



# Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention

Sarah Troche

## ► To cite this version:

Sarah Troche. Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention. Nouvelle Revue d'Esthétique, 2012. <hal-03145881>

**HAL Id: hal-03145881**

**<https://hal.science/hal-03145881v1>**

Submitted on 18 Feb 2021

**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.



HAL Authorization

## STRUCTURE ET MÉTHODE DANS LA MUSIQUE DE JOHN CAGE : UNE DISCIPLINE D'ATTENTION

[Sarah Troche](#)

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2012/1 n° 9 | pages 91 à 104

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130593669

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2012-1-page-91.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

SARAH TROCHE

# Structure et méthode dans la musique de John Cage : une discipline d'attention

Dans les commentaires critiques que les artistes adressent aux travaux de leurs contemporains, certains signes d'incompréhension – malentendus, zones d'ombres ou résistances – permettent parfois de ressaisir avec acuité l'aspect problématique d'une démarche. Ainsi Pierre Boulez, dans un essai consacré à l'importance nouvelle de l'aléatoire dans l'écriture musicale des années 1950, s'étonne du caractère extrêmement rigoureux et méticuleux de l'utilisation du hasard dans les compositions de John Cage, qu'il convoque insidieusement sans le nommer explicitement : si le recours au hasard suppose de déterminer un ensemble d'éléments à partir desquels le procédé aléatoire peut fonctionner, « pourquoi, alors, choisir le réseau aussi *méticuleusement*, pourquoi ne pas laisser ce réseau lui-même à l'inadvertance ? C'est ce que je n'ai jamais pu éclaircir<sup>[1]</sup> ». Que rien ne soit laissé au hasard dans l'emploi du hasard, que la contingence du phénomène sonore requiert une discipline extrême dans les moyens mis en œuvre, voilà ce que Boulez, qui connaissait parfaitement les compositions de Cage<sup>[2]</sup>, déclare n'avoir jamais pu comprendre. Car il y a, au sein de ce que Boulez décrit comme un « hasard par inadvertance », une dimension de contrainte qui peut paraître incongrue, ou du moins superflue, et à laquelle certains interprètes des œuvres de Cage ont répondu par des mouvements d'impatience<sup>[3]</sup> : si les sons se suivent sans ordre déterminé, pourquoi alors tant d'effort, de discipline dans l'écriture ? Pourquoi se donner tant de mal si le résultat pourrait être autre ? Pourquoi respecter scrupuleusement les indications temporelles lorsqu'une seconde de plus ou de moins ne changerait rien au résultat final ? Qu'elle s'inscrive dans le champ de la composition musicale, de la poésie, de la performance ou de la conférence, l'écriture est toujours soumise à des

1. P. Boulez, « Aléa » (1957), in *Relevés d'apprentis*, Paris, éd. du Seuil, 1966, p. 41-42. Nous soulignons.
2. Pierre Boulez et John Cage se rencontrent à Paris en 1949. Boulez organise à cette occasion le premier concert en France des *Sonates et Interludes* pour piano préparé, et écrit un texte présentant l'œuvre et le parcours du musicien. S'ensuit une intense correspondance entre les deux compositeurs, dont les désaccords iront croissant (cf. P. Boulez, J. Cage, *Correspondance*, documents réunis, présentés et annotés par J. J. Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991).
3. Voir la description de la première performance désastreuse de *Atlas Eclipticalis* (R. Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, traduction Marc Dachy, Paris, Éd. des Syrtes, 2000, p. 109-110). Voir aussi le témoignage de la chanteuse Salome Kammer, qui évoque ses résistances à la lecture de la partition de l'*Aria* (texte du livret de John Cage, *Music for Eight*, Ensemble Avantgarde, Salome Kammer, MDG).



procédés rigoureux, dont rendent compte les études consacrées à l'œuvre de Cage. Mais décrire la méthode ne peut répondre à ce « pourquoi » qui motive l'incompréhension lucide de Boulez. Au-delà du constat d'une « minutie » de l'écriture ou d'un simple souci du détail, nous souhaiterions rendre compte de la présence de la contrainte dans l'écriture de Cage en l'abordant à travers les notions de « structure » et de « méthode ». Pour tenter de saisir l'articulation paradoxale entre contrainte et hasard, nous interrogerons les modalités techniques de ces deux notions, leur opérativité ainsi que la nature de leurs effets, en prenant en compte la discipline immanente au travail de composition ainsi qu'à l'activité de l'écoute.

### STRUCTURE : 30'' + 2, 23'' + 1, 40'' (OU TOUTE AUTRE DURÉE)

En termes strictement formels, la « structure » est définie par Cage comme la « division d'un tout en parties<sup>[4]</sup> » : il y a structure lorsqu'un texte ou une musique forment des totalités divisées en plusieurs sections. La construction de certaines partitions, telles que *Sonates et interludes* pour piano préparé (1948), ou *Music of Changes* pour piano (1951), mais aussi, comme nous le verrons, de certains textes et conférences de Cage, repose sur la juxtaposition de plusieurs unités précisément délimitées dans le temps. Le concept de « méthode » désigne quant à lui le moyen utilisé par le compositeur pour déterminer le passage d'une note à une autre, comme par exemple la technique du contrepoint ou la série des douze sons dans la musique sérielle<sup>[5]</sup>. À partir des années 1950, Cage érige le hasard en « méthode » de composition : le passage d'une note à l'autre est déterminé par tirage au sort, consultation d'hexagrammes chinois ou superposition de transparents avec des papiers froissés. Le hasard comme méthode permet d'annuler toute forme de rapport entre les sons, produisant une continuité purement factuelle et « non intentionnelle ». Sans relations ni orientations, les sons ne se distinguent plus fondamentalement des bruits qui surgissent dans l'environnement ambiant.

L'articulation entre structure et méthode chez Cage vient spécifier la question ouverte par « l'incompréhension » de Boulez : pourquoi ce souci de la structure quand il s'agit d'annuler, par la méthode, tout type de rapport entre les sons ? Et comment concilier cette notion de structure avec le désir de Cage d'ouvrir la musique aux bruits environnants, de faire de l'œuvre non plus un objet, mais bien un processus constamment changeant ?

Commençons par considérer différents exemples de structures. La définition générale de la structure, comme « division d'un tout en parties », ne peut manquer d'évoquer la pièce la plus célèbre de Cage, 4'33'' : le titre désigne la durée totale de la pièce, qui est elle-même divisée en trois parties : « 30'' », « 2'23'' », « 1'40'' ». Lors de sa première performance à New York en 1952, David Tudor s'assied devant le piano, un chronomètre posé à côté du pupitre, ouvre une partition dont

4. John Cage, « Composition comme processus : 1. Changements », in *Silence, Conférences et écrits*, traduction de V. Barras, Genève, Éd. Héros-Limite, p. 21. Voir aussi les définitions de la structure dans « Précurseurs de la musique moderne » (*ibid.*, p. 69) et dans « Dialogue avec John Cage », in *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2002, p. 29.
5. Voir « Précurseurs de la musique moderne » in *Silence, op. cit.*, p. 69 et *Pour les oiseaux, op. cit.*, p. 30.





les pages sont vides de notes, et reste assis immobile face au clavier fermé, sans accomplir d'autre geste que celui de rouvrir puis refermer le clavier à la fin de chaque mouvement. La structure de la pièce est donc doublement soulignée : par le titre lui-même, qui énonce la totalité de la durée de la pièce, et par les gestes du pianiste qui scandent les différents mouvements. Dans une note inscrite sur la partition, Cage précise :

Le morceau peut être exécuté par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes, et la durée des mouvements est indifférente<sup>[6]</sup>.

Autrement dit, l'exactitude rigoureuse de la structure temporelle, déterminée à la seconde près, s'accompagne d'une indifférence radicale quant à la détermination de la durée elle-même. Ce qui importe est moins la durée en elle-même que la présence d'un cadre temporel, qui détermine à l'avance un certain temps d'attention au silence. On retrouve la même articulation entre précision et contingence dans la plupart des indications qui accompagnent les textes des conférences de John Cage. Ainsi, au sujet de la lecture du texte intitulé « Où allons-nous ? et que faisons-nous ? », Cage écrit :

Vingt-cinq lignes peuvent être lues en une minute, une minute et quart, une minute et demie, donnant en gros des conférences de trente-sept, quarante-sept et cinquante-sept minutes chacune. Toute autre vitesse peut être utilisée<sup>[7]</sup>.

Le cadre temporel doit être précisément déterminé par un rapport de vitesse constant dans la lecture des lignes, mais cette détermination est en elle-même indéterminée.

Nous proposons, comme dernier exemple de structure, l'organisation temporelle très particulière de la « Conférence sur rien ». Prononcée pour la première fois à New York en 1949, cette conférence prend pour point de départ l'absence de visée énonciative (« Je suis ici et il n'y a rien à dire »), puis juxtapose une succession d'anecdotes, de remarques sur la musique, de souvenirs, qui semblent énoncés dans l'instant de leur venue :

Au fur et à mesure (qui sait ?) une idée peut survenir dans cet exposé. Je n'ai aucune idée s'il en viendra une ou non. Si l'une le fait, qu'elle vienne. Prenez-la comme quelque chose qui n'est vu qu'un instant, comme à travers une fenêtre pendant qu'on voyage<sup>[8]</sup>.

Mais Cage précise pourtant, juste avant ce passage :

Ceci est un exposé composé, car je le fais exactement comme je fais un morceau de musique.

6. « The work may be performed by any intrumentalist(s) and the movements may last any lengths of time » (partition reproduite dans *The anarchy of silence: John Cage and experimental art*, catalogue de l'exposition au musée d'Art contemporain de Barcelone, octobre 2009-janvier 2010, p. 152).

7. J. Cage, « Où allons-nous ? et que faisons-nous ? » in *Silence*, op. cit., p. 205.

8. J. Cage, « Conférence sur rien », *ibid.*, p. 121.

Cette « Conférence sur rien » se déroule donc sans idée préalable, sans direction, mais non sans composition. Dans l'avant-propos du recueil *Silence*, Cage spécifie que la « Conférence sur rien » reprend exactement la même structure que celle utilisée à la même époque dans ses compositions musicales (*Sonates et interludes*, *Trois Danses*) : l'ensemble du texte s'insère dans 48 unités qui contiennent chacune 12 lignes de texte ; ces 48 unités sont elles-mêmes réparties en 5 grandes parties comprenant respectivement 7, 6, 14, 14 et 7 unités. Typographiquement, cette structure est rendue visible par des sigles indiquant le début et la fin de chaque grande partie et de chaque unité. Mais l'auditeur de la conférence en est également conscient, non parce que la structure viendrait organiser le discours de façon sous-jacente, en marquant des césures, des retours, des directions, mais parce qu'elle s'énonce elle-même à plusieurs reprises dans le corps même du texte : entre deux idées, deux histoires, l'orateur décrit le principe de cette structure en cinq parties (« ces quarante minutes ont été divisées en cinq grandes parties, et chaque unité est divisée de la même façon<sup>[9]</sup> »), puis informe régulièrement le public de la progression du texte au sein de ce cadre préétabli :

À ce moment précis, nous traversons la quatrième partie d'une unité qui est la seconde unité dans la seconde grande partie de cet exposé. C'est un peu comme traverser le Kansas. Voilà, maintenant, la fin de cette deuxième unité. Là commence la troisième unité de la seconde partie<sup>[10]</sup>.

Plus on progresse dans la conférence, plus les indications de positionnement au sein de la structure se multiplient, se resserrent, jusqu'à constituer le seul sujet du discours. Mais ces indications s'accompagnent systématiquement du constat d'une désorientation progressive :

De plus en plus, j'ai le sentiment que nous n'arrivons nulle part<sup>[11]</sup>.

Le déroulement de la conférence est ainsi scandé par le couplage entre une indication structurelle précise et le constat d'une perte croissante de repère. La structure permet de se situer à un point donné, précisément localisable à l'intérieur des cinq sections, mais ce point ne s'inscrit dans aucun devenir, dans aucune direction, comme si l'énonciation de ce qui se donne comme un repère n'avait d'autre fonction que de rendre sensible l'absence de tout sentiment directionnel.

Au regard de ces différentes descriptions, nous pouvons dégager plusieurs traits caractéristiques du fonctionnement de la structure dans la musique et les textes de Cage :

— Extériorité : quels que soient les cas de figure, le cadrage temporel se caractérise avant tout par son extériorité vis-à-vis du contenu, qu'il s'agisse de sons ou de mots. Prédéterminée à l'avance, parfois par tirages au sort, la durée

9. *Ibid.*, p. 123.

10. *Idem.*

11. *Ibid.*, p. 129.



totale d'une pièce de Cage n'a donc pas la même statut que les indications de temps qui accompagnent habituellement les enregistrements musicaux. Alors que la durée d'un morceau signalée sur un livret est immanente à l'exécution et à la singularité de l'interprétation, la structure temporelle fonctionne chez Cage comme un cadre fixé en amont, qui sera rempli dans un second temps par les sons tirés au hasard, les phrases d'une conférence ou les bruits ambiants. La structure fonctionne donc comme une coquille vide, un cadre que l'on peut transposer tel quel d'une pièce à une autre, ou même d'une partition à une conférence, comme pour la « Conférence sur rien ». Loin d'organiser une totalité, au sens qu'Aristote donne à ce terme au chapitre VII de la *Poétique*, elle fonctionne comme un cadre purement formel qui vient fixer de l'extérieur un ensemble de marquages temporels, précis et indéterminés à la fois, car potentiellement autres.

— Suspension : dans la « Conférence sur rien », la précision de la structure a une fonction suspensive. Elle substitue à l'attente de progression ou d'avancée un simple passage, un déroulement de pensées qui s'effectuent entre deux points, plus que d'un point à un autre. Plus la structure s'énonce, plus les repères se multiplient, plus le sentiment de n'aller nulle part se renforce. La structure, factuelle et non dynamique, est la condition de perception de l'absence d'orientation :

Il nous faut vraiment une structure, afin de pouvoir voir que nous ne sommes nulle part <sup>[12]</sup>.

La structure vide de 4'33'' convertit les silences intentionnels, tendus dans l'attente des sons, en silences attentionnels, présence pleine à ce qui a lieu au sein d'un espace-temps organisé.

— Acceptation : le fonctionnement de la structure ne repose pas sur des habitudes acquises, mais suppose au contraire une « discipline », en l'occurrence l'acceptation d'un cadre qui, une fois admis comme tel, est susceptible de modifier notre comportement, ou plus spécifiquement notre écoute de l'environnement sonore :

Que la musique soit simple provient de la disponibilité de chacun à accepter les limitations de la structure. La structure est simple, parce qu'elle peut être étudiée, calculée, mesurée. C'est une discipline qui, une fois acceptée, accepte tout en retour <sup>[13]</sup>.

La « simplicité » de la structure appelle une écoute immédiate, qui ne suppose rien de plus que ce qui est réellement entendu. Or cette écoute est loin d'aller de soi : il est difficile, pour l'auditeur, de renoncer à l'exigence que les sons aillent quelque part, ou qu'une conférence ait une idée directrice, un but – Cage mentionne d'ailleurs dans ses écrits certaines manifestations de rejet bruyant de

12. *Ibid.*, p. 136.

13. *Ibid.*, p. 122. Nous soulignons.

la part du public<sup>[14]</sup>. Entre le refus et la réception immédiate de la musique, on peut donc penser la présence du cadre temporel comme un seuil d'acceptation, une invitation à faire le vide à un moment donné. Le cadre est ce qui nous permet, par ses limites mêmes, de nous rendre disponibles à l'expérimentation d'un autre type de rapport sensible à l'environnement, d'accepter un temps non orienté au sein d'un contexte organisé :

Cet espace-temps est organisé. Nous n'avons pas à craindre ces silences. Nous pouvons les aimer<sup>[15]</sup>.

Nous acceptons d'écouter les plages de silence de 4'33" car elles se situent dans un espace-temps précisément délimité. Dans la « Conférence sur rien », l'énonciation continue des marquages temporels réactualise le champ d'attention, en nous rappelant que nous nous situons à l'intérieur d'un cadre global d'attention, et non dans le déroulement d'un discours tendant vers sa fin.

— Une structure « réelle », et non plus « idéale »<sup>[16]</sup> : dans la musique tonale, la structure est intrinsèquement liée à l'harmonie, donc aux relations entre les hauteurs des notes. La division d'une totalité en différentes parties est soulignée principalement par deux moyens : les cadences d'une part, qui viennent conclure la fin d'une phrase mélodique en enchaînant un accord de dominante par sa résolution sur la tonique ; par les modulations d'autre part, qui nous font passer d'une tonalité à une autre par tons voisins, ou d'un mode majeur à son relatif mineur<sup>[17]</sup>. La structure en régime tonal est donc par essence dynamique : elle imprime une direction au discours musical, une orientation, un sentiment d'irréversibilité qui va susciter chez l'auditeur une écoute active, faite d'anticipations, d'attentes et de remémorations. Loin de se manifester ou de s'exhiber comme cadre, la structure harmonique tonale est d'autant plus puissante qu'elle se fait oublier : habitué au langage tonal, l'auditeur attend la résolution d'une tension créée par la dissonance d'une cadence, ou le retour du thème dans la tonalité dominante, actualisant ainsi, par l'activité de son écoute, les différentes parties de la composition. Un des problèmes qui traverse la musique moderne, depuis l'abandon de la structure tonale, est de chercher à recréer ces sentiments temporels sans recourir aux règles de l'écriture classique. Ainsi Schoenberg, dans ses écrits théoriques, revient constamment sur la question de la structure en régime atonal : peut-on abandonner les principes de l'harmonie tonale tout en recréant une structure aussi forte, capable de donner une cohérence à la totalité et d'articuler entre elles de façon dynamique les différentes parties<sup>[18]</sup> ? Chez Cage, le problème de la structure se pose en des termes radicalement opposés à ceux de Schoenberg : il ne s'agit pas de recréer des sentiments directionnels à travers une structure nouvelle, tout aussi puissante que l'harmonie tonale, mais au contraire de libérer la structure de sa fonction organisatrice, tout en la maintenant à titre « d'utilité<sup>[19]</sup> », pour son efficacité ponctuelle. Là où la structure permettait, en régime tonal, de relier les parties les unes aux autres au sein d'un tout indivisible,

14. Dans l'avant-propos de *Silence*, John Cage raconte que pendant la première lecture de la « Conférence sur rien », une de ses amies est partie en hurlant, décrétant qu'elle ne pouvait supporter cela « une minute de plus » (« Avant-Propos », in *Silence*, op. cit., p. XI).

15. *Ibid.*, p. 120-121.

16. Nous reprenons une formule de John Cage, opposant « l'idéalité » de la musique, qui implique constamment l'intelligence dans la réception logique de son discours, à la « réalité » physique des sons : « [...] La musique elle-même est une situation idéale et non réelle. » (« Composition comme processus : 1. Changements », in *Silence*, op. cit., p. 35.)

17. Comme le rappelle John Cage dans « Précurseurs de la musique moderne », la désintégration de la structure harmonique, qui commence à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et trouve sa pleine expansion dans l'atonalité, repose principalement sur l'atténuation progressive des fonctions propres à la cadence et à la modulation : « [...] Deux éléments nécessaires dans la structure harmonique – la cadence et la modulation – ont perdu leur tranchant. » (*Ibid.*, p. 70.) John Cage renvoie, en note, au « livre de Casella sur la cadence » (*Évolution de la musique à travers l'histoire de la cadence parfaite*, 1924). Pour une description de la structure tonale et une mise en perspective historique de son évolution, on pourra se reporter aux analyses d'André Boucourechliev dans *Le Langage musical* (Paris, Fayard, 1993, p. 37 à 44).

18. Voir par exemple « Problèmes d'harmonie » (in A. Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, traduction de C. de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 216) et « Opinion ou perspicacité » (*ibid.*, p. 202).

19. « Indéterminée, quoique toujours présente, il devenait évident que la structure n'était pas nécessaire, même si elle avait certaines utilisations. » (« Composition comme processus : 1. Changements », in *Silence*, op. cit., p. 24.)

et de rendre ainsi sensible à l'écoute le mouvement du discours musical, Cage cherche au contraire à extérioriser la structure en la manifestant au dehors comme un pur cadre. En faisant reposer la structure sur la simple juxtaposition de « longueurs de temps »<sup>[20]</sup>, donc sur des découpages de durée, Cage transforme la structure en un simple réceptacle, accueillant indifféremment en elle les sons « intentionnels », les sons « non intentionnels », les bruits ambiants, les silences. La réduction de la structure à une définition minimale (les parties sont de simples longueurs de temps, des plages de durées) permet en retour d'accueillir les bruits ambiants, d'inclure l'environnement sonore dans l'œuvre même.

Visuellement manifeste dans 4'33'', énoncée dans la « Conférence sur rien », signalée à la seconde près, chronométrée, la fonction de la structure se trouve inversée : elle n'est plus intériorisée et comprise par l'esprit de l'auditeur, mais extériorisée et purement factuelle, d'autant moins « idéale » qu'elle est plus visible. Sa simplicité est par là même contraignante : extérieure à tout acte de compréhension, elle conditionne la possibilité d'une acceptation des sons tels qu'ils sont.

## MÉTHODE : LA LENTEUR DU *YI KING*

Dans *Music of Changes* (1951), Cage utilise pour la première fois de manière systématique le *Yi King*, recueil d'oracles de la Chine ancienne dont la traduction anglaise, *The Book of Changes*, explique en partie le titre de la pièce pour piano. Le hasard est ainsi étendu à l'ensemble des paramètres musicaux (hauteurs, durées, intensités, *tempi*), les tirages au sort réalisés à partir des hexagrammes chinois décidant de la structure de l'œuvre dans son ensemble aussi bien que dans le détail. Cage utilisera par la suite des feuilles de papier froissées, principalement par souci de gagner du temps dans l'écriture<sup>[21]</sup>. Les imperfections d'une feuille de papier sont utilisées pour désigner des paramètres sonores : une fois soulignées comme autant de points, elles peuvent être superposées avec des papiers transparents sur lesquels se trouvent des portées, ou simplement avec des lignes droites, accompagnées d'indications de mesure permettant de convertir les données en sons. L'opération est en effet beaucoup plus rapide que la consultation des hexagrammes, puisque l'utilisation du *Yi King* nécessite, pour obtenir un seul hexagramme et déterminer en conséquence un seul paramètre, de lancer six fois les pièces de monnaies<sup>[22]</sup>.

Le *Yi King* n'est pourtant pas abandonné, mais constamment utilisé, seul ou combiné avec d'autres méthodes. Ce lien privilégié et constant avec le *Yi King*, qui vaut presque comme une « signature » des compositions de John Cage, ne va cependant pas de soi. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler que le *Yi King* est un des premiers exemples connus d'art combinatoire<sup>[23]</sup>. Son fonctionnement se présente en effet comme un système de permutation et de









20. Traduction, par D. Charles, de l'expression « time lengths », qui apparaît dans la conférence de John Cage intitulée « Defense of Satie » (« Le son comme image du temps », *Revue d'esthétique* n° 7, 1984, p. 104). Dans cet article, D. Charles commente l'importance de la notion de « structure temporelle » dans la musique moderne, de Satie à Cage.

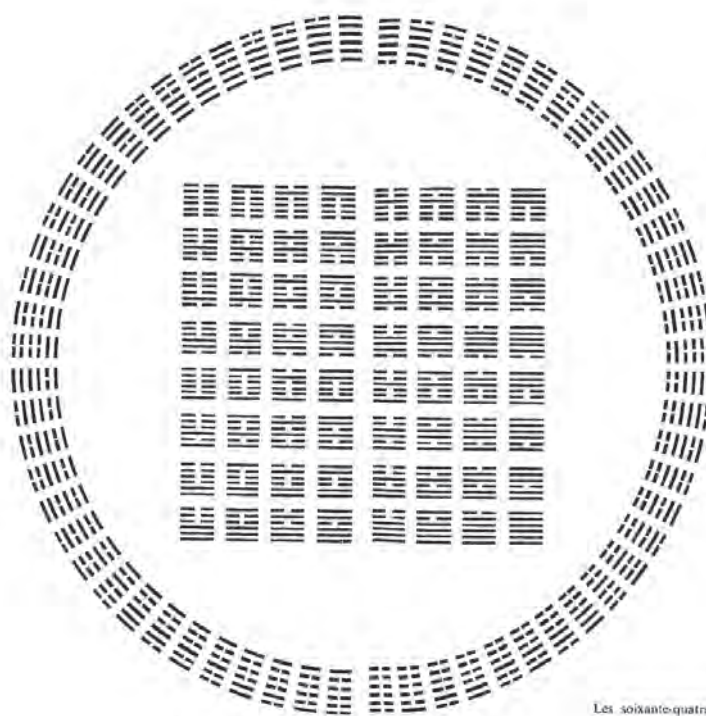
21. « Dialogue avec John Cage », in *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 41.

22. Voir les indications techniques données par Cage dans « Pour décrire le processus de composition utilisé dans *Music for piano 21-52* » (in *Silence*, op. cit., p. 67-68).

23. Cf. J. Zweig, « Ars Combinatoria : Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer » in *Art Journal*, vol. 56, n° 3, automne 1997.

## LES HUIT TRIGRAMMES

Trigramme	Nom en Pinyin	Image naturelle	Qualités
	Qian	Le Ciel	Créativité, force, initiative
	Kun	La Terre	Disponibilité, adaptabilité, accueil, don de soi
	Zhen	Le Tonnerre	Impulsion, mise en route, secousse
	Xun	Le Vent Le Bois	Pénétration, soumission, intériorisation
	Li	Le Feu	Clarté, lucidité, vivacité, éclat
	Kan	L'eau	Profondeur, endurance, peur
	Gen	La Montagne	Rigueur, cohésion, calme, solidité
	Dui	La Brume	Aptitude à l'expression et à la communication, joie, légèreté



Les soixante-quatre hexagrammes.

variation exhaustif d'un nombre limité d'éléments (les traits pleins et les traits brisés, qui se divisent eux-mêmes en traits mutables et traits non mutables) : les soixante-quatre hexagrammes représentent toutes les possibilités d'agencement de six traits dont chacun est composé soit de traits brisés soit de traits pleins. En tant que tel, le *Yi King* aurait donc une place beaucoup plus appropriée dans l'invention de structures fixes à variables aléatoires, comme les œuvres ouvertes, qu'au sein d'une méthode qui se donne explicitement pour but d'annuler les mises en rapport : pourquoi recourir au *Yi King*, qui appartient au répertoire de figures de l'art combinatoire, si le but est de rendre inopérant le contrôle de l'ensemble des éléments et d'annuler leurs mises en rapport ?

Si Cage maintient le recours au *Yi King* alors qu'il dispose de méthodes beaucoup plus rapides pour des résultats plus indéterminés, c'est peut-être, précisément, parce que cette méthode exige du temps, de la patience, une abnégation de soi dans l'accomplissement précis et lent d'une tâche répétitive. Car la lenteur, la répétitivité et la monotonie du geste ont une efficacité sur celui qui accepte de s'y soumettre :

Le carré magique, comme le *Yi King*, favorise l'impersonnalité de l'œuvre, puisque la volonté du compositeur est grandement dissoute par les contraintes que son usage implique<sup>[24]</sup>.

Cage pourrait composer directement par tirage au sort, en lançant des dés, ou en tirant au sort des notes d'un chapeau, comme le faisait Marcel Duchamp, en 1913, avec l'*Erratum musical*. Il choisit au contraire d'écarter la désignation aléatoire directe en compliquant incroyablement la tâche : l'hexagramme n'est pas donné d'un coup, mais progressivement constitué par six lancers de pièces de monnaie. Mais c'est précisément cette médiation, cette étape intermédiaire entre le geste aléatoire et la désignation finale d'un paramètre sonore qui permet de suspendre efficacement tout investissement personnel. Le lancer de dés est encore trop direct : même si son résultat est tout aussi aléatoire que celui issu d'un hexagramme, l'engagement n'est pas le même ; le geste de la main lançant vivement les dés, comme le montrent si bien Zweig ou Dostoïevski dans leurs portraits de joueurs<sup>[25]</sup>, est le conducteur de l'attitude superstitieuse, de cette « chance » ou de cette « déveine » qui nimbe chaque coup du sort. L'hexagramme décompose le tirage en plusieurs étapes et crée une distance entre le sujet et le résultat, suspendant toute forme de projection anxieuse ou d'investissement dans le geste. La décomposition instaure une véritable discipline, qui est d'ailleurs explicitement recommandée dans les introductions au *Yi King*, là où les jeux de hasard favorisent l'immédiateté du geste (appuyer sur un bouton, abaisser le levier d'une machine à sous), ou mettent en scène le suivi d'une action dont le résultat n'est que très légèrement différé (les boules du loto qui tournent, la bille de la roulette dont la vitesse

24. Entretien de John Cage par Christian Tarting, réédité dans *Mouvement* n° 39, avril-juin 2006, p. 102.

25. Cf. S. Zweig, *Vingt-quatre heures de la vie d'une femme*, et Dostoïevski, *Le Joueur*.



décline progressivement), étirant le suspense à la mesure de l'imminence du résultat. Dès lors, on comprend que Cage mette à distance l'usage de l'ordinateur et le gain de temps considérable que pourrait lui procurer une programmation aléatoire :

C'est du temps précisément que nous devons nous servir. Ça ne m'ennuie pas de passer neuf mois à jeter des pièces de monnaie. Ça m'intéresse. Je doute que l'ordinateur fasse ce que j'ai fait, encore que je sache qu'il y a un bouton pour l'organisation aléatoire de l'information <sup>[26]</sup>.

Le lien entre écriture et discipline permet à Cage de produire énormément et continûment dans une grande lenteur, d'organiser une forme de profusion patiente, de temporisation dans l'abondance, capable de dissoudre le moi dans ce qui relève moins d'un geste déclencheur que d'une opération progressive.

Mais le *Yi King* est aussi conservé, bien sûr, en raison même de son contenu, qui présente le changement et les transformations comme l'unique réalité de ce qui est. Comme le dit F. Jullien, lire le *Yi King* revient à « découvrir ce que peut être une pensée où tout n'est envisagé justement qu'à partir de "figures" ainsi qu'en terme de processus. Au terme du parcours, enfin, il sera permis d'évaluer l'aptitude de l'idée de transformation à rendre compte, à elle seule, de tout réel <sup>[27]</sup> ». Ce que le *Yi King* met en avant dans les soixante-quatre figures d'oracles, c'est la description archétypale d'une situation en tant qu'elle se trouve prise dans un rapport de forces, dans une dynamique faite d'équilibres et de déséquilibres ou une tension génératrice de changements. L'oracle n'est pas directif, il ne dit pas ce qu'il faut faire, mais invite à considérer une situation selon un point de vue élargi, à se décentrer pour considérer un moment donné de l'existence dans un contexte plus large, sous l'angle du changement et de l'impermanence. Le rapport au mouvement est inscrit directement dans l'hexagramme lorsque celui-ci est constitué de traits « mutables » (quand le tirage au sort donne trois pile ou trois face), qui s'inversent en leurs contraires et enchaînent ainsi un hexagramme à un autre. Mais il est aussi lié à l'utilisation du hasard qui, dans le *Yi King*, est considéré comme une technique d'acceptation du changement, un moyen de se rendre perméable aux transformations continues qui agissent au sein de la nature ; et donc de déjouer la tendance contraire, qui consiste à immobiliser une situation sous un point de vue particulier, à figer le donné dans les projections de l'ego. En conséquence, même s'il est utile de souligner, comme le fait C. Pardo Salgado, que Cage « ne se centre pas tant sur les savoirs contenus dans le livre que sur le livre lui-même appréhendé en tant qu'outil <sup>[28]</sup> », on ne peut réduire le *Yi King* au statut de simple outil qui serait, en tant que tel, substituable avec n'importe quelle autre opération. Si l'usage du *Yi King* comme chance operation ne tient pas compte des oracles, le lien au contenu du livre est pourtant présent dans l'opération même : outre l'effet de discipline, le hasard

26. R. Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, op. cit., p. 114.

27. F. Jullien, *Figures de l'immanence, Pour une lecture philosophique du Yi King, le Classique du changement*, Paris, Grasset, 1993, p. 13.

28. C. Pardo Salgado, *Approche de John Cage : l'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 57.

produit l'activité de déliaison et d'ouverture au changement qui est au cœur de la pensée zen.

### CHAMP D'ATTENTION ET CO-APPARITION DES ÉVÉNEMENTS

Nous souhaitons, dans un dernier temps, repenser le lien entre « structure » et « méthode », pour montrer comment ces deux types de contrainte s'articulent l'un à l'autre. La méthode du *Yi King* et la structure des durées ont toutes deux valeur de contrainte : elles se présentent comme une discipline d'acceptation d'un temps vide capable de suspendre les valeurs logiques, elles décentrent l'ego dans l'acquiescement aux données du hasard. Leurs effets s'articulent lorsque la structure fonctionne comme un champ d'attention globale, actualisant ainsi pleinement l'utilisation du hasard. Précisons que le terme de hasard a, dans le bouddhisme zen, un sens particulier, éloigné de la conception occidentale qui l'appréhende comme un événement involontaire et pourtant signifiant, ou comme la rencontre de séries causales indépendantes. Il qualifie, dans la pensée chinoise, le mode d'apparition de plusieurs éléments reliés entre eux, non par la saisie d'un rapport ou d'un lien de causalité, mais simplement par le fait d'être, à un moment particulier, appariés les uns aux autres, couplés efficacement. Nous pouvons nous reporter sur ce point à la distinction clairement établie par le sinologue Cyrille Javary :

Quand nous voyons dans le hasard une distorsion dans le cours naturel des causes et des effets, l'esprit chinois y discerne surtout un couplage spontané et efficace qui apparie des éléments disparates à l'intérieur d'un moment particulier. Il n'est pas besoin pour cela d'un quelconque lien de causalité qui les unisse ; une formule chinoise dit cela joliment, elle parle des choses qui « aiment à arriver ensemble »<sup>[29]</sup>.

Le hasard désigne l'accord d'éléments disparates qui interagissent les uns avec les autres dans un espace-temps donné. Dans cette perspective, le sens du hasard ne relève pas de son caractère chanceux, mais de la capacité de l'esprit à épouser ponctuellement le mouvement des choses en saisissant, sans les retenir, des moments de couplages éphémères, des constellations passagères. La perception du hasard ne peut être que fugace et constamment relancée, tout aussi changeante que la réalité qu'elle appréhende. La conscience se rapporte alors au monde, non en projetant une signification, mais en épousant le mouvement des choses, semblable à l'évocation qu'en donne Tchouang-tseu :

L'esprit de l'homme parfait est comme un miroir. Il ne saisit rien mais ne repousse rien. Il reçoit, mais ne conserve pas<sup>[30]</sup>.

29. C. Javary, *Le Discours de la tortue : découvrir la pensée chinoise au fil du Yi Jing*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 55. Nous soulignons.

30. Cité par A. Watts, in *Le bouddhisme zen*, Paris, Éd. Payot, 2002, p. 42.

Pour percevoir l'interaction de ces éléments dans le monde environnant, il faut au préalable un cadre d'attention, un espace-temps qui soit aussi vide que possible de toute relation logique ou de toute attente ; un cadre, donc, qui se présente simplement comme un champ d'attention délimité dans le temps. Dans la « Conférence sur rien », Cage raconte l'anecdote suivante :

Des merles s'envolent d'un champ en faisant un son incomparablement délicieux. Je les ai entendus parce que j'ai accepté les limitations d'une conférence artistique dans un collège de jeunes filles de Virginie ; les limitations m'ont permis presque par accident d'écouter les merles lorsqu'ils s'envolaient au-dessus de nous.

C'est bien la structure de la conférence qui permet d'entendre autre chose par accident, et qui fait qu'au sein d'une même unité de temps, les paroles et le bruit des merles interfèrent : la limite de la structure est la condition de manifestation du hasard à la conscience. C'est une discipline qui, une fois acceptée, fonctionne comme cadre de captation de moments singuliers, au cours desquels les sons se croisent sans annuler leur singularité. La limitation du cadre est la condition d'une perception illimitée de la vie :

La vie sans la structure est invisible ; la vie pure s'exprime dans et à travers la structure<sup>[31]</sup>.

Nous pouvons, en conclusion, revenir sur la question soulevée par Boulez à propos de l'aspect « méticuleux » des compositions de John Cage. Si le hasard n'est pas laissé à la spontanéité du geste, s'il fait l'objet non seulement d'une « méthode », mais aussi d'une « structure » qui le délimite dans le temps, c'est bien en raison de la discipline qui lui est associée. Le recours au hasard est d'abord et avant tout une contrainte, dont l'effet recherché va à l'encontre d'une assimilation hâtive entre geste d'abandon et volonté organisée de déprise, aspiration au « tout est possible » et possibilité de tout entendre. Tout est possible, à condition que l'illimitation du possible soit conquise sur les habitudes d'écoute. Simple réceptacle, cadre de délimitation du champ d'attention, la structure est la condition d'apparition à la conscience des sons, des bruits et des silences, qui interfèrent sans nécessité. En fonctionnant comme un cadre temporel extérieur aux événements, et de ce fait contraignant, la structure suspend les coordinations logiques intériorisées par l'esprit. La musique de Cage abandonne ainsi rigoureusement toute fonction « expressive » pour instaurer une discipline d'oubli actif, et fonde sur cet oubli la possibilité, jamais définitivement acquise mais toujours relancée, d'une « transformation<sup>[32]</sup> » de l'esprit.

31. « Conférence sur rien », in *Silence*, *op. cit.*, p. 124.

32. Cf. R. Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, *op. cit.*, p. 290.