

Sur John Cage, le paysage et l'écoute

Alexis Pernet

*à Vincent Geais,
pour prolonger une conversation
engagée entre Rouffignac et Aurillac,
en Dordogne, le 11 novembre 2001.*



Situation d'écoute (1). Albi, février 2001. Milieu de journée aux alentours d'une zone commerciale. Nous avons contourné l'hypermarché et sa cafétéria par l'arrière, longé le parc des expositions et l'aérodrome et sommes arrivés sur un vaste terre-plein, étendue de gravats aplatis peut-être destinée à agrandir le parking ou la zone commerciale en entier. François pose le micro au sol, et pour ne pas brouiller sa prise de son en marchant sur les graviers je m'oblige à rester immobile, ou tout au moins à contrôler ma production sonore ; je me mets à entendre (ce qui, malgré l'influence bénéfique de ce travail avec François Boujard, est pour moi assez inhabituel, tant notre perception de l'environnement



reste guidée par la vue). Ce que j'entends, à côté de ce supermarché, ce sont d'abord des poules. Après seulement vient le bruit de la nationale, bruit au sens où aucune voiture n'est décelable et où tout se confond. Je ne me souviens d'aucun son provenant du supermarché, mais je me souviens bien des poules. Je ne saurais pas décrire très longtemps le son émis par les poules mais chacun peut se le représenter en pensant à une cage et à un enclos grillagé, à l'arrière d'une petite maison, à côté d'un jardin potager et d'un tas de planches et de vieux outils. De fait, nous nous trouvions sur un terre-plein et non à côté des poules. Disons, *assez loin* des poules pour que nous ne puissions pas les distinguer *de visu* mais que, l'habitude de regarder reprenant le dessus, nous puissions voir la vieille maison et le grillage, tout au fond, et faire le rapprochement.

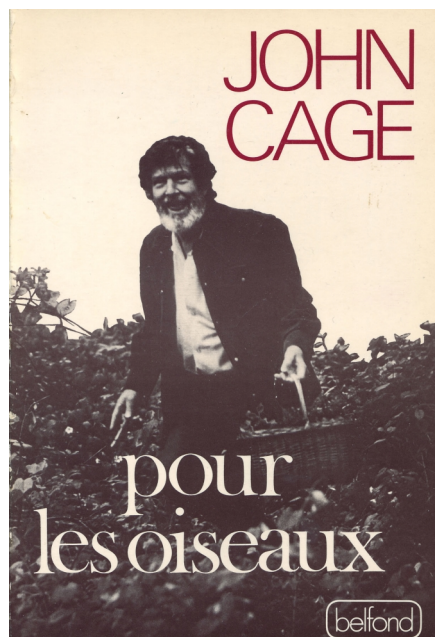
Situation d'écoute (2). La Clauze, Haute-Loire, octobre 2001. Fin d'après-midi et début de l'automne sur le haut plateau de la Margeride. Retour d'une cueillette de champignons, et visite de cette curieuse tour octogonale, posée sur un bloc de granit arrondi. Au pied de la tour nous nous posons dans l'herbe rase qui entoure le rocher, qui surplombe très légèrement une partie du village : groupement désordonné de maisons grises, où les vieux parpaings finissent par prendre la teinte de ce granit clair, moucheté, de cette région qui reste peut-être l'une des plus étranges du Massif central. Dans le village, la dispersion des maisons et l'apparent bricolage ne vient pas altérer une sorte d'unité dont peu de villages peuvent aujourd'hui se prévaloir. Personne ne parle, et ce silence entre nous est comblé par le passage régulier d'une mobylette, peut-être pilotée par un adolescent qui trouverait ce dimanche trop long ; le type, bien qu'il n'aille nulle part ni ne semble soumis à aucun impératif, a trouvé le moyen de raccourcir son trajet en traversant un des petits prés communaux autour desquels se sont ici construits les villages. Quand il s'est éloigné, le volume sonore de son engin ne laisse jamais place à un silence qui trahirait un quelconque abandon de ces terres pourtant si hautes et peu fertiles. Il revient, mais entre-temps, toujours un tracteur est passé, quand ce ne sont pas plusieurs à la fois : succession de grondements, bruits des différents moteurs, de tous âges, qui se suivent ou se croisent dans ce décor inerte, minéral mais pas complètement froid.

Deux histoires plutôt idiotes, qui d'ailleurs ne sont pas des histoires, mais des situations où la donnée plus proprement sonore fait mentir un *a priori* dominant, celui de la vue ; fait mentir, ou permet d'accéder à des couches plus profondes, d'épaisseurs historiques enfouies (une zone commerciale se construit à côté des villes,

sur d'anciennes « campagnes ») ou de lectures qui s'affranchissent de modèles dominants (La Margeride, vaste bloc de granit qui s'étend de la Lozère au Cantal, région infertile et froide, n'est pas pour autant un « désert rural »). Au fond, il ne s'agit pas de dire que le son peut faire mentir la vue, ni de mettre plusieurs sens en concurrence. Ce qui frappe, dans les deux cas exposés ici, c'est d'une part que cette situation d'écoute naît d'un arrêt, et d'autre part que ces moments montrent en négatif une propension dont je ne sais si elle est générale à « bruiteur » automatiquement au-dessus d'un sens dominant qui serait l'unique source d'information dont nous aurions besoin. Dans la perspective de ces deux exemples, ce qui compte n'est pas la qualité d'une expérience d'écoute mais la possibilité d'une posture où le lieu (le paysage) se révèle dans une sorte d'intelligibilité et où ce qui était initialement *saisie*, donnée sensible, devient *lecture*. L'écoute (au sens d'une attention portée aux phénomènes sonores) n'agit d'ailleurs sûrement pas comme unique garantie de cette intelligibilité ; je serais même plutôt tenté de dire qu'elle est soumise aux mêmes pré-supposés que la vue, encore que culturellement peut-être moins encombrée. Mais écouter, comme regarder, n'a jamais signifié obéir aux déterminations culturelles dominantes qui orientent ces sens.

Quels enjeux y a-t-il derrière une lecture de paysage ? John Brinckerhoff Jackson, un éminent penseur et observateur du paysage américain, s'était toujours interrogé sur l'utilité de ses cours sur les paysages culturels ; il disait au fond apprendre à ses étudiants à être des touristes alertes et enthousiastes. Je ne saurais pas qualifier la culture américaine de l'espace de moins encombrée (au sens de saturée) que la culture européenne, mais si une sorte de clarté de regard ou d'écoute a pu être jamais atteinte, ce serait bien sur le sol américain qu'elle le fut. Je pense à deux figures majeures de cette curieuse discipline qui contrairement à tant d'autres, ne cherche pas à se nommer : Henry David Thoreau et John Cage. C'est de ce dernier qu'il sera surtout question ici, celui-ci n'ayant jamais cessé d'établir toutes les filiations possibles entre son propre travail et la pensée de Thoreau¹.

S'il y a un apport "cagien" au paysage, celui-ci se définit tout à fait dans cette légende du Tchouang-tseu qu'il rapporta à la fin de sa vie, lors d'une conférence donnée à Pérouse et dont Daniel Charles et Pierre Courtaud livrèrent une belle édition au titre plus qu'évocateur : *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*². Voici l'histoire, telle que Cage la livra : « un des vents vient voir le chaos et lui dit : « L'état de l'univers est déplorable, que puis-je faire pour l'améliorer ? » — Le chaos continue, tel un oiseau, à voltiger et à sautiller, sans prêter attention à la question ; il se tait. Aussi le vent pose-t-il la question une seconde fois ; celle-ci demeure encore sans réponse. Comme dans d'autres contes du même genre, il faut la reformuler une troisième fois. Le chaos, alors, cesse de sautiller, et prononce : « Vous n'aboutirez qu'à faire empirer les choses ». Voilà pourquoi le journal que je tiens s'appelle



Couverture du livre d'entretiens de John Cage avec Daniel Charles, Pour les oiseaux, paru en 1976 chez Pierre Belfond, collection « Les bâtisseurs du XXe siècle » (Photo de James Klosty)

Comment rendre le monde meilleur, titre à quoi s'ajoute, entre parenthèses, *Vous n'aboutirez qu'à faire empirer les choses*. L'attachement de Cage pour un environnement sonore quotidien perçu comme musique est bien connu, notamment au travers de l'exemple du bruit des voitures sur la Sixième Avenue, en bas de son appartement new yorkais. En 1983, il partagea à Morton Feldman sa récente et réussie tentative pour apprécier le ronronnement de son frigo. « Toute ma vie, dit Cage, j'ai pensé qu'il faudrait essayer de s'en débarrasser. Naturellement on ne s'en débarrasse jamais, parce que si le ronronnement du réfrigérateur s'arrête on appelle quelqu'un pour qu'il le remette en marche. On s'inquiète davantage de garder la nourriture en bon état que de l'expérience acoustique ».

Avec Cage on pourrait se demander quelle époque fournit l'environnement sonore ou construit le plus chargé en contraintes et en nuisances, et si on ne pourrait pas accorder ce palmarès à celle qui est définie derrière le terme de *modernité*. Dans le *vacarme de la modernité*, quelles voix, ou quels *chuchotements*, pour reprendre les expressions de Christophe Laurens³, se font entendre qui n'ajoutent à ce vacarme (pour retomber sur la question/réponse de Cage, *Comment rendre le monde meilleur/Vous n'aboutirez qu'à faire empirer les choses*), se lovant dans les creux de cette culture que le XIX^e a bruyamment érigé ? Christophe Laurens propose celle de Pessoa (« Dans la vie, la seule réalité est la sensation/Dans l'art, la seule réalité est la conscience de la sensation »), et aux voix américaines répondent en Europe celles d'individus, isolés ou non, généralement au cœur des grandes villes, comme Pessoa, Kafka ou Benjamin qui donnent avec gravité une lecture singulière et silencieuse (chuchotées ou étouffées) de leur époque. Ce qui frappe, c'est que la lecture cagienne ne possède pas cette gravité ; elle est certes plus tardive et moins littéraire ; mais là où dans le courant du XX^e siècle certains accentuent le tragique de leur lecture de leur époque ou de leur environnement, notamment en regard des faits historiques, la portée de la pensée de Cage atteint cette force américaine qui est celle de réponses pratiques qui sont avant tout des formes de vie et

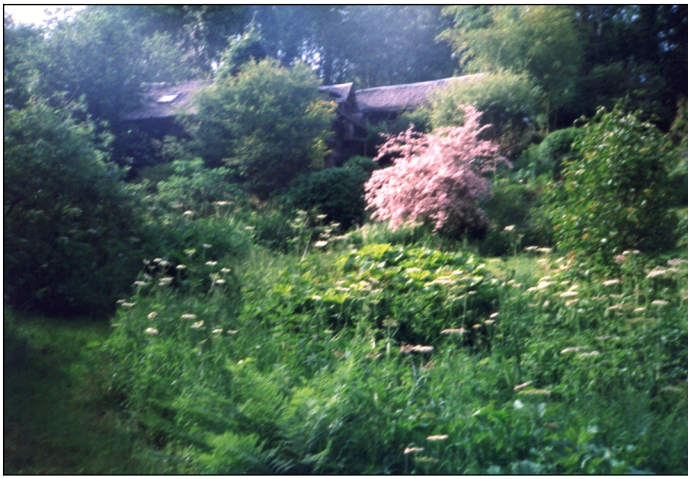
donc en quelques sortes des *habitudes* (« Habiter, c'est prendre des habitudes »). L'idée d'associer modernité et nuisance (ou n'importe quelle autre valeur négative) conduit rapidement à un ensemble de jugements moralisateurs ou à l'inverse, à une radicalisation et à un cynisme que l'on peut retrouver dans les attitudes architecturales par exemple. Le mot *vacarme* ne veut pas dire la même chose que *nuisance* et renvoie plutôt à une prolifération de discours qui, s'ils peuvent s'opposer, *ne se retranchent pas* (d'où la singularité de certaines voix qui parviennent à faire le silence autour d'elles).

Traiter ou retraiter l'environnement construit est le lot d'une kyrielle de disciplines que l'on ne peut désormais plus qualifier d'émergentes. C'est devenu une économie à part entière. Beaucoup d'espaces contemporains tentent et parviennent, par le biais de leurs concepteurs et de la fiction, de se prémunir de cette entropie croissante dont, outre chez Cage, on trouve chez Robert Smithson⁴ la préoccupation constante. Sur ce plan, le regard de Smithson se porte au-delà de celui de Cage : Smithson vivait *avec* (ou voyageait *selon*) le principe d'entropie tout comme Cage vivait et agissait à partir de ses propres réticences ou de certains *trous* culturels, de lacunes des habitudes perceptives qu'il pointait, non sans humour d'ailleurs. Mais la préoccupation majeure de Cage était avant tout fondée sur l'expérience. Aujourd'hui, pour n'importe quel aménageur, une *expérience* (d'ordre privé, individuel) reste quelque chose d'aussi étranger (et le restera) à sa pratique et à sa culture de l'espace que s'il s'agissait d'y intégrer les murmures d'un Fernando Pessoa ou d'un John Barton Wolgamot, la question de l'apparence du territoire se refermant en permanence sur un ensemble de règles et de lois générales dont aucune ne correspondra jamais au *lieu* réel de cette (im)possible expérience. C'est dans ce sens que l'expérience se défait des catégories habituelles du sujet/objet, et *abstrait* les grandes catégories du monde plutôt qu'elle ne s'en abstrairait elle-même comme ce qu'il ne resterait plus qu'à dénoncer comme une fuite en dehors du réel (fréquent recours rhétorique). C'est peut-être cela qui amène le phénoménologue Henry Maldiney à parler de l'espace du paysage comme « le lieu sans lieux de l'être perdu »⁵, et je serais assez tenté d'associer cette perte aux discours chuchotés précédemment évoqués.

Autour de l'expérience cagienne se greffe en permanence un discours métaphorique qui renverrait sa musique à une forme possible de l'ordre social, en l'occurrence à une forme d'anarchie que pratiquait Thoreau quand il refusait de payer ses impôts. En ce sens, chaque dispositif mis en œuvre pour produire de la musique génère autant une fiction qu'une expérience (et peut-être encore plus de fictions que d'expériences dans la mesure où un grand nombre de textes de Cage nous permettent de nous renseigner sur ces dispositifs dont la description suffit à elle-seule à générer une image). Mais pour lui, seule semble compter l'expérience ; c'est ce qu'il dit quand il évoque avec Daniel Charles les *Vexations* : « Quand j'ai donné, à New York, la première exécution des 840

reprises des *Vexations* de Satie, avec plusieurs pianistes, il y eut la quantité normale de publicité avant le concert, et beaucoup de gens étaient en au courant de ce qui allait se passer. La plupart ne voulurent pas venir, parce qu'ils pensaient qu'ils savaient ce qui allait arriver. [...] Mais il arriva ceci, que dans le cours, justement, de ces dix-huit heures d'exécution, nos vies changèrent. Nous étions stupéfaits, parce que quelque chose était en train d'arriver, à quoi nous n'avions pas réfléchi, et que nous étions à mille lieux de prévoir »⁶. Ce qui peut être conçu comme une des limites agaçantes de ce texte est que John Cage ne dit pas ce qui est arrivé ce jour-là — mais tout autant c'est justement ce qui contribuerait à discréditer le fait de faire l'expérience de ce qu'il décrit en partie ici. La sagesse de Cage est de ne jamais *s'opposer* — et donc de rajouter au bruit ambiant — mais toujours d'adopter cette position de repli (de perte, d'abandon) vis-à-vis des modèles culturels dominants. La question qui se pose alors est de savoir s'il aura influencé, en retour, cette culture ? On peut répondre que oui, en vertu de son importante production, tant sur le plan de la composition que sur le plan de l'écriture. À Pérouse il déclare avoir à produire de la musique « uniquement parce qu'on me le demande ». Sans pour autant le croire sur cette affirmation, il est nécessaire de revenir à la Sixième Avenue, au bruit des voitures et à l'*écoute*. Mais il est de plus en plus difficile, voire de moins en moins nécessaire, de donner un statut défini à cette pratique.

« Nous avons transformé notre attention envers un objet pour une attention envers ce que nous appelons un environnement ou un processus. L'art qui a affaire avec des débuts ou des fins est en rapport avec l'objet, tandis que le genre d'art qui n'est pas lié à ce genre de choses peut se développer sans souci de longueur de temps, ou exister dans tout type d'espace. »⁷ S'il y a bien un domaine dans lequel cette affirmation de Cage peut se vérifier, ce pourrait être celui du *jardin* (je n'ose ici employer le terme de *paysage*, qui peut désigner selon son emploi un site, un concept ou une discipline). Tout jardin ne réalise pas ce passage de l'objet à l'environnement, ne serait-ce qu'en regard de l'étymologie du mot (*Garten* (All.) = *clos*) ou du modèle occidental le plus répandu du jardin qui est la négation même de toute faculté d'évolution et de tout processus. Tout comme la musique de Cage (ou n'importe quelle musique peut-être), le jardin entretient pourtant la métaphore d'un ordre possible du monde, non plus ordre social, mais modèle de relation à la nature et donc de "gestion" possible du vivant (dans le *journal* de cage on peut voir combien cette notion de gestion est à ses yeux primordiale, notamment au travers de tous les emprunts à Buckminster Fuller). De ce point de vue, le travail du paysagiste Gilles Clément bouleverse la conception établie du jardin, comme Cage le fit en son temps de la musique. Les similitudes d'attitude sont nombreuses, et pourraient faire à elles-seules l'objet d'un article complet. J'en retiens une ici, qui permettra peut-être d'éloigner cette posture de l'écoute d'un soupçon de déficit de retombées pratiques qui constitue sûrement le tout premier filtre, moins culturel que



La Vallée,
21 mai 2000

moral, qui s'oppose à cette attitude. La pratique de Gilles Clément naît dans une double attention, d'une part aux facultés d'évolution des paysages (et notamment en regard du brassage planétaire des flores) et d'autre part dans le lien qu'une expérience singulière de jardinage peut entretenir avec un modèle de relation au monde (de l'homme *et* la nature à l'homme *dans* la nature). Ce passage de la pratique à la conceptualisation, c'est l'écriture qui permet de l'opérer. Au-delà des textes d'ailleurs, les livres de Gilles Clément portent la trace de ce passage (voir la succession des éditions du *Jardin en mouvement*⁸). C'est d'ailleurs sur la notion de *passage* plutôt que celle d'empreinte que se porte cette pensée, ce mouvement évoquant immédiatement un type d'écriture ou se donnant comme le *lieu* d'une discipline — celle qui ne donne pas son nom — déjà évoquée plus haut. Tout l'indéfini de l'écoute (de l'exigence d'un regard, d'une attention portée aux choses) se répercute dans des discours qui tendent vers une portée universelle (disons « planétaire », et Cage n'en est jamais loin), ou au contraire à une modestie qui renverrait chaque individu (le touriste qu'évoque Jackson) à la critique de ses propres parcours et de ses impressions, et peut-être même de sa propre façon

d'habiter ; il n'est pas neutre que Gilles Clément habite au milieu du jardin qui constitue le référent de son discours, tout comme Thoreau, en un autre temps, construisait sa cabane, comptait ses haricots et réfléchissait à l'irruption du chemin de fer sur les rives de l'étang de Walden. La question d'une compréhension accrue du monde, elle aussi, peut s'intégrer dans celle, plus *pratique* (puisque c'est là que se porte le soupçon qui peut peser sur l'écoute) de l'*habiter*.

Cage paysagiste ? Il était déjà compositeur, écrivain, mycologue ; il conduisait un minibus qu'il avait acheté pour la tournée de la compagnie de Merce Cunningham avec l'argent gagné à un jeu télévisé ; il pratiquait les échecs, la cuisine macrobiotique, la gravure, le *I Ching*, puis l'informatique. Il s'est intéressé au Ryoan-Ji, au dôme de Fuller, à Finnegan's Wake et à son frigidaire. La question ne mène nulle part. La Monte Young disait qu'il était parfois utile de se demander *qui est John Cage*. Alors il doit aussi être possible, si cela est intéressant, de se demander *quel paysagiste est John Cage* ? En ce sens alors, je serais assez tenté d'en faire un *habitant* et d'oublier toute la question d'une quelconque *amélioration* du monde (et donc d'oublier toute tentative de fonder un travail — pire, une œuvre — sur ce genre de croyances). Le déplacement du problème de l'écoute vers celui, plus général, de l'*habiter* n'est peut-être qu'un procédé qui ramène ces quelques formulations vers leurs propres lacunes. À l'inverse il peut aussi traduire l'espèce de paix qui "habite" la question de l'écoute, qui ne cesserait de se poser dans les phases d'attente silencieuses et solitaires de « passages » modernes, conquérants, monomaniques, faisant douter, et sérieusement, de la localisation réelle de l'*expérience*.

Notes

¹ Sur l'apport de Thoreau à une culture américaine de l'espace, je renvoie à l'article de Luc Baboulet, *Thoreau, architecte américain*, paru dans le quatrième numéro de la revue *Le visiteur* (éditée par la Société française des architectes). Le cinquième numéro de cette revue est presque entièrement consacré au travail de John B. Jackson. Sur la relation Thoreau/Cage, en plus des nombreux entretiens accordés par Cage sur ce thème, se reporter à l'article de Gigliola Nocera, *Henry David Thoreau et le néo-transcendentalisme de John Cage*, Revue d'esthétique n°13-14-15, Privat, 1988.

² Éd. La main courante, La Souterraine, 1998.

³ Christophe Laurens, *Jardins publics et désenchantement*, mémoire de D.E.A. Jardins – paysages - territoires, École d'architecture de Paris - La Villette, 2000.

⁴ Robert Smithson, l'un des principaux artistes du Land Art américain, fut parmi eux celui dont les propositions valent autant dans le champ de l'art que dans le champ plus général d'une critique d'ordre sociale, esthétique, quand celle-ci ne porte pas radicalement sur la planification et l'aménagement du territoire. Sur la relation qu'entretient Smithson à la notion d'entropie, outre ses propres textes, voir Gilles A. Tiberghien, *Robert Smithson, une vision pittoresque du pittoresque*, in *Nature, Art, Paysage*, Actes-Sud/ENSP, Arles – Versailles, 2001.

⁵ Henry Maldiney, *Regard, parole, espace*, L'âge d'homme, Lausanne, 1973, cité dans Jean-Marc Besse, *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud / ENSP, Arles – Versailles, 2000.

⁶ John Cage, *Pour les oiseaux*, Belfond, Paris, 1976, p 152.

⁷ Dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Éditions des Syrtes, Paris, 2000, p. 92.

⁸ Première édition du *Jardin en mouvement* aux éditions Pandora en 1991, par Hubert Tonka et Jeanne-Marie Sens. Les trois suivantes aux éditions Sens & Tonka, dont la dernière, *Le jardin en mouvement, de la Vallée au Jardin planétaire*, publiée en août 2001 dans la collection *Calepin*.