

NATURE ET SILENCE CHEZ JOHN CAGE

Daniel CHARLES (Aix-en-Provence)

Le principe auquel doit obéir la composition musicale selon John Cage — « laisser être les sons ce qu'ils sont » — présuppose apparemment la dialectique dodécaphonique par laquelle, se supprimant en tant qu'être-autre de la consonance, la dissonance est devenue pure *positivité* ou *matériau*. Dans une musique ainsi atomisée, ce qui subsiste en effet est la sonorité brute, le matériau « réduit à ses principes naturels, aux relations physiques entre les sons »¹; et là où « les accords tendent l'un vers l'autre aussi peu qu'ils tendent vers le tout qui représente le monde »², il n'y a certes plus de *langage* — tout au plus des œuvres qui s'efforcent encore de *simuler* ce que chaque compositeur croit devoir poser, pour lui-même, comme l'essence de la musique. Au langage se substitue le cri, à la nuance le choc; primitivisme qui n'interdit pas, mais prescrit au contraire, que la musique s'enfonce toujours davantage dans le moralisme et le calcul, dans la technique et la composition.

Cage tire les conséquences extrêmes de cette dégradation, puisqu'il revendique la perversion de toute technique instrumentale ou vocale, la dissolution de toute continuité du *melos*, enfin l'abandon au hasard des différentes « dimensions » que la musique occidentale la plus récente s'est efforcé de rationaliser. La composition telle qu'il la conçoit ne doit aboutir à aucun *objet temporel fini*: il s'agit de prendre au mot les tenants actuels de la désagrégation de l'œuvre, jusqu'au point où celle-ci se trouve, en tant que catégorie, totalement suspendue. On atteint alors au degré zéro de l'œuvre, à l'*instant* où le sens ne diffère pas de ce qui est effectivement présent et entendu. Composer signifie seulement *suggérer à l'interprète la possibilité objectivement réelle d'une action* — c'est-à-dire *ouvrir un espace de jeu*.

¹ ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. Hildenbrand et Lindenberg, Paris, 1962, p. 95.

² ADORNO, *ibid.*, p. 95.

Il convient cependant de distinguer soigneusement ce qui sépare la « poétique de l'œuvre ouverte » — adoptée, avec plus ou moins d'enthousiasme, par la plupart des compositeurs d'« avant-garde », à la suite des cours que fit Cage à Darmstadt en 1958 — de l'intention profonde de Cage, qui dément, par son ironie, tout compromis du genre d'une telle « poétique ». « Ouverte, mais *œuvre* », disait de la nouvelle forme de composition son théoricien, Umberto Eco ¹. Chez Cage, ce qui s'« ouvre » est la *non-œuvre*. Il ne s'agit pas de laisser *plus de liberté* à l'interprète, comme si un coefficient supplémentaire d'improvisation pouvait aider à *clarifier*, à *rendre communicable* ce qui a été composé. La « liberté » de l'interprète n'est pas une étape de plus dans le devenir-langage de la nouvelle musique : s'il en était ainsi, on ne ferait rien de plus que répéter, en moins décisif, ce qui avait été obtenu dans les années 20, grâce à l'acoquinement de la « grande musique » avec le jazz. — La vérité est beaucoup plus immorale : avec Cage, le compositeur ne peut plus s'en remettre à la clarté du jeu de l'interprète, pour maquiller *l'obscurité de ce qu'en-deçà de toute définition de la musique comme langage, son discours signifie et ne signifie pas*. L'indépendance du résultat sonore par rapport à toute volonté de composition traduit simplement « l'imitation de la nature dans ses modes d'opération » ; l'ouverture est ici l'accès à « une poésie de possibilités infinies » ². En d'autres termes, Cage en tant que compositeur vise à déterminer non plus *la nature de la musique comme essence*, mais *l'essence de la musique comme nature*.

C'est pourquoi le recueil des conférences qu'il a prononcées et qu'il a conçues comme devant faire partie intégrante de sa musique — leur tempo, leur structuration, leur gestuelle sont musicalement agencées — appartient à la *poésie* — mais à la poésie entendue au sens large, à cette poésie qu'est la musique elle-même ³. Par rapport à celui de la poésie au sens strict, le langage qu'utilisent les conférences est un non-langage. C'est pourquoi le recueil s'intitule *Silence*. Silence se dit, en musique, de ce qui *s'oppose* au libre jeu de la sonorité tout en le faisant ressortir. Silence, pour Cage, signifie *nature*.

Ainsi, le silence est *dans* les sons. Ne leur est pas extérieur, surajouté. Ce qui est silence n'est pas le Rien qui meuble l'intervalle entre les sons, mais le Dire de ce que les sons ont à dire. Le silence fait de la musique un langage d'avant le langage — le bruissement de ce qui advient. Et ce qui advient s'empare de nous, donne à la musique, et de là au musi-

¹ *L'œuvre ouverte ou la poétique de l'indétermination*, dans *N.N.R.F.*, N° 92, août 1960, p. 318. Cf. aussi, du même auteur, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux, Paris, 1965.

² John CAGE, *A propos de Rauschenberg*, in *Metro* N° 2, trad. Sonnabend et Lebel (Présentation de l'exposition Rauschenberg, février-mars 1963, à la Galerie Ileana Sonnabend, Paris.)

³ Cf. la préface de *Silence*, Middletown, Connecticut, 1961.

cien, leur détermination ; Cage l'appelle « Indeterminacy ». Par cette *indétermination* nous sommes *requis* — au sens où Bettina von Arnim pouvait écrire, dans sa *Correspondance de Gœthe et d'une enfant* :

« Si l'on parle d'une phrase musicale et de la façon dont elle est conduite, ou de l'accompagnement d'un instrument et de l'intelligence avec laquelle il a été compris, je pense qu'il faut renverser les expressions et dire que c'est la phrase musicale qui conduit le musicien, qu'elle se présente, revient, se développe et se concentre sans cesse, jusqu'à ce que l'esprit s'y soit complètement plié et soumis ¹. »

Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi ?

¹ *Œuvres complètes*, éd. Oehlke, t. III, p. 168 ; cité par HEIDEGGER, *Le principe de raison*, trad. Préau, Paris, 1962, p. 198.