Document généré le 22 nov. 2020 08:07

Circuit
Musiques contemporaines

Composer l'imprévisible (Notes sur John Cage et les années cinquante)

Composing the Unpredictable (Notes on John Cage and the 1950s)

Daniel Charles

Québecage
Volume 8, numéro 2, 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/902208ar
DOI : https://doi.org/10.7202/902208ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Charles, D. (1997). Composer l'imprévisible (Notes sur John Cage et les années cinquante). *Circuit*, *8* (2), 71–80. https://doi.org/10.7202/902208ar

Résumé de l'article

S'appuyant sur des textes de Gilles Tremblay avec qui il engage un dialogue à la fois sympathique et critique, l'auteur cherche à définir la position de Cage sur les rapports entre le hasard et la nécessité dans l'acte compositionnel.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Composer l'imprévisible

(Notes sur John Cage et les années cinquante)

Daniel Charles

Je ne puis évoquer sans émotion le souvenir de ma première rencontre avec John Cage, lors d'un concert donné par celui-ci dans le cadre de la Foire Internationale de Bruxelles en 1958. Avec David Tudor et Marcelle Mercenier, John avait présenté une version superbe – bourrée de silences, donc plus que lente : littéralement interminable – de *Winter Music ;* mais ce qui avait sans doute le plus indigné le public était la répartition des trois pianos, disposés non pas sur la scène mais autour de la salle, de façon que la balistique sonore demeurât indécise pour tout spectateur désireux d'éviter un torticolis. Pour ma part, j'étais fasciné par semblable désinvolture : à la barbe des doctrinaires de la série comme des thuriféraires de la tonalité, ne donnait-on pas enfin à entendre des sons, de véritables sons, libres comme le vent ? Lorsque, le lendemain, Cage prononça une conférence, ou plus exactement se mit à lire une séquence d'anecdotes et autres histoires dans l'esprit zen, tandis que Tudor zébrait le même laps spatiotemporel de bribes, lambeaux et arrière-faix sonores apparemment en désordre, je retrouvai la même impression de navigation en haute mer, au beau milieu des embruns ; si simple et modeste qu'en fût la programmation, *Indeterminacy* emportait tout sur son passage, la voix humaine et le discours y compris. Depuis, ce sentiment de béance, face au multivers Cage, ne m'a jamais quitté. Et si je conçois parfaitement que l'on puisse se détourner d'une telle musique au nom de certains principes ou pour des raisons d'ordre intellectuel, donc *a priori,* je crains fort que les arguments hostiles *a posteriori* ne soient en général avancés qu'en vue de masquer soit ces raisons, soit ces principes ; autrement dit, qu'on n'**écoute** pas vraiment, ou pas assez, la musique elle-même.

Je puis certifier que ce n'est pas le cas pour les créateurs véritables, lesquels sont, par hypothèse, les véritables auditeurs. Je ne prendrai ici qu'un exemple : celui du compositeur québécois Gilles Tremblay, que je mentionne ici avec d'autant plus de plaisir qu'il se trouvait comme moi à Bruxelles en 1958, et que c'est à son initiative que je dois de m'être rendu aux manifestations auxquelles prenait part John Cage. Connaissant ma prédilection pour Mallarmé

d'une part et le silence d'autre part, il eut à cœur de me persuader de prendre contact avec le plus « silencieux » des musiciens de l'époque ; cela ne l'empêchait pas de nourrir pour sa part quelques doutes quant aux thèses défendues – croyait-il – par ce dernier. Pour l'essentiel, Cage lui est toujours apparu tenté par le « quiétisme », traduisons : par le « sans-but ». Si en effet on entend par « but » la clôture, le bouclage sur sa finalité propre d'une œuvre « fermée sur elle-même », il est certain que l'ouverture au monde des bruits, c'est-à-dire au silence défini comme le plérôme des sonorités non voulues, dès lors qu'elle s'effectue par le recours à l'indétermination et aux procédures de hasard, peut passer pour une recette magique : on dissout les derniers reliquats du système tonal défunt, et du même coup on prend congé de tout ce que présente de contraignant l'assujettissement à la dogmatique sérielle. Mais le « sans-but » ne recèle-t-il pas les germes de son autodestruction ? Contre Cage, Gilles Tremblay va se réclamer du précepte boulézien selon lequel « il n'y a de création que dans l'imprévisible devenant nécessité[1] ». En d'autres termes, à l'alternative stérile du « but » et du « sans-but », il convient de préférer le « but lucide, ouvert, qui laisse justement les portes ouvertes à ce qui advient », et fait apparaître le quiétisme comme une caricature. « Dans un cheminement éveillé, dit encore Gilles Tremblay, je pense que tout peut devenir signe, c'est-à-dire qu'on peut accepter tout, comme dit John Cage, mais à condition qu'il y ait cheminement. » Cette remarque débouche sur un constat qui se veut moins sévère qu'interrogatif : « Chez Cage, j'ai l'impression qu'il y a souvent confusion – est-ce qu'elle est voulue ou pas ? ça, je n'en sais rien – entre une disponibilité magnifique, splendide, une attention qui est exemplaire et un refus du sens » (Tremblay, 1994, p. 53).

(1) Pierre Boulez, « Éventuellement » (1952), *in* Boulez (1966), p. 174 ; repris *in* Boulez (1995), p. 288 et cité par Gilles Tremblay, « La musique après la fin de la musique » (1983), *in CIRCUIT* (1994), p. 53.

Qu'une telle formulation recèle un plaidoyer *pro domo,* c'est ce dont témoigne sa constance au fil des ans, dans la suite des écrits de Gilles Tremblay. Le premier des textes recueillis dans le florilège de « Réflexions » publié en 1994 par la revue CIRCUIT, « L'acte musical », datait en fait de 1965, et a été plusieurs fois réimprimé tel quel.

Dix-huit ans plus tard, au cours de l'entretien diffusé par Radio-Canada sous le titre « La musique après la fin de la musique », Gilles Tremblay retrouve les mêmes mots :

« Personnellement, dans ma propre musique, j'ai toujours été frappé par les relations qu'il y avait entre les choses les plus étrangères, les plus hétéroclites, les plus distantes les unes par rapport aux autres. Par exemple, vous êtes chez vous, vous rencontrez le regard d'une personne aimée, il y a un coup de téléphone, vous écoutez les nouvelles, un événement politique, de la neige tombe. Tout ça semble étrange, tous ces événements semblent étrangers les uns aux autres. Mais je pense que la plus grande joie – je parle à titre personnel – de l'artiste est justement de voir les multiples relations qui tendent ces événements

et qui tendent – j'emploie le mot « tendre », justement, qui a la même étymologie que le mot « danse » –, qui donnent presque envie de danser, à cause de cette tension rythmique entre des événements étrangers les uns par rapport aux autres » (Tremblay, 1994, p. 53).

La référence à la « tension » est précieuse : non seulement elle prolonge l'idée de « but » ou de téléologie, de finalité, en la dynamisant (en en faisant un « cheminement » actif propre à se substituer à la passivité d'un laisser-aller « quiétiste »), mais elle ancre plus résolument le débat dans la musique : qu'est-ce en effet que le *tonos* des Grecs, sinon – avant même toute distinction entre le « tonal » et l'« atonal » – la tablature, le résultat du jeu par lequel le doigt agit sur la corde, l'étire ou la resserre ? La danse de la main, c'est déjà la saltation du corps tout entier, avant de devenir la ronde des événements. Par cet investissement progressif, le musical, qui est l'accentuation tactile du mouvement, fait tache d'huile. À la question du degré d'« ouverture à l'imprévisible » ou « à l'étranger » qu'admettent ses œuvres, le compositeur Gilles Tremblay peut alors répondre :

« Je ménage très souvent [...] des zones d'imprévisible où les interprètes, par exemple, peuvent improviser en réaction les uns par rapport aux autres ; alors je ne peux absolument pas prévoir ce qui va se produire. Mais par contre – est-ce que c'est trop de prudence de ma part ? – je prévois toujours le cadre harmonique, l'harmonie générale dans laquelle devra se faire le jeu. Au fond c'est un jeu, c'est exactement comme un jeu. Si l'on joue aux échecs, par exemple, il y a des milliards de possibilités, mais les règles restent là. » (Tremblay, 1994, p. 54.)

Sans vouloir trop simplifier, on pourrait dire que la libre rencontre des éléments hétérogènes se trouve tempérée au départ, et que l'« acte » est « musical » dans la mesure où le « tempérament » (ou la tempérance) aidant, on peut se rassurer : puisque les jeux sont faits, tout finira par rentrer dans l'ordre. Ainsi, dans le « cheminement » du geste créateur se fait jour « l'intelligence qu'il y a entre les choses et entre les événements dans le temps » (Tremblay, 1994, p. 54) ; et si l'avènement du sens se perpétue, c'est grâce à la confection préalable d'un garde-fou. Gilles Tremblay en fait l'aveu à propos de son œuvre *Oralleluiants* :

« À la fin, j'ai tenté toute une séquence où, ayant défini des règles et des échelles, je laisse aller la musique presque sans l'écrire. Et ce qui se produit est absolument merveilleux, et beaucoup plus merveilleux que ce que j'avais prévu. Mais, par contre, je crois que ça n'aurait pas pu se réaliser s'il n'y avait pas eu l'écriture très précise qui se trouve avant ; autrement dit, cette écriture très, très précise donne une sorte d'élan, et dans l'inertie, la musique par elle-même et avec les interprètes peut se manifester. » (Tremblay, 1994, p. 55.)

Inutile de se le dissimuler cependant : la part de la chance n'en est pas moins troublante. Jean Grenier le notait jadis dans son commentaire de Boulez : « On oscille entre deux sortes de hasards : moins on choisit, plus il y a de hasard dans la rencontre des objets ; plus on choisit, plus il y a de hasard dans la subjectivité du compositeur. » (Grenier, 1959, p. 199.) Comment en sortir ? Malgré sa sainte horreur de toute « philosophie fardée à l'orientale », Boulez s'en remettait à l'Inde : combiner le « formant structural » et l'improvisation, cela pouvait déboucher sur un compromis relativement acceptable. Et Gilles Tremblay de lui emboîter le pas en évoquant son expérience indonésienne : « Il existe dans la tradition orientale, dans la tradition bouddhique, au temple de Bârâbudur, un arbre qui est sculpté et qui s'appelle l'"arbre cloche", qu'on appelle l'"arbre cloche de Bârâbudur" ; et je ne sais plus quel poète javanais a dit : "C'est bien là, le vent souffle dans l'arbre." À la place des fruits on a des cloches, et ce qu'on entend, c'est la musique la plus belle, la plus divine qui soit, la plus sublime, etc. Seulement, c'est dans un pays où il existe des milliers de gamelans, qui sont très organisés tout en s'inspirant de cette disponibilité très grande. Il y a une sorte de paradoxe, vous savez, qu'on trouve dans cette civilisation et que je voulais mentionner ici, entre « hasard » et en même temps « but » (Tremblay, 1994, pp. 54-55).

Le « paradoxe » – ou l'équivoque – entre les deux termes antinomiques est en fait sous-jacent à tout l'entretien de Radio-Canada. On s'en aperçoit au moment où le présentateur prend acte de la citation de Boulez sur laquelle s'appuie Tremblay (« l'imprévisible devenant nécessité »), et réplique en mentionnant une phrase attribuée à Georges Bataille, qui confirmerait le propos boulézien : « On commence avec le projet, mais à un certain moment donné, c'est l'imprévisible qui emporte le projet et qui le défait en quelque sorte. » À quoi Gilles Tremblay, légèrement interloqué, enchaîne en rectifiant : « Qui le défait et qui le nourrit aussi... qui le nourrit. » (Tremblay, 1994, p. 53.) La formule de Bataille énonce évidemment l'inverse de ce que Gilles Tremblay allait chercher auprès de Boulez : loin de devoir céder la place à la « nécessité », comme chez Boulez, l'« imprévisible » de Bataille « devient nécessité » en ce qu'il représente **ce dont il va falloir affirmer la nécessité**, une fois le projet « défait ». L'inspiration nietzschéenne de Bataille est bien connue : Zarathoustra ne se targuait-il pas d'avoir « redonné sa dignité au hasard, le plus ancien dieu du monde » ? En regard, la théologie à laquelle prétend Boulez (et dont Gilles Tremblay cherche à ne pas s'éloigner) voudrait que le « hasard se substitue à la grâce, qui est gratuite comme celui-ci, et que l'homme voudrait pouvoir acquérir par ses mérites ». (Grenier, 1959, p. 198.)

À relire aujourd'hui les minutes de cet entretien, on mesure peut-être mieux ce qu'il mettait en jeu. Que le rectificatif opposé par Tremblay à son interlocuteur n'ait pas empêché ce dernier de poursuivre sur sa lancée, la teneur de ses questions l'atteste : il s'enquiert successivement de la manière dont Gilles

Tremblay s'y prend pour briser la « linéarité » de ses énoncés sonores, ou bien pour faire éclater « le commencement et la fin » dans *Le jeu de solstice,* ou encore pour composer de façon simultanément « mystique » et « anarchique ». Il essaye, en somme, de pousser Gilles Tremblay dans ses derniers retranchements en appliquant une logique apparemment empruntée à John Cage, mais sans se demander si cette logique appartient vraiment à celui-ci, ou si elle ne relève pas plutôt d'une certaine *doxa,* fonction de l'air du temps... L'intérêt des réponses de Tremblay tient, en regard, au caractère nuancé de ses dénégations. Celles-ci vont nous aider à préciser – par ricochet – la position cagienne.

Car même si le mot d'ordre de « l'imprévisible devenant nécessité » est appelé à triompher en fin de compte, on ne peut faire comme si l'antagonisme premier entre l'ouvert (le « sans-but ») et le fermé (le « but ») n'avait pas existé : une attitude d'« acceptation » et de « disponibilité » conditionne, préalablement à l'adoption d'un tel mot d'ordre, l'assomption d'une créativité en général. En ce sens, on ne saurait se passer du hasard : la séquence lever de soleil / événement politique / chant de la cigale, par exemple, doit se laisser percevoir dans le chaos apparent de sa succession afin qu'intervienne une relation. Et celle-ci surgit comme le lien – la *religio* – qui boucle la séquence en un seul tout : elle la ferme. Il s'agit du cas de figure archétypal de l'émergence d'un système sur fond d'existence, tel que l'avait traité jadis le Kierkegaard, du *Post-scriptum aux Miettes philosophiques* :

« Être un système et être clos se correspondent l'un à l'autre. Mais l'existence est justement l'opposé. Du point de vue abstrait, système et existence ne se peuvent penser ensemble, parce que la pensée systématique pour penser l'existence doit la penser comme abolie, et donc pas comme existante. L'existence est ce qui sert d'intervalle, ce qui tient les choses séparées ; le systématique est la fermeture, la parfaite jointure. » (Kierkegaard, 1968, pp. 78-79.)

Un regard, un coup de fil, la neige : la relation qui les systématise ne peut-elle s'abstenir de leur faire violence, de leur infliger « jointure » et « fermeture », bref de les faire **revenir au Même** ? Telle est bien la question que se pose Gilles Tremblay.

Cette question est distincte, à l'évidence, de celle que le présentateur de l'émission attribue à Cage. Selon la vulgate cagienne ou pseudo-cagienne, en effet, la déconstruction de la musique refuserait purement et simplement « le » système, **tout** système, c'est-à-dire tout **sens**. Elle se bornerait à viser une mystique du silence, et Cage serait un adepte du n'importe quoi. Pour ne prendre qu'un seul exemple, le musicologue de l'Université Colgate, Joscelyn Godwin, estime pouvoir s'en tenir, dans le portrait lapidaire qu'il brosse de l'auteur de *4'33''*, à un diagnostic strictement nihiliste. « Si une note est laide à entendre, écrit-il, même si c'est un bruit, ainsi soit-il. Le Bouddha pouvait trouver de la beauté même dans les dents blanches d'un chien en putréfaction ! » (Godwin, 1994,

p. 176.) Vis-à-vis d'un stéréotype de ce genre, comment hésiterait-on à prendre ses distances ?

Mais ces distances, Cage lui-même ne les a-t-il pas déjà prises ? Cela expliquerait, un peu mieux que Godwin ne parvient à le faire, le déroulement de sa carrière de compositeur. Aux yeux de Godwin comme à ceux de la plupart des commentateurs, Cage aurait dû s'arrêter d'œuvrer après 1952, c'est-à-dire une fois atteint le point de non-retour que symbolisait la composition de sa pièce silencieuse, *4'33''* : « Son travail, décide Godwin, était achevé. Cependant, tout comme l'arbre qui fleurit année après année, rien que par habitude peut-être, Cage continuait à composer de la musique. Après tout, même après avoir atteint l'éveil, le maître zen vit encore dans son corps, savoure toujours son thé, sans pour autant nourrir l'illusion que ces plaisirs ont la moindre valeur particulière. » (Godwin, 1994, pp. 176-177.) C'est que Godwin s'en tient à l'idée commune selon laquelle « la philosophie musicale de Cage conduit en fin de compte à dépasser toute nécessité de musique ». (Godwin, 1994, p. 176.) Le choix que Claude Lévesque et Fernand Ouellette avaient fait en intitulant (d'après Dieter Schnebel) l'entretien avec Gilles Tremblay « La musique après la fin de la musique » allait déjà, en 1983, dans le même sens.

Mais c'est une question **existentielle** que se pose en réalité Gilles Tremblay, et Cage lui-même s'était posé la même question à l'époque où, **avant** de « se convertir » au hasard, il avait élaboré la problématique qui allait le conduire à *4'33''* – soit dans les années 1950 à 1952. Par « question existentielle », nous entendons très précisément une interrogation du type de celle que formulait Kierkegaard critiquant la prétention du système à réduire à une démarche abstraite tout ce qui se présente de soi-même comme singulier, c'est-à-dire comme rebelle à toute totalisation ou à toute appartenance *a priori* à un ensemble. Il va de soi qu'une quête de ce genre, qui vise l'immédiat et le concret, ne préjuge aucunement d'une identité doctrinale entre ceux qui s'y adonnent, et qu'elle ne prescrit pas la systématisation du recours au sans-but ou au n'importe quoi : le système du non-système est encore et toujours un système. *A fortiori*, « Je est un autre » : on ne voit pas au nom de quel principe un compositeur serait tenu de renoncer un jour, et une fois pour toutes, à tout principe. Ou plutôt, dans le cas de la surenchère « doxique » à la Godwin visant en somme à dénier à Cage le droit de composer de la musique après *4'33''*, on voit très bien quel est ce principe : c'est celui du sens de l'histoire. S'en remettre à un temps fléché, c'est prétendre assigner à l'histoire un sens unique, quel qu'il soit ; c'est oublier le précepte de celui qui fut le maître de Cage, Arnold Schœnberg : « On revient toujours. » Or, qu'il n'y ait pas de non-retour, c'est ce dont s'était avisé en 1949, soit à l'époque exacte où il songeait à sa pièce silencieuse, l'auteur de « Raison d'être de la musique moderne[2] » : « Rien, écrivait-il, n'est moins raisonnable que de vouloir l'être toujours. Une manière de composer parfaitement systématique serait, en apparence, toute de raison,

(2) John Cage, « Forerunners of Modern Music », *The Tiger's Eye*, mars 1949, note 1 ; repris *in* Cage (1961), p. 62. Cité ici dans la traduction de Fred Goldbeck.

et en fait follement irrationnelle. » (Cage, 1949, p. 55.) Affirmation qui s'inscrit clairement dans la mouvance de ce que révélaient, à la même époque de l'après-guerre, Horkheimer et Adorno dans la *Dialektik der Aufklärung,* et Adorno dans la *Philosophie der neuen Musik*[3] : l'idéal des Lumières, si généreux au départ, s'est vu – notamment en musique – retourner comme un gant. Mais si les théoriciens de l'École de Francfort, qui avaient trempé leur plume dans le vitriol, s'employaient à flétrir le processus par lequel la Raison, asphyxiée par les illusions du progrès, en venait tous azimuts à s'autodétruire, le Cage de 1949, contrairement à l'image d'Épinal en honneur à l'Université Colgate des « dents blanches d'un chien en voie de putréfaction », prenait le parti de toucher juste plutôt que de frapper fort : loin de récuser *a priori* la **forme**, il lui reconnaissait bel et bien droit de cité dans sa propre musique, à l'égal de la construction, du matériau et de la méthode. À cette restriction près, toutefois, qu'elle « ne peut naître que de la liberté. Elle appartient au cœur, et la loi à laquelle elle obéit – s'il y en a une – n'a jamais été définie et a peu de chances de l'être jamais ». (Cage, 1949, p. 55.)

(3) *Cf.* Max Horkheimer et Theodor W. Adorno (1974) et Theodor W. Adorno (1966).

Il serait naïf d'interpréter cette mise en garde comme un simple plaidoyer en faveur de l'inadvertance. En définissant la « construction » (**structure**) comme la « divisibilité » d'une musique en mouvements, périodes et phrases, Cage délimite la part de la « raison » : « raison et construction, dit-il, veulent toutes deux que les choses soient définies et les lois observées ». C'est sur le fond de cette « construction », **et par conséquent de la raison**, que la « forme » s'enlève ; et si elle peut être dite « libre », c'est qu'elle est la « continuité vivante » de cette construction. Elle en représente, « paradoxalement », le contenu. Rien ne la destine plus particulièrement à être livrée au hasard. Il n'en va pas de même de la « méthode » : celle-ci offre « un moyen de contrôler non pas les propositions d'ensemble et de détail d'une composition, mais seulement la marche d'une note à l'autre » ; à ce titre, qu'elle soit « soigneusement préparée par la réflexion ou au contraire improvisée par le sentiment musical ne fait pas de grande différence » (Cage, 1949, pp. 55-56). La série des douze demi-tons, qui n'est jamais qu'un « succédané de contrepoint », peut ainsi s'agencer selon différents degrés de rigueur, de la simple gamme chromatique à l'hypergraphe d'intervalles. Et de façon comparable, le « matériau » se montre éminemment ductile : il peut, nous dit Cage, « être contrôlé et filtré, ou non, au choix du compositeur (on pourrait, allant à la limite, imaginer par exemple une musique qui se servirait de différentes émissions radiophoniques comme d'autant d'instruments : musique faite avec des éléments de hasard à l'aide d'une méthode empirique[4]) ». (Cage, 1949, p. 56.)

(4) La pièce dont le projet est ici évoqué verra le jour en 1951 (*Imaginary Landscape No. 4*).

Le rôle du hasard étant ainsi très précisément cerné, le statut de l'imprévisible apparaît ambigu. L'imprévisibilité se conjugue avec le hasard sans que cela pose de problème lorsque ce qui est en jeu relève de la « méthode » ou du « matériau » ; mais l'éventualité d'un imprévisible **délié du hasard** n'est nullement

à exclure au niveau de la forme. Et comme celle-ci a partie liée avec la construction, il est clair que les décisions affectant **l'architectonique de l'œuvre** pèseront d'un poids particulier. La musique occidentale, à la différence des musiques extra-européennes et des musiques médiévales, faisait depuis la Renaissance reposer ses édifices sur les deux « pivots » de l'harmonie que sont la cadence et la modulation ; leur déclin au XXe siècle oblige le compositeur à légitimer ses constructions sur un tout autre plan, celui des durées, et donc du rythme. *Mutatis mutandis,* la position cagienne n'est pas tellement éloignée de celle d'un Olivier Messiaen, puisque ce dernier, considérant comme difficilement dépassable le degré de complexité atteint dans le domaine harmonique, se prononce en faveur d'une exploration plus fouillée de la dimension rythmique. Mais la leçon que l'auteur de « Raison d'être de la musique moderne » tire de ce changement d'orientation n'est nullement – contrairement à ce qu'on pourrait croire – qu'il faut désormais s'abstenir de toute prospection harmonique. Bien sûr, le néoclassicisme lui paraît suspect, parce qu'il n'est jamais que « de la **construction harmonique** réchauffée » : ne demandons pas au disciple de Schœnberg de se rallier à Stravinsky. En revanche, l'harmonie a encore un rôle à jouer, si de maîtresse qu'elle était, elle accepte de devenir, ou de redevenir, servante. « Dès que l'harmonie cesse d'être responsable de l'architecture musicale, elle peut redevenir un élément au service de la forme et de l'expression. » (Cage, 1949, p. 59.) Par son intermédiaire en effet, l'« état de suspens perpétuel » dans lequel nous plonge la désaffection à l'égard de la cadence et de la modulation peut se trouver exorcisé.

C'est qu'il ne saurait être question de s'abandonner à l'inertie de l'« atonalité ». Cage en refuse la notion :

« Ce terme, au fond, n'a pas beaucoup de sens. Schœnberg le remplace par celui de **pan-tonalité**. Lou Harrison parle de **proto-tonalité**, plus justement à mon avis, puisque cette expression suggère que même dans un ensemble arbitraire de notes, de sons, et même de bruits, il y a une **attraction** (une loi de gravitation) antérieure ("proto-") à la situation harmonique du moment. La technique élémentaire de la composition consiste à découvrir et à prospecter le terrain sonore ; après quoi il faut que la vie de la musique puisse y évoluer – et en décoller. » (Cage, 1949, p. 57, note 5.)

Cette note est capitale. Elle livre sans doute l'une des clefs – sinon **la** clef – de l'évolution ultérieure du compositeur. Jusqu'à la fin, Cage n'aura eu de cesse qu'il ne réactivât l'incandescence de la matière sonore comme telle. Car le travail qui s'appuie sur des opérations de hasard peut parfaitement répondre à des exigences musicales, et musicales à part entière. Mais que le hasard, pris en lui-même, n'apporte rien – sinon, parfois, de la « beauté » (mais une beauté suspecte). Que la théorie, notamment classique (les cadences), tend à interdire aux sons d'être eux-mêmes. Qu'un son n'est jamais davantage lui-même que lorsqu'il est nimbé de silence (il ne vibre qu'en se détachant de tout ce qui

n'est pas lui, les autres sons y compris). Enfin, qu'il est tout à fait possible de juger de la valeur d'une musique élaborée à l'aide du hasard, dès l'instant où la comparaison remonte jusqu'au stade des questions ayant légitimé le recours au hasard.

Les considérations que nous venons d'énumérer ont guidé John Cage jusqu'à son dernier jour, au travers d'une production fluviale, mais dont la prolixité ne laisse percer aucune complaisance à l'égard du « n'importe quoi » auquel la *doxa* serait tentée de la réduire. On est même en droit d'estimer que la cinquantaine de *number pieces* élaborées durant les cinq dernières années de l'artiste, soit de 1987 à 1992, bien que de facture simplifiée jusqu'au stéréotype par rapport aux partitions « indéterminées » des années 1950, ne le cèdent en rien à ces dernières du point de vue de la rigueur d'écriture. Il situe son œuvre bien plus en amont dans un processus créatif radical, axé sur le principe légué, à l'orée des années cinquante, par Ananda K. Coomaraswamy, d'« imiter la nature dans sa façon d'opérer[5] ». « Imiter » ne consiste pas à reproduire les apparences (ce qui aboutit au trompe-l'œil), mais à recréer les choses telles qu'elles sont en Dieu, donc telles que Dieu les forme. Il faut viser le *simile,* non le *simulacrum* ; par rapport à la *Natura naturans,* l'*opus operatum* n'est qu'une retombée. Selon Coomaraswamy, qui voit en cette doctrine l'expression parfaite de la *philosophia perennis,* l'unanimité entre les traditions d'Orient et d'Occident s'est rompue à la Renaissance, lorsque l'Occident a cru bon d'autonomiser la subjectivité : pour le sujet émancipé de l'Occident, l'imitation cesse de renvoyer au geste créateur, elle se contente de **représenter** ce que « sont » les choses par elles-mêmes une fois créées ; et cela revient à les réduire à l'état d'objets. L'Occident entre alors en déclin.

(5) *Cf.* Ananda K. Coomaraswamy (1934, pp. 10-13). Cage a lu Coomaraswamy durant les années quarante.

La thèse de Coomaraswamy, si on l'applique à la musique, conduit à disqualifier le modèle harmonique qu'a imposé la Renaissance, parce qu'il relève de la représentation, c'est-à-dire tend à se figer en un calque « de quelque chose qu'on se donne tout fait ». (Deleuze, Guattari, 1980, p. 21.) Ainsi, l'hostilité de Cage envers la prétention de l'harmonie à s'ériger en principe de construction obéit en fait à une exigence morale ; en paraphrasant Deleuze, on pourrait dire que les formes que l'harmonie « nous impose comme nécessité [...] ne constituent pas un véritable donné, mais bien une production qui se fait frauduleusement passer pour le reflet d'un tel donné. C'est là que réside la source du despotisme des systèmes institués : présenter comme nécessaire ce qui n'est que contingent. On retrouve ici l'idée de la forme comme ligne morte : donner une forme, tracer une épure, définir, c'est perdre la chose et son dynamisme. Une telle réification n'est plus dès lors fidèle qu'à elle-même. Et le danger résiderait dans la fraude qui consiste à présenter ces formes comme la chair du monde... » (Buydens, 1990, p. 27).

Mais, bien sûr, il est des formes **vivantes** : celles, imprévisibles, que la « nécessité » n'impose pas.

ADORNO, T. W. (1966), *Philosophie de la nouvelle musique,* Paris, Gallimard. (Trad. par H. Hildenbrand et A. Lindenberg de *Philosophie der neuen Musik* [Tübingen, 1949]).

BOULEZ, P. (1966), *Relevés d'apprenti,* Paris, Éditions du Seuil.

BOULEZ, P. (1995), *Points de repère I, Imaginer,* Paris, Christian Bourgois éditeur. (Textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise.)

BOULEZ, P., CAGE, J. (1990), *Correspondance et documents,* Winterthur, Amadeus Verlag.

BUYDENS, M. (1990), *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze,* Paris, Vrin.

CAGE, J. (1949), « Raison d'être de la musique moderne » *in Contrepoints,* n° 6, pp. 55-61 (trad. F. Goldbeck) ; repris *in* BOULEZ, CAGE (1990), pp. 64-69.

CAGE, J. (1961), *Silence,* Middletown, Wesleyan University Press.

COOMARASWAMY, A. K. (1934), *The Transformation of Nature in Art,* Cambridge, Harvard University Press.

CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du XXe siècle, « Gilles Tremblay : Réflexions », vol. V, n° 1, 1994.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1980), *Mille plateaux,* Paris, Éditions de Minuit, 1980.

GODWIN, J. (1994), *Les Harmonies du ciel et de la terre,* Paris, Albin Michel. (Traduction de Marc Rolland.)

GRENIER, J. (1959), *Essais sur la peinture contemporaine,* Paris, Gallimard.

HORKHEIMER, M. et ADORNO, T. W. (1974), *La dialectique de la raison,* Paris, Gallimard. (Trad. par E. Kaufholz de *Dialektik der Aufklärung* [Amsterdam, 1947]).

KIERKEGAARD, S. (1968), *Post-scriptum aux Miettes philosophiques,* Paris, Gallimard. (Traduction de F. Prior et M. H. Guignot.)

TREMBLAY, G. (1994), « La musique après la fin de la musique » *in CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du XXe siècle,* vol. V, n° 1, pp. 51-55.