John Cage. Rompre avec l'haronie

Makis Solomos

▶ **To cite this version:**

Makis Solomos. John Cage. Rompre avec l'haronie. La Recherche, 2002. hal-01789806

HAL Id: hal-01789806
https://hal.science/hal-01789806

Submitted on 11 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

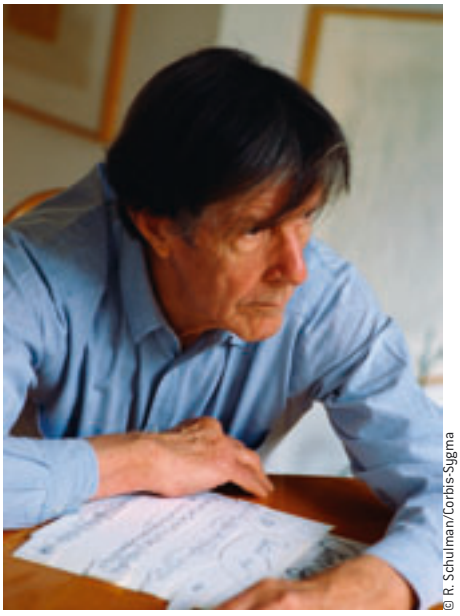
¶ « Le seul problème avec les sons, c'est la musique. » (J. Cage) ¶ Le but de John Cage est de laisser les sons être eux-mêmes en supprimant l'harmonie. ¶ Ses partitions contiennent autant de sons que de silences : le vide qui entoure un son permet son épanouissement total. ¶

JOHN CAGE

ROMPRE AVEC L'HARMONIE

De John Cage, Schoenberg disait qu'il n'était pas un musicien, mais un inventeur de génie. Cet Américain atypique, né en 1912, bouleverse la musique et l'art en général par ses idées et pratiques radicalement nouvelles. Son refus de l'harmonie, de l'idée même qu'il doit exister des relations entre les sons, le pousse à introduire hasard, silence et bruits dans ses compositions. Un puissant credo anti-autoritaire ?

Makis Solomos,
musicologue, est maître de conférences à l'université Montpellier-III, et membre junior de l'Institut universitaire de France.
makis.solomos@univ-montp3.fr



© R. Schulman/Corbis-Sygma

CHEZ LES ANCIENS GRECS, L'ORDRE en musique a un nom : « harmonie ». Le mot possède également une signification plus générale, car la musique y constitue un paradigme, un modèle : l'ordre musical est lié à l'ordre social (et cosmologique). Son acception musicale est précise, elle relève du vocabulaire technique que s'est forgé très tôt la musique. Il existait plusieurs harmonies, chacune constituée d'un assemblage particulier de notes. Si nous ne sommes pas sûrs de leur contenu sonore précis, nous en possédons les noms : dans la *République,* Platon mentionne les harmonies dorienne, phrygienne, lydienne, etc. Il est aisé de comprendre pourquoi elles proposaient un modèle de l'harmonie, de l'ordre, en général : une harmonie musicale faisait tenir ensemble des entités isolées, les notes ; elle établissait des relations ordonnées entre des monades. Plusieurs siècles plus tard, avec la musique tonale*, le mot perdure. Devenue polyphonique (superposition de mélodies différentes), la musique occidentale s'ordonne en pensant des notes graves, les fondamentales, qui supportent des accords (superposition de notes). Ici, l'harmonie désigne la manière d'enchaîner, de mettre en relation les accords, et s'enseigne – aujourd'hui encore – dans les classes de conservatoire du même nom. Au début du XX^e siècle, Arnold Schoenberg (1874-1951) est le premier compositeur à rompre avec la tonalité. Mais il resta attaché à l'idée d'harmonie : il espérait construire une harmonie non tonale. Il faudra attendre son élève turbulent, John Cage, pour que l'idée même d'harmonie soit remise en cause : *« Lorsque Schoenberg me demanda si je consacrerais ma vie à la musique, je dis :* "Bien sûr." *Après que j'eus étudié avec lui pendant deux ans, Schoenberg me dit :* "Pour pouvoir écrire de la musique, vous devez avoir le sens de l'harmonie." *Je lui expliquais que je n'avais pas le sens de l'harmonie. Il me dit alors que je rencontrerai toujours un obstacle, que j'aboutirai sans cesse à un mur que je ne pourrai pas franchir. Je lui dis :* "Dans ce

*LA MUSIQUE TONALE est le système musical en vigueur du XVII^e au début du XX^e siècle en Occident.

cas, je consacrerai ma vie à taper ma tête contre le mur"[1] », raconte Cage. Et c'est ce qu'il fit : il fut le premier compositeur à concrétiser une musique sans harmonie.

Dans l'après-1945, nombreux furent les compositeurs à contester l'harmonie, c'est-à-dire, au niveau le plus général, les relations ordonnées entre les sons. Une première voie, empruntée par les sériels des années 1950-1960 (Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, etc.), choisit de complexifier d'une manière extraordinaire ces relations. Une seconde, celle de Iannis Xenakis (1922-2001), marquée par l'introduction des probabilités dans la composition, opta pour le désordre, définissant ainsi l'idée (contradictoire ?) d'une harmonie chaotique. John Cage, lui, ne fut partisan ni de la complexité ni du désordre prémédité. Mais son travail n'en fut, peut-être, que plus radical, car il porta la contestation de l'harmonie au niveau de son principe de base : le postulat selon lequel doivent exister des relations entre les sons. *« J'ai passé ma vie à nier l'importance des rapports, et à introduire, pour prouver ce que je veux dire et ce que je crois, des situations dans lesquelles il m'était impossible de prévoir un rapport*[2] *»,* dira-t-il. Dans sa musique, les sons sont des entités en soi, qu'il faudrait presque écouter un par un, sans se soucier de leur enchaînement dans le temps ou même de leurs superposition ou chevauchement temporels. Des sons et rien que des sons, c'est-à-dire sans aucune considération pour ce qui, en musique, passe pour une évidence : l'association contrôlée des sons. *Exit* donc l'harmonie et peut-être même l'idée de musique (dans son acception traditionnelle), tant il est vrai que celle-ci s'identifie à l'idée de langage où, si l'on parvient à dire quelque chose, c'est parce que l'on sait assembler intentionnellement les sons. Dans un de ses aphorismes typiques, Cage notera : *« Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*[3]*. »*

L'UNIVERS DES BRUITS.

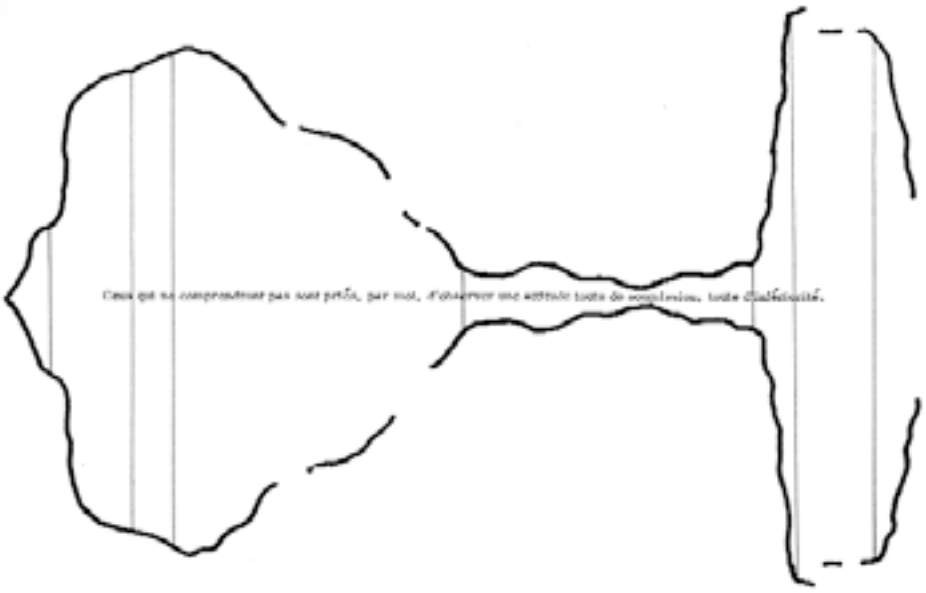
Pour tenter d'abolir l'idée même de relation entre les sons, Cage généralisa dans sa première musique l'utilisation de bruits. A la différence des sons dits « musicaux », les bruits constituent des sons très complexes, qui entrent difficilement en relation les uns avec les autres. Dans la musique orchestrale traditionnelle, les rares bruits utilisés (trémolos de triangle, coups de cymbale, etc., ou bruitages à effet dans l'opéra) interviennent ponctuellement, à des moments clés : ils sont utilisés comme des signaux, alors que les sons « musicaux » s'assemblent en tant que signes. Dans la musique de Cage, affranchis de la fonction de signal, les bruits constituent des univers en soi, que l'on ausculte pour eux-mêmes. Les bruits font leur entrée fracassante avec des pièces pour percussions – *First Construction (in Metal),* 1939 –, puis avec la célèbre invention du piano « préparé » – *Sonatas and Interludes,* 1946-1948.

Une partition, même de Cage, est faite de la succession (et superposition) de sons. Inévitablement, ces derniers, même lorsque ce sont des bruits, entrent donc en relation. Aussi, Cage se posera rapidement la question : comment s'assurer qu'il ne s'agit pas de mises en relation (intentionnelles) ? Je peux décider de poser un son après l'autre sans réfléchir ; ou encore, de choisir deux bruits très complexes, que l'oreille aura du mal à associer. Mais, dans les deux cas, il y a bien une mise en relation, même si elle est négative : il y a une intention, mon intention. Si l'harmonie, en tant que mise en relation, existe, c'est parce qu'un sujet existe, car c'est bien lui qui tisse ou charge de sens les relations entre les sons – sans sujet, même une cadence parfaite (la relation la plus univoque de la musique classique) n'aurait aucune signification. Le propos devient alors : libérons-nous de l'intention, de la subjectivité ! C'est pourquoi Cage décida de délester la musique de cet extraordinaire poids qui, dans la tradition occidentale, en a fait l'art suprême de l'expression (subjective), de la manifestation d'une intériorité et de tout l'appareillage qui va avec – les émotions, les goûts, la mémoire. Si les sons existent, ce ne doit pas être pour transmettre un sens selon le modèle de la communication : *« Après les années 1940 et grâce à l'étude de la philosophie du*

LES PARTITIONS INDÉTERMINÉES

Les partitions indéterminées de Cage sont des partitions que le musicien doit interpréter au sens littéral. Le code de notation est nettement moins directif que dans une partition traditionnelle, laissant au musicien une grande marge d'incertitude, qu'il doit compenser par ses propres décisions. Dans le solo 21 du premier livre des *Song Books* (1970), le(s) chanteur(s) doit (doivent) interpréter ce schéma avec les indications suivantes : *« Relier les extrémités supérieure et inférieure de la forme symétrique aux extrêmes supérieur et inférieur du registre de la voix. Relier l'espace horizontal au temps. Durée totale : quarante secondes. Prendre la ligne supérieure ou inférieure, pour changer avec l'autre, si on le désire, à un point structural (ces points sont donnés par des lignes verticales). Faire un changement électronique très progressif (en tournant le bouton en "glissando") du début jusqu'à la fin. Utiliser à volonté le texte donné (d'Erik Satie), répétant librement les mots et les phrases. »* ◇

Extrait de la partition graphique des *Song Books*.
Le musicien est autorisé à passer d'une courbe à l'autre lorsqu'il rencontre une ligne verticale. Chaque courbe indique l'évolution de l'intonation.
© Editions Peters



bouddhisme zen […], *j'ai vu la musique comme une façon de changer la pensée. J'ai vu l'art non plus comme une sorte de communication qui part de l'artiste vers son public mais plutôt comme une activité de sons dans laquelle l'artiste trouve une façon de laisser les sons être eux-mêmes. Etre eux-mêmes pour ouvrir la conscience des gens qui les produisent ou qui les écoutent avec d'autres potentialités que celles qu'ils avaient envisagées auparavant*[4] », dira Cage.

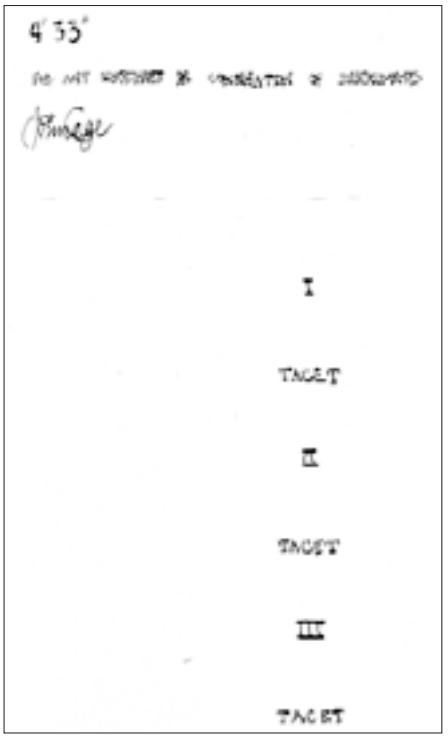
« *Laisser les sons être eux-mêmes* » : telle est la maxime la plus célèbre de Cage. Mais comment y parvenir, si ce n'est en renonçant à les mettre en œuvre, c'est-à-dire en cessant de faire – composer ou jouer – de la musique ? Cage résoudra le problème en faisant appel au hasard : puisque, inévitablement, les sons entrent en relation dès que je pose leur succession temporelle, faisons en sorte que cette relation ne dépende pas de ma volonté ni d'aucune autre volonté, qu'elle soit donc contingente ! Le hasard de Cage est aux antipodes du calcul des probabilités qu'introduisit en musique Xenakis à la même époque. Le calcul des probabilités relève d'une maîtrise – peut-être même de la maîtrise suprême : se mettre en condition pour prédire l'imprévisible. Cage, lui, rejette toute maîtrise, puisque, précisément, son seul but est de laisser les sons être eux-mêmes. Aussi, il choisira des formes de hasard qui peuvent relever d'une codification du destin. Son plus célèbre procédé applique à la composition les hexagrammes du *I Ching* (le célèbre recueil d'oracles de l'ancienne Chine), comme dans les *Music of Changes* (1951). Par la suite, Cage sera également l'inventeur de la notion de partition « indéterminée » (voir l'encadré : « Les partitions indéterminées », p. 89).

LA CHAMBRE ANÉCHOÏQUE. Un autre moyen mène également à un univers sonore libre, délié – où les sons n'entretiennent d'autres relations que celles de leur coexistence contingente : le silence. Supposons deux sons séparés temporellement par du silence : l'oreille ne les associera qu'avec difficulté. C'est pourquoi les partitions de Cage contiennent autant de sons que de silences : le vide qui y entoure un son comme une aura permet son épanouissement total et empêche l'harmonie de tisser ses liens. Mais qu'est-ce que le silence ? Est-ce bien un vide, une absence de sons ? En 1951, Cage fit l'expérience de la chambre anéchoïque : « *J'avais pensé, réellement et naïvement, qu'il existait quelque silence véritable. Mais je n'avais jamais cherché à situer ce silence, à le localiser. Je ne m'étais donc nullement posé la question du silence. Je n'avais pas vraiment mis le silence à l'épreuve. Je n'avais jamais recherché son impossibilité. Quand j'entrai, donc, dans cette chambre anéchoïque, je m'attendais réellement à ne rien entendre. Sans avoir songé à ce que cela pourrait être, de ne rien entendre. A l'instant où je m'entendis moi-même produisant deux sons, celui des battements de mon sang et celui de mon système nerveux en opération, je fus stupéfait. Cela a été pour moi le tournant*[5]. » Le silence, ce n'est donc pas l'absence de sons : ce sont « *tous les sons que je ne détermine pas*[6] », qu'ils proviennent de moi – je ne contrôle pas les battements de mon sang – ou d'une autre source : ce sont tous les sons non intentionnels, qui ne dépendent pas de mon intention. D'où la pièce la plus célèbre de Cage, *4'33"* (1952), avec laquelle la musique cesse d'être invention d'une harmonie (expression) pour s'ouvrir à l'environnement sonore (voir l'encadré : « Quatre minutes et trente-trois secondes »).

Avec *4'33"*, Cage choisit de faire taire les musiciens pour que sonne l'environnement, sans aucune entrave intentionnelle. On pourrait alors croire qu'il refuse l'harmonie inventée pour mieux laisser résonner l'harmonie des choses, l'harmonie de la nature – d'ailleurs, n'écrit-il pas : « *l'"art" et la "musique", lorsqu'ils sont anthropocentriques (impliquant une auto-expression), me semblent triviaux et dénués de nécessité. Nous vivons dans un monde où existent des choses aussi bien que des gens. Les arbres, les pierres, l'eau : tout est expressif*[7] » ? Mais sa pensée et sa pratique artis-

QUATRE MINUTES ET TRENTE-TROIS SECONDES

4'33" **avait été pensé dès 1948, sous le titre de *Silent Prayer*. A l'époque, l'idée de silence relevait d'une volonté d'ascèse ou de méditation. Le *4'33"* que nous connaissons est tout autre chose car, entre temps, Cage expérimenta la chambre anéchoïque et finit par constater que le silence, c'est l'écoute de tous les sons possibles, de tous les sons qui ne dépendent pas de nous. Cette pièce, pouvant être jouée « *par tout instrument ou combinaison d'instruments*[9] », demande au(x) musicien(s) de rester silencieux pendant quatre minutes et trente-trois secondes. Elle est composée de trois parties, mais a connu au moins trois versions. Lors de la première, le 29 août 1952, le pianiste David Tudor indiquait « *les débuts des parties en fermant le couvercle du piano et les fins en l'ouvrant* », et les parties duraient 33", 2'40" et 1'20"[10]. Une seconde version propose 30", 2'23" et 1'40". Enfin, une troisième, qui semble être celle définitive, indique seulement « I », « II » et « III »[11]. La volonté de Cage est d'accueillir les sons de l'environnement, à l'intérieur ou à l'extérieur de la salle de concert, ainsi que les réactions sonores du public, qui réalise progressivement ce qui se passe – que le musicien sur scène ne finira pas par jouer. Lors de la première, « *on entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement. Pendant le deuxième, des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en parlant ou en s'en allant*[12] ». ◇**



Les indications de Cage aux musiciens de *4'33"* se sont simplifiées d'une version à l'autre. Ci-contre, la dernière version, éditée en 1960. © Editions Peters

© M. Enguerand

« Laissez les sons être eux-mêmes » est sans doute la maxime la plus célèbre de Cage. Mais comment y parvenir, sans cesser de jouer de la musique ?

tiques ne vont pas nécessairement dans le sens de cette interprétation, qui suppose que son propos ne consisterait finalement qu'à remplacer une harmonie par une autre, un système de relations par un autre. S'il nous demande d'écouter les sons qui nous environnent, c'est pour eux-mêmes, c'est-à-dire hors de leur contexte : dans *4'33''*, il ne s'agit pas de se laisser bercer par l'environnement sonore pris comme une totalité signifiante, où chaque son serait un signe à la manière des sons d'une œuvre musicale ; comme toujours, chez Cage, l'idée centrale est uniquement de rester ouvert à tout son pouvant survenir – qu'il soit humain ou naturel – et de l'ausculter en soi et pour soi. Le refus de l'harmonie inventée (humaine) est aussi refus de l'harmonie préexistante : délier les sons, les libérer de leur contexte, tel est bien le propos de Cage.

Parmi les réalisations les plus étonnantes de Cage figurent les *Musicircus*. Dans ces happenings, qu'il organisa régulièrement à partir de 1967, il demandait à des musiciens (professionnels ou amateurs) de se réunir dans un même lieu à la même heure et de pratiquer chacun (ou en formations collectives) sa propre musique, dans une simultanéité non calculée, que d'aucuns jugeraient cacophonique, désordonnée. Lui-même exécutait ses œuvres simultanément, et le public était libre de circuler d'une musique à l'autre. A l'occasion d'un débat après le dernier Musicircus, qui s'est déroulé en 1992 peu de mois avant la mort de Cage, un promeneur/auditeur enthousiaste dit : *« J'ai remarqué hier soir durant le Musicircus que les musiciens s'écoutaient jouer et se rejoignaient souvent, trouvant spontanément une harmonie là où l'on s'y attendait le moins. »* Cage répliqua : *« Je crois que, au lieu de penser qu'ils ont atteint un résultat positif en "s'accordant" [by "fitting in" with each other], ils devraient rester séparés*[8]*. »* Pour Cage, les hommes, comme les instruments, n'ont pas besoin de s'accorder, ils peuvent coexister tels qu'ils sont : en tout cas, ils n'ont guère besoin d'harmonie pour s'entendre… **M.S.** ◆

Références

(1) John Cage, *Silence,* Wesleyan University Press, 1961, p. 261.
(2) John Cage in Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage,* traduction Marc Dauchy, éditions des Syrtes, 2000, p. 284.
(3) John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique,* traduction Daniel Charles, La Main courante, 1994, p. 9.
(4) John Cage in Richard Kostelanetz, *Conversations…, op. cit.,* p. 77.
(5) John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles,* Pierre Belfond, 1976, p. 110.
(6) John Cage, entretien avec Jean-Yves Bosseur, in Jean-Yves Bosseur, *John Cage,* Paris, Minerve, 1993, p. 137.
(7) John Cage in Richard Kostelanetz (éd.), *John Cage. An Anthology,* Da Capo Press, 1991, p. 117.
(8) Charles Junkerman « "nEw /foRms of living together": The Model of the Musicircus », in Marjorie Perloff, Charles Junkerman (éd.), *John Cage. Composed in America,* The University of Chicago Press, 1994, p. 57 ; c'est moi qui souligne.
(9) John Cage, *4'33", partition,* Peters, 1960 et 1993.
(10) *Ibid.,* Peters, 1960.
(11) La seconde version, exécutée en 1953 par Irwin Kreme, correspond à l'édition de 1993. La dernière, à l'édition de 1960.
(12) John Cage in Richard Kostelanetz, *Conversations…, op. cit.,* p. 105.

Pour en savoir plus

J. Pritchett, *The Music of John Cage,* Cambridge University Press, 1993.
R. Kostelanetz, *Conversations avec John Cage,* traduction Marc Dauchy, éditions des Syrtes, 2000.
www.larecherche.fr