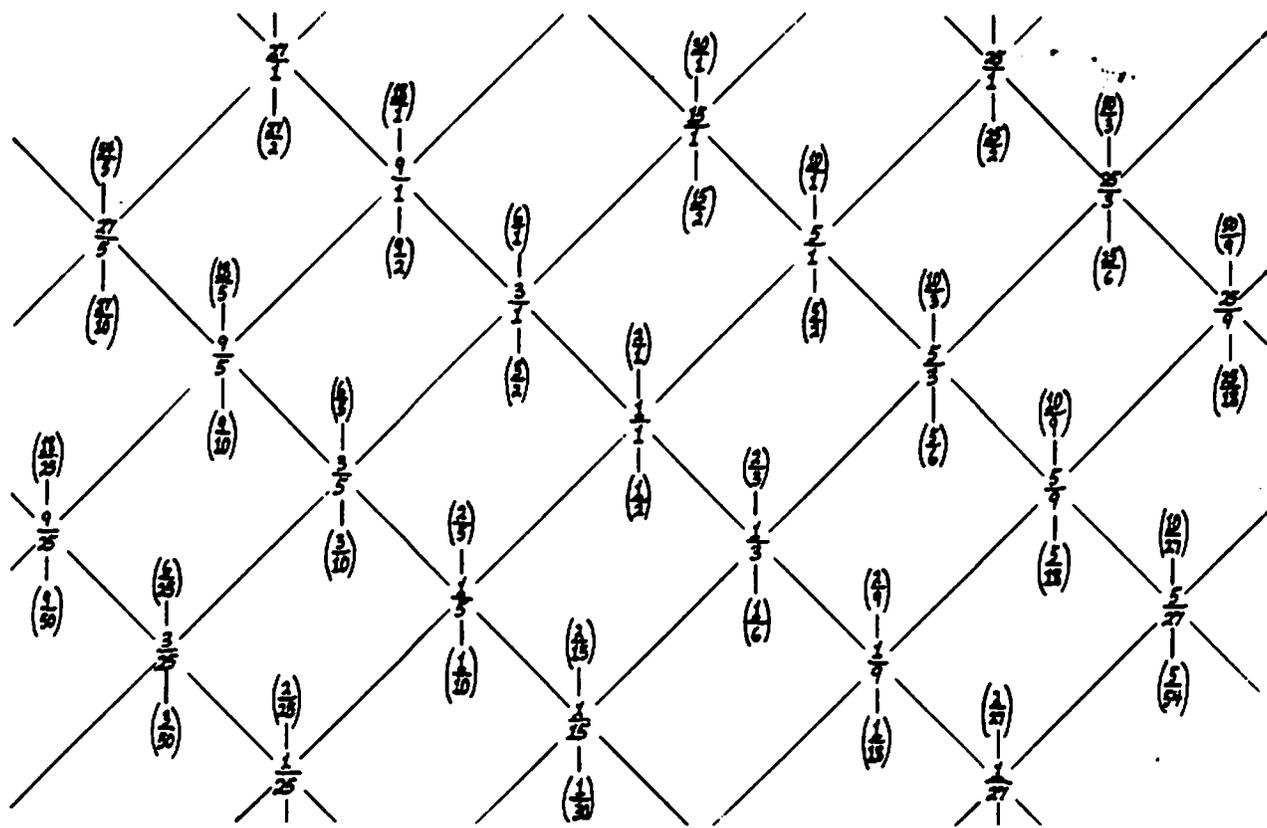
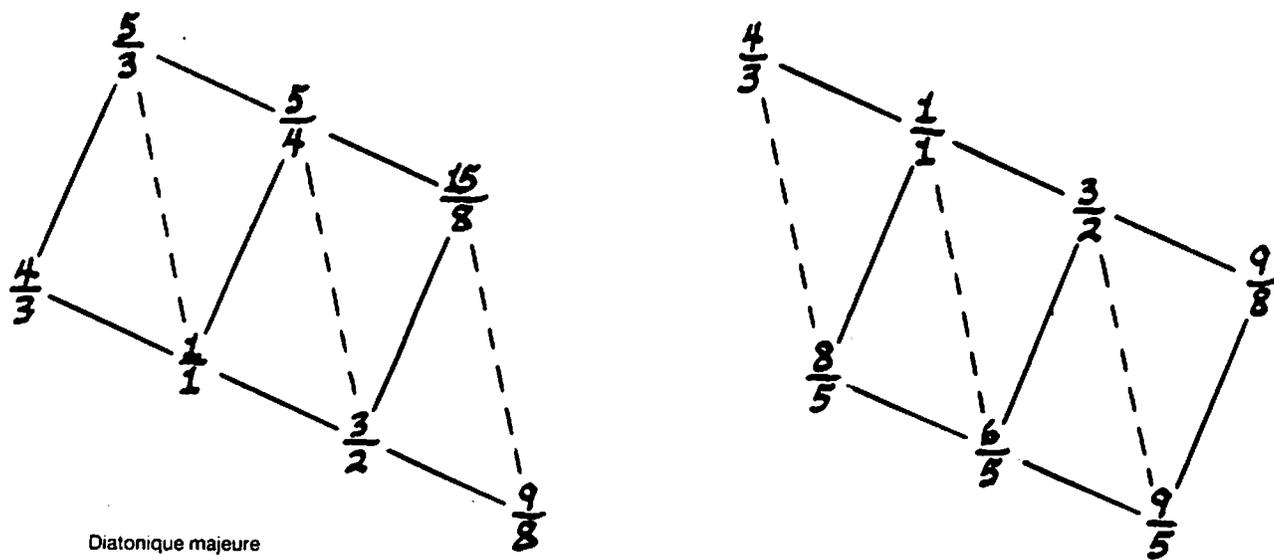


Figure 3. Le plan (3, 5) de l'espace harmonique comme plan de projection des classes de hauteur à l'intérieur d'un espace tridimensionnel (2, 3, 5).



Diatonique majeure

Figure 4. Relations harmoniques primaires dans les gammes diatoniques.

une multiplicité de signaux acoustiques peut-elle être perçue comme un son unique ? D'un point de vue purement physique, pratiquement chaque son que nous entendons est une sorte d'agrégat, fait d'un grand nombre d'éléments. Mais durant les 10 premières millisecondes suivant le début du son, il est impossible de distinguer ces composantes individuelles. Quand le son perdure, bien sûr, il devient peu à peu possible de faire ces distinctions et ceci dépendra de la possibilité de séparer les images de ces composantes, soit dans l'espace harmonique, soit seulement sur l'axe des hauteurs. Il est, cependant, deux situations acoustiques courantes où une multiplicité de composantes résiste presque indéfiniment à cette forme « d'analyse » acoustique : les bandes de bruit, et les sons complexes à partiels harmoniques. Dans le premier cas – et bien qu'il puisse y avoir au départ un grand nombre de fréquences individuelles (comme dans un « cluster ») –, leurs interférences mutuelles sont telles qu'aucune de ces fréquences ne reste suffisamment longtemps stable pour être perçue comme centre tonal (c'est-à-dire pour que son image puisse devenir un point bien défini sur l'axe des hauteurs). Donc, aucun point de l'espace harmonique

ne sera activé par une bande de bruit, mais l'image de celle-ci apparaîtra comme un « cluster » de points contigus (ou de régions contiguës) sur l'axe des hauteurs. Dans le second cas, les points de l'espace harmonique activés par les différents partiels harmoniques (en supposant qu'ils soient stables) forment aussi un « cluster » de points contigus, mais maintenant projeté vers l'extérieur (et vers le haut, sous la forme d'un cône renversé), à partir de l'axe des hauteurs vers les régions environnantes de l'espace harmonique (fig. 6). Ce qui est véritablement perçu dans ce cas est, bien sûr, un son unique dont la hauteur correspond à la pointe du cône – que cette fréquence soit véritablement présente ou non dans le son – et dont le timbre est déterminé par l'amplitude relative des partiels.

Sur la base de ces exemples, l'on peut répondre à la question initiale comme suit : une multiplicité de signaux acoustiques élémentaires sera perçue comme un « son unique » – même longtemps après le début du son – quand leurs images forment un « cluster » de points contigus, soit dans l'espace harmonique, soit seulement sur l'axe de projection des hauteurs.

Les deux plus importants problèmes que l'on rencontre dans l'ancienne théorie de l'harmonie – la nature de la consonance et la dissonance, et le phénomène de la tonique (comprenant toute la question de la fondamentale des accords) – n'ont pas encore été mentionnés ici. J'imagine que les futurs théoriciens de l'harmonie seront moins concernés par ces problèmes que leurs prédécesseurs, mais je crois que le concept d'espace harmonique peut, si nécessaire, éclairer quelque peu ces questions. Le problème de la consonance et de la dissonance a été considérablement obscurci par le fait que ces termes ont été utilisés pour signifier, à des époques différentes, des choses fondamentalement différentes³⁵. Et pourtant, l'on peut appliquer une simple généralisation à presque toutes ces conceptions différentes de consonance et dissonance : des sons qui sont représentés par des points rapprochés dans l'espace harmonique ont tendance à être en relation consonante, tandis que des sons représentés par des points plus éloignés seront perçus comme dissonants. Cette observation ne sert évidemment pas à clarifier les distinctions entre les différentes significations de consonance et dissonance, ni n'en explique aucune. En revanche elle indique une importante corrélation

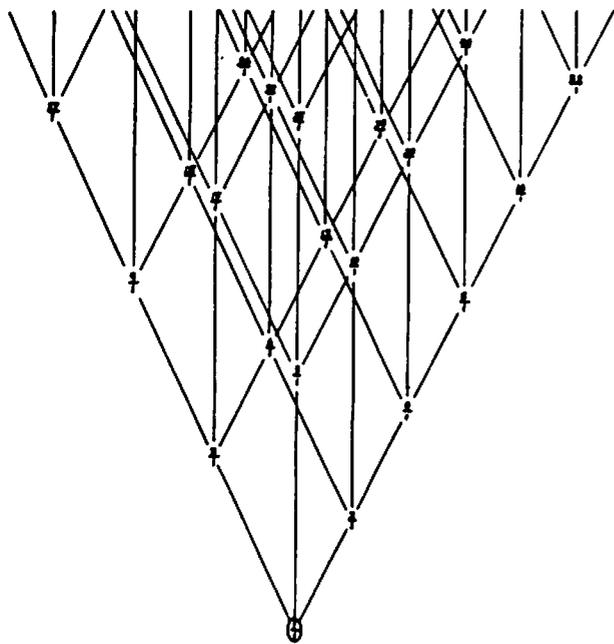


Figure 6. Le « cône » harmonique dans l'espace (2, 3, 5).

entre consonance et dissonance et ce que j'appelle espace harmonique.

En ce qui concerne le phénomène de la tonique, notre modèle ne suggère, en soi, ni explication ni mesure, mais nous pouvons incorporer dans ce modèle la simple observation qu'il existe une sorte de « champ de force » directionnel dans l'espace harmonique : ainsi, un son représenté par un point tend à devenir « tonique » par rapport aux sons/points situés à sa « droite » (dans la plupart des figures, c'est-à-dire dans la direction 3/2 ou « dominante ») et, dans une moindre mesure, à ceux situés « au-dessus » de lui (la direction 5/4). Un tel son semble capable d'absorber ces autres sons dans ce que l'on pourrait appeler un « champ tonique » et d'être absorbé, à son tour, dans le champ tonique d'un autre son situé à sa « gauche » (la direction 2/3 ou « sous-dominante ») et « en-dessous ». Ceci est analogue à la façon dont les partiels harmoniques d'un son complexe semblent être absorbés par le fondamental, mais cette analogie ne doit pas être suivie de trop près ou prise littéralement. Car la structure des harmoniques a trop souvent été invoquée pour expliquer à la fois la consonance et la dissonance (voir Helmholtz³²) et le phénomène de la tonique/fondamentale de l'accord (voir Rameau³⁶). Mais la série des harmoniques ne peut vraiment expliquer aucune de ces deux choses (pas plus que le concept d'espace harmonique ne les explique). Maintenant, il est vrai que, dans un certain sens bien précis, la consonance et la dissonance dépendent de la série des harmoniques (et, sous cet aspect-là, je crois que Helmholtz avait raison sur l'essentiel), mais il y a d'autres sens de ces termes qui restent d'application même en l'absence de partiels harmoniques. Et ce n'est pas – comme Rameau le prétendait – le *son fondamental*³³ qui génère l'accord, mais l'inverse : quand on a l'impression qu'un son particulier est la fondamentale d'un accord, c'est certainement l'accord lui-même qui provoque cette impression.

Pour comprendre la véritable relation entre la série des harmoniques et la perception musicale, nous devons poser la question suivante : comment se fait-il qu'un son complexe comportant de nombreux partiels harmoniques est normalement et immédiatement perçu comme un *son unique*, et non comme un accord ? La psycho-acoustique n'apporte pas encore de réponse satisfaisante à cette question, mais je prévois que, lorsqu'elle le fera, on verra que c'est la

nature de la perception harmonique au sein du système auditif qui « explique » le caractère perceptif unique de la série des harmoniques et non, de nouveau, l'inverse. La série des harmoniques n'est pas tant un facteur causal de la perception harmonique qu'une manifestation physique d'un *principe* qui est aussi manifesté (mais différemment) dans la perception harmonique. Ce principe comprend la compatibilité mutuelle – comme éléments d'une *gestalt* unitaire ou d'un « système » (physio-acoustique ou psycho-acoustique) – de fréquences qui possèdent certaines relations rationnelles les unes par rapport aux autres.

Nous pouvons maintenant définir l'*harmonie* comme étant *l'aspect de la perception musicale qui dépend des relations harmoniques entre les hauteurs des sons, c'est-à-dire des relations autres que « plus aigu » ou « plus grave »*. Définie ainsi, l'harmonie inclura toujours ce qu'elle comprend actuellement – « l'aspect vertical de la musique », la structure des accords, etc. –, mais elle n'est plus limitée à ces choses-là, et certainement plus aux « matériaux et procédés du système tonal diatonique/triadique ». Elle inclurait également, par exemple, les relations de hauteur présentes dans une situation purement mélodique ou monophonique ; de ce fait, on découvrirait que quasi toute musique implique une certaine forme d'harmonie (pas seulement la musique polyphonique occidentale). De plus, le modèle d'espace harmonique esquissé ici suggère un important « principe premier » pour une nouvelle théorie de l'harmonie : *il existe des (ou un ensemble de) relations spécifiquement harmoniques entre deux hauteurs de sons suffisamment distinguables et relativement stables*.

Cependant, l'harmonie a toujours, par définition, certaines limites quant à son application, et il est important de les reconnaître. Dans le cas de musiques où il n'y a pas de hauteurs de sons distinguables et stables (et de telles musiques sont nombreuses dans la littérature contemporaine), l'harmonie ne serait pas d'application, même dans son sens le plus large.

De ce fait, une théorie de l'harmonie ne peut être qu'une composante d'une théorie plus générale de la perception musicale, et cette théorie générale doit *débuter* – comme l'œuvre de Cage ne cesse de le prouver – par la dimension première, commune à toutes les musiques : *le temps*.

(Traduit de l'américain par Eric De Visscher.)

Références

N.d.T. : le texte original de « John Cage et la théorie de l'harmonie » comprenait une « Bibliographie chronologique des Ecrits de John Cage » qui servait, notamment, de référence bibliographique. Nous avons décidé, pour des raisons de place, de réarranger cette bibliographie en ne mentionnant que les textes utilisés et cités dans le texte.

Les références comprenant un * ont été traduites par Monique Fong et publiées soit dans la version française de *Silence* (Paris, M. Nadeau-Denoël, 1970), soit dans la version française du *Journal : comment rendre le monde meilleur (On ne fait qu'aggraver les choses)* (Paris, M. Nadeau-Papyrus, 1983). Les autres références ont été traduites par le traducteur du texte.

Abréviations

AYM = John Cage, *A Year from Monday*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1967.

M = John Cage, *M*, Wesleyan, 1973.

JC = Richard Kostelanetz, *John Cage*, New York, Praeger, 1971.

S = John Cage, *Silence*, Wesleyan, 1961.

Notes

1. John Cage, *Afterword*, AYM.
2. Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie* (1911), Paris, Lattès, 1983.
3. *Webster's New Collegiate Dictionary*, Toronto, Thomas Allen & Son, 1979.
- *4. John Cage, *Diary : How to Improve the World... Continued 1968, M*.
- *5. John Cage, *Jasper Johns : Stories and Ideas*, AYM.
6. John Cage, *Satie Controversy*, JC.
- *7. John Cage, *Forerunners of Modern Music*, S.
8. John Cage, *Composition as Process I. Changes*, S.
- *9. John Cage, *In This Day*, S.
10. John Cage, *To Describe the Process of Composition Used...*
S.

11. John Cage, *Experimental Music*, S.
- *12. John Cage, *In This Day*, S.
13. John Cage, *Experimental Music : Doctrine*, S.
14. John Cage, *A History of Experimental Music in the United States*, S.
15. John Cage, *Edgard Varèse*, S.
16. John Cage, *The Future of Music : Credo*, S.
17. John Cage, *For More New Sounds*, JC.
18. John Cage, *In Defense of Satie*, JC.
19. James Tenney, *Form*, in *Dictionary of Contemporary music* (John Vinton ed.), New York, E.P. Dutton, 1971.
- *20. John Cage, *Indeterminacy*, S.
21. John Cage, *Rhythm, Etc...*, AYM.
- *22. John Cage, *Diary : How to Improve the World... Continued 1971-72, M*.
- *23. John Cage, *45' For a Speaker*, S.
24. John Cage, *Happy New Ears*, AYM.
25. John Cage, *Seriously Comma*, AYM.
26. Arnold Schoenberg, « *Composition with Twelve Tones (I)* » (1941), dans *Style and Idea*, New York, St. Martin's Press, 1975.
27. John Cage, *Letter to Paul Henry Lang*, AYM.
28. Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1953.
- *29. John Cage, *Diary : How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*, AYM.
30. John Cage, « *Interview with Roger Reynolds* » dans *Document* (Robert Dunn ed.), New York, Peters, 1962.
31. Harry Partch, *Genesis of a Music*, Madison, University of Wisconsin Press, 1949.
32. Hermann Helmholtz, *On the Sensations of Tone* (1862), traduction d'A. Ellis, New York, Dover, 1954.
33. En français dans le texte.
34. Ben Johnston, « *Tonality Regained* » dans *Proceedings of the American Society of University Composers*, vol. 6, 1971.
35. James Tenney, *A History of Consonance and Dissonance* (non publié), 1980.
36. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie* (1722), Paris, Méridien-Klincksieck, 1986.

Les musiques récentes pour violon de John Cage

Paul Zukofsky

Pendant l'été 1975, je m'aperçus que John Cage était revenu à une notation plus traditionnelle à l'occasion des *Etudes australes* (qu'il était sur le point de terminer). Les implications d'un tel retour étaient d'importance générale, mais je me sentais pour ma part tout particulièrement concerné. J'avais déjà enregistré les *Six Mélodies pour violon et piano*, ainsi que le *Nocturne*. Je connaissais *59 1/2"* et *26'1.1499" for a String Player*, mais je n'avais pas beaucoup d'affinités pour ces pièces, à cause de la notation entièrement graphique qui, d'après mon expérience, pose problème sur le plan de la perception, et ne fournit pas les précisions voulues qui permettent à l'interprète de profiter au maximum des possibilités d'interprétation.

Alors que j'avais toujours souhaité que Cage écrivît de nouveau à l'aide de notations plus traditionnelles, et davantage pour le violon (j'ai toujours considéré les *Mélodies* et le *Nocturne* comme des pièces d'une extrême beauté et très violonistiques), je ne voulais surtout pas l'ennuyer en le lui disant. Après tout, s'il voulait écrire de la musique pour le violon, il l'écrirait. En parlant de cela avec Earle Brown et Pia Gilbert, Earle observa que John n'avait pas plus de raisons de s'intéresser à mon cas que moi de m'intéresser au sien ; si je prenais cela à cœur, je devais absolument le contacter. En suivant cet avis, j'écrivis à John, et, quelques semaines après, il m'appela et m'expliqua qu'on lui avait demandé d'écrire une pièce d'orchestre pour le Bicentenaire (*Renga with Apartment House*) et qu'il ne pourrait pas commencer autre chose avant d'avoir fini cela. Cependant, une fois *Renga* achevé, il serait heureux d'écrire quelque chose pour moi.

Un jour, au début de l'année 1976, nous nous rencontrâmes et discutâmes de l'éventualité d'une série d'études pour le violon. Je lui dis combien j'aimais *Cheap Imitation*¹ ; selon moi, une version pour violon non accompagné enrichirait le répertoire. John était anxieux car il pensait ne connaître qu'imparfaitement le violon (ce à propos de quoi, à mon sens, il n'avait pas tellement à s'inquiéter). Comme *Cheap Imitation* existait déjà, nous décidâmes de nous servir de la partition comme d'un point de départ en vue d'un projet plus important et plus complexe : par là même, nous aurions l'occasion de travailler ensemble.

John envisagea d'abord une version en duo pour piano et violon de *Cheap*, mais il apparut que le violon solo suffisait, et qu'une version pour les deux instruments serait peut-être trop chargée sans grande nécessité. L'œuvre fut retranscrite une tierce majeure plus haut, principalement parce que les nombreux *mi* bémol de l'original se trouvaient plus bas que la corde de *sol* du violon. En outre, de petites modifications furent apportées à certains passages qui comportaient des tenues, et, à un endroit (à cause de la tessiture), une ligne descendante devint ascendante (I : 140-44). Après quoi, nous cherchâmes une méthode pour décider des mouvements d'archet et choisir les cordes (il faut noter que nous n'avions pas décidé des doigtés, mais que nous les laissâmes découler des décisions concernant les cordes).

Dans les *Méodies* et le *Nocturne*, John avait décidé quelles seraient, en tant qu'éléments de la composition, les cordes qui devraient être utilisées pour telle ou telle hauteur. Dans une œuvre comme les *Méodies*, dont la gamme est limitée, et où chaque note n'est jouée que sur une seule corde, il s'agit là d'un processus relativement simple. *Cheap Imitation* ne comportant pas une gamme aussi limitée, nous décidâmes de déterminer à l'aide du hasard les cordes à utiliser. Après avoir spécifié les tessitures maximum à confier en tuilage à chaque corde, John détermina sur quelle corde devrait être jouée chaque note. Une fois cela terminé, je couchai sur papier rapidement ces indications, en présence de John, et fis quelques suggestions au sujet de l'aisance et de la fluidité. Ce qui était remarquable avec cette façon de décider à l'aide du hasard des cordes à utiliser, c'est que les résultats obtenus étaient pour la plupart utilisables, que certaines des idées révélées par les opérations de hasard étaient tout à fait enrichissantes, et que des notations qui semblaient quelquefois absurdes sur le papier produisaient des effets merveilleux.

Après avoir travaillé sur les cordes, nous avons passé un bon moment sur les mouvements de l'archet. Nous nous sommes limités à trois types : *détaché* (mouvements séparés), *legato*, et *portato*, c'est-à-dire des séries de coups semi-détachés, au sein d'un même mouvement d'archet. John, dans sa préface à la version pour violon de *Cheap Imitation*, décrit cela comme « un ensemble dense de sons articulés clairement, qui pourrait être qualifié de *legato paradoxal* ou de *détaché "philosophique"* ». Nous avons travaillé assidûment phrase par phrase les mouvements d'ar-

chet pour les deux premiers mouvements de l'œuvre ; j'essayais des combinaisons variées de *détaché*, *legato* et *portato*, afin que John puisse les entendre. Le processus de décision nous prit tellement de temps que lorsque nous arrivâmes au troisième mouvement, qui est plus long que les deux premiers réunis, je suggérai que nous décidions des mouvements de l'archet entièrement à l'aide du hasard – ce qui revenait, pour chaque phrase, à déterminer non pas seulement le type de mouvement de l'archet (totalement *détaché*, totalement *legato*, totalement *portato*, ou un mélange de deux ou des trois possibilités), mais aussi combien de temps à l'intérieur de chaque phrase ce type particulier de mouvement devrait se prolonger.

John hésitait à le faire. Il pensait que les mouvements d'archet obtenus à l'aide du hasard ne seraient pas compatibles avec ceux des deux premiers mouvements, parce que la méthode utilisée pour les déterminer serait trop différente. Nous nous trouvâmes ainsi dans une curieuse situation : un violoniste conservateur, habituellement opposé aux opérations de hasard, soutenait qu'il fallait les utiliser pour déterminer un aspect extrêmement important du jeu du violon, et un compositeur attaché depuis des années à leur utilisation s'opposait à y recourir pour des raisons de violonistique traditionnelle. Nous fixâmes un compromis en nous mettant d'accord pour utiliser les opérations de hasard, mais, au cas où le résultat ne nous satisferait pas, nous reprendrions notre méthode assidue des deux premiers mouvements.

Les opérations de hasard fonctionnèrent comme un charme. Les combinaisons et juxtapositions inattendues des différents longueurs et styles de mouvements d'archet donnèrent des résultats d'une fraîcheur et d'une vitalité qu'un esprit tourné vers la tradition n'aurait le plus souvent jamais pu concevoir. A deux endroits seulement, autant qu'il m'en souviene, les mouvements d'archet semblèrent contractés sans nécessité ; et, comme l'œuvre le montra par la suite, ce ne devait être qu'une impression première.

Dans la première écriture de *Cheap Imitation*, John avait conservé les doubles-dièses et doubles-bémols du *Socrate*. En pratique, sinon en principe, cela ne signifiait pas grand-chose dans le cadre d'une œuvre pour piano, mais, étant donné la flexibilité d'intonation du violon, nous étions cette fois en mesure de revoir sérieusement la notation hautement enharmonique des hauteurs. Nous décidâmes d'utiliser la gamme

pythagoricienne (dans laquelle le *ré* dièse est plus aigu de 24/100^e de demi-ton tempéré que le *mi* bémol), et pensâmes augmenter la différence, si bien que les commas pythagoriciens seraient plus évidents. A mon goût, le piquant de cette intonation joue un rôle inappréciable dans la beauté de l'œuvre.

Après avoir terminé *Cheap Imitation* avec succès, et élaboré des stratégies efficaces quant à la détermination des cordes et des mouvements de l'archet, nous décidâmes de nous attaquer aux *Etudes*, qui furent appelées *Freeman Etudes*, en l'honneur de l'aimable et généreux mécène qui les avait commandées.

En utilisant des cartes astronomiques (comme dans les *Etudes australes*) sur lesquelles il superposait des feuilles transparentes, John situait chaque « événement » dans un continuum de temps, après avoir déterminé les densités respectives de chaque étude. J'étais tombé d'accord sur le fait que serait acceptable une notation proportionnant la durée à l'espace du papier, bien qu'elle présentât des problèmes de perception. Ces problèmes, nous trouvâmes à les résoudre en faisant courir deux lignes temporelles sous chaque portée. La ligne du dessous comportait des séries de repères, divisant chaque segment de ligne en sept sous-segments égaux, chacun valant trois secondes – un segment valant donc vingt et une secondes. Au-dessus de ce système de barres de mesure, se trouvait une deuxième ligne avec des repères indiquant la position exacte de chaque événement. Comme les événements étaient disposés proportionnellement sur la portée, cela pouvait paraître redondant ; cependant, c'était assez utile, car les espaces à percevoir entre les événements (par opposition aux repères) étaient tout à fait fonction de leur nature et de l'ordre dans lequel ils apparaissaient.

Une fois réglées les occurrences d'ordre temporel, les classifications générales des *détachés* et *legato* furent spécifiées pour chaque événement ; à chaque événement fut attribuée une « classe de hauteurs » simple, et les positions furent déterminées. On décida alors de l'utilisation des cordes, on résolut le problème de savoir si les événements devaient constituer des notes simples ou des agrégats (intervalles ou accords de deux à quatre notes chacun).

Les hauteurs de tous les agrégats furent déterminées par des limitations successives de leur étendue, limitations elles-mêmes dictées en grande partie par l'ordre des cordes choisies. Les agrégats furent élaborés

au fil d'une série de communications téléphoniques : John commençait à dire par exemple : « *cela va être un agrégat de quatre notes. La première est jouée sur la troisième corde, et c'est un la bécarré, juste au-dessus des quatre lignes supplémentaires au-dessus de la portée. Que pouvez-vous jouer sur la première corde (en même temps) ?* »

Comme chacun des quatre doigts pouvait atteindre le la bécarré sur la troisième corde, les possibilités de jeu sur une autre corde (dans ce cas, la première) étaient grandes, et je jouais alors à John ce qu'il était possible de jouer. Il y avait à résoudre autant de questions que d'agrégats. Les agrégats de plus de deux notes exigeaient des communications téléphoniques comme suit : John disait : « *l'agrégat de quatre notes qui commençait avec la sur la troisième corde a maintenant (sur la première corde) un ré bécarré, une note au-dessus de la note la plus aiguë du piano (une note choisie dans l'ambitus que j'avais donné auparavant). La note suivante (à déterminer) apparaît sur la quatrième corde. Que pouvez-vous jouer ?* »

Comme la position de la main était maintenant fixée par les deux hauteurs, les possibilités de jeu sur la quatrième corde étaient plus limitées. Une fois encore, je donnais à John l'étendue possible des sons, tantôt large, tantôt très restreinte, et finalement (dans le cas des agrégats de quatre notes seulement), John rappelait en disant que l'agrégat de quatre notes comportait maintenant les hauteurs suivantes, sur la troisième, la première et la quatrième cordes, et demandait ce que je pouvais encore jouer sur la deuxième corde. Comme l'œuvre progressait, un catalogue de ces agrégats et de l'étendue des possibilités prit forme. Nous envisageons de publier ce catalogue, du fait qu'il propose un guide assez fourni des possibilités d'accords sur le violon.

A la suite des agrégats, les timbres, répétitions de notes et micro-sonorités furent déterminés à l'aide du hasard, pour tous les événements. La catégorie des timbres comprenait le normal, le *sul tasto*, le *sul ponticello*, les harmoniques, et le *pizzicato*. La catégorie des répétitions de notes comportait les martellements successifs, les ricochets, le *spiccato*, le *tremolo*, le *vibrato*, et les battements. Les micro-sonorités utilisaient la notation américaine standard pour les quarts de ton (\flat \flat \natural \natural) , mais ne devaient pas être pensées comme des quarts de ton (même si en fait certains étaient réellement des quarts de ton). Comme le dit John, « *quand la pomme est pourrie, la*

couper en deux n'arrange rien ». Les micro-sonorités sont plutôt des hauteurs appartenant à ce vaste espace de perception dans lequel une hauteur garde encore son nom (c'est-à-dire que *do* \flat est un *do* un peu plus grave, mais pas assez pour être entendu comme un *si* \flat aigu).

Après avoir mis sur pied ce Golem en mouvement, nous nous aperçûmes que, même si chaque événement était en et par lui-même tout à fait jouable, il en allait tout autrement pour plusieurs événements en succession rapide : ils devenaient souvent injouables, en raison des contraintes de temps. Evidemment, il fallait céder sur quelque chose, mais sur quoi ? Le temps devait-il être allongé, et, dans ce cas, allongé dans toute la pièce, ce qui était logique, ou seulement lors des passages difficiles ? Les indications des cordes devaient-elles être modifiées, ou fallait-il réaliser des substitutions de timbres en utilisant des harmoniques, ou devait-on en venir à l'idée de supprimer certaines hauteurs ? Tout cela faisait réellement problème, parce que ce que nous étions en train d'élaborer au fond, c'était une hiérarchie entre le temps, l'utilisation des cordes, le timbre et la hauteur.

John était tout à fait réservé à l'idée de changer quoi que ce soit, mais je continuais d'insister sur le fait que certaines choses étaient impossibles à jouer telles quelles. L'exemple de Merce Cunningham nous permit finalement de retomber d'accord. En se servant du hasard pour inventer sa chorégraphie, Merce avait à de nombreuses occasions obtenu des résultats impossibles à réaliser physiquement, et qui donc exigeaient des compromis. La question devint alors : fallait-il rigidifier et arrêter les compromis, ou les fixer mais en leur laissant assez de flexibilité pour évoluer ? Pour ma part, je ne tenais pas du tout à décider d'une version dite finale, car, tout violoniste le sait bien, les doigtés et mouvements d'archet qu'on utilise évoluent constamment, puisque l'esprit et le corps se modifient.

Nous nous accordâmes finalement sur l'idée que le Golem fonctionnerait, qu'il produirait des résultats

(dont certains, à cause des contraintes de temps, seraient manifestement impossibles) et que le violoniste, quand cela deviendrait *absolument* nécessaire, pourrait réaliser quelques modifications individuelles, comme il ou elle le jugerait bon, mais tout en préservant au maximum l'original et son intention.

Comme je n'ai appris que les huit premières *Etudes*, je ne peux pas dire ce que sera le *tempo* final de toutes les *Etudes*. Il serait bon de garder le même *tempo* pour les trente-deux, mais il se pourrait que cela se révèle impossible. Des petites variations de *tempo* ou des *rubato* seraient évidemment acceptables, mais il faut à tout prix éviter d'apporter des modifications continues au *tempo* fondamental, pour faciliter le jeu dans les passages difficiles. Sinon on aurait l'impression que tout se passe à la même allure – doucement et sans contraste.

Les *Etudes* sont à la fois fascinantes et frustrantes, pour plusieurs raisons. C'est la musique la plus difficile que j'aie jamais jouée ; en outre, elles sont extrêmement violonistiques. Elles ont des possibilités infinies de phrasés, dont aucune n'avait été prévue intentionnellement au cours de leur création. Certaines des *Etudes* sont si complexes qu'il faudrait peut-être en réaliser la synthèse ; aussi se peut-il que les jouer en concert représente un trop grand défi.

Travailler avec John a été pour moi de la plus grande importance. Avec *Cheap Imitation*, les *Etudes* et les *Chorals* (écrits d'après les *Song Books*) dans lesquels nous avons exploré le monde des unissons et des battements, nous avons considérablement enrichi la littérature du xx^e siècle pour le violon sans accompagnement. Les violonistes peuvent aimer ou non ces œuvres – cela n'a guère d'importance – mais aucun violoniste ne peut se prétendre « à jour » s'il ne se mesure pas à la méthodologie de leur création, à leurs problèmes et à leurs solutions.

Bon anniversaire, John !

(Traduit de l'américain par Christophe Charles.)

Note

1. *Cheap Imitation* (1969), pour piano seul, a été écrit pour remplacer le *Socrate* d'Erik Satie, après que le propriétaire français du droit de reproduction eut refusé la permission d'arranger l'œuvre pour

deux pianos, afin de l'utiliser en tant qu'accompagnement pour *Second Hand* de Merce Cunningham. Plus tard (1972), la pièce a été orchestrée pour 24-95 parties, avec ou sans chef d'orchestre.