

No Silence

KYLE GANN

No Silence
4'33" DE JOHN CAGE

Traduit de l'anglais par
JÉRÔME ORSONI



ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e

2014

TITRE ORIGINAL

No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"

Le présent ouvrage a paru pour la première fois en 2010 aux Yale University Press,
New Haven & Londres.

© Yale University Press, 2010.

© Éditions Allia, Paris, 2014, pour la traduction française.

*À Larry Polansky,
avec toute mon admiration,
ma gratitude et mon amitié.*

PRÉFACE

LE 18 mai 1973, un jeune homme monta sur la scène d'un lycée de Dallas au Texas, et proclama : "Afin de ne serait-ce que commencer à comprendre la musique de John Cage, il est nécessaire d'examiner quelques-unes de ses idées philosophiques les plus importantes et ce, que l'on soit d'accord ou non avec elles. Tout d'abord, son usage du silence : Cage considère que le silence fait partie intégrante d'une pièce musicale, et il lui accorde une importance égale à celle des notes jouées. En outre, j'aimerais vous rappeler qu'il n'y a pas de silence total, excepté dans le vide : partout où il y a des gens, ou simplement de la vie, il y a d'une façon ou d'une autre du son. Cage n'utilise donc jamais le silence *absolu* dans ses pièces, mais plutôt différentes sortes de bruits, tels ceux causés par la nature ou la circulation, qui d'ordinaire passent inaperçus et ne sont pas considérés comme de la musique..." Et ainsi de suite – je vous épargne le verbiage moins heureux. Le jeune homme s'assit alors au piano et, dans une silencieuse méditation, ferma le couvercle du clavier cependant que son auditoire, composé d'amis, de parents et d'enseignants, écoutait ce qui était sans l'ombre d'un doute le ronronnement du système d'aération. À la fin, sans plus de dérangement, l'auditoire m'applaudit généreusement. Car oui, le jeune homme, c'était moi. J'avais dix-sept ans, et il s'agissait de mon récital de fin d'année au lycée, dont le programme comportait aussi des œuvres composées par Brahms, Chopin, Scriabine, par des amis ou moi-même.

J'avais découvert le livre de Cage, *Silence*, ainsi que les enregistrements de sa musique pour piano préparé et *Variations IV*, à l'âge de quinze ans. Et j'étais un fanatique de Cage. Je ne crois pas avoir entendu quiconque jouer *4'33"* auparavant. Je régalais ma classe de théorie musicale avec l'enregistrement des *Variations IV* paru chez Everest, tandis que les élèves et la pauvre mademoiselle Schulze s'inquiétaient pour ma santé mentale. Un an plus tard, en première année à Oberlin, j'organisai et dirigeai une interprétation

de *Imaginary Landscape n° 4* pour douze radios, et je jouai aussi de l'un des pianos (avec le compositeur Doug Skinner) dans *Experiences n° 1*. Peu après, lors de sa venue à Dallas à l'automne 1974, je rencontrai Cage en personne. Des processus aléatoires en tout genre s'insinuaient de plus en plus dans ma propre musique. Finalement, je décidai, ou pris conscience, que la forte personnalité de Cage écrasait la mienne et que je devais l'effacer de ma vie afin de retrouver quelque peu le sens de moi-même. C'est ce que je fis. Mais régulièrement au cours des années qui ont suivi, j'ai relu *Silence* et *Une année dès lundi*, ne cessant de m'émerveiller de voir à quel point ce que Cage semblait vouloir dire évoluait à mesure que je mûrissais. Il y avait une douzaine, ou plus, de pièces de Cage que je n'avais de cesse d'écouter. Et bien sûr, c'était toujours un plaisir de le croiser à des concerts année après année.

Après avoir mis Cage de côté à l'Université, je fus pendant dix-neuf ans critique de la nouvelle musique au *Village Voice* de New York. Musicologue, j'ai écrit de nombreux articles académiques sur des compositeurs plus jeunes que Cage et sur d'autres figures majeures (La Monte Young, Conlon Nancarrow) qui recevaient moins d'attention que lui. Ayant plutôt le tempérament d'un pionnier que celui d'un suiveur, j'ai abandonné Cage à l'industrie musicologique qui poussait comme un champignon autour de lui. Ainsi ne me suis-je jamais considéré comme un spécialiste de Cage. Mais lorsque l'éditeur Jonathan Brent de la Yale University Press m'offrit l'opportunité d'écrire ce livre, j'avais déjà commencé à me dire que j'avais mis trop de distance entre Cage et moi et que d'écrire sur *4'33"* me permettrait de renouer avec mes racines musicales. J'ai rapidement compris que l'un de mes défis serait de parvenir à expliquer (pour les lecteurs qui pensent toujours que *4'33"* est une provocation) une pièce qui, pour moi, appartient depuis longtemps à ce qu'il est normal d'entendre en concert. Après tout, c'est une pièce du répertoire pour piano que j'ai jouée à mon récital au lycée. Je devais toutefois garder présent à l'esprit le fait que, contrairement à moi, tous les amateurs de musique n'ont pas nécessairement *4'33"* dans la peau.

J'ai rencontré John Cage à plusieurs reprises, et ce jusqu'à la fin de sa vie, mais je ne l'ai jamais interviewé. Aussi, en tant que spécialiste tardif de Cage, je suis tributaire des recherches des autres, et c'est une grande chance pour moi qu'autant de travaux excellents aient été publiés sur Cage ces dix dernières années. J'ai une dette envers une génération de commentateurs brillants, dont je liste ici les noms, suivis de la date de leurs articles ou livres les plus récents que j'ai consultés : David W. Patterson (2002), Douglas Kahn (1997), William Brooks (2008), David Nicholls (2007), Austin Clarkson (2001), Philip Gentry (2008), David Revoll (1992), Larry J. Solomon (2002) Marjorie Perloff (2002), Michael Hicks (1990), John Holzaepfel (2002), Liz Kotz (2007), William Fetterman (1996), James Pritchett (1996), Christopher Shultis (1995), Thomas Hines (1994), et bien d'autres. Comme les dates le montrent, ce livre n'aurait pu être écrit au xx^e siècle. Je ne prétends pas avoir découvert des idées originales ou des faits nouveaux, mais je suis fier qu'autant de bonnes recherches faites par d'autres que moi soient ici rassemblées dans un livre pour la première fois. Au fil de l'écriture, je ne pense pas avoir rencontré la moindre énigme au sujet de *4'33''* qui n'ait été résolue par l'un d'entre eux.

De plus, j'ai eu l'immense chance que le John Cage Trust soit transféré de New York au Bard College, où j'enseigne, un an à peine

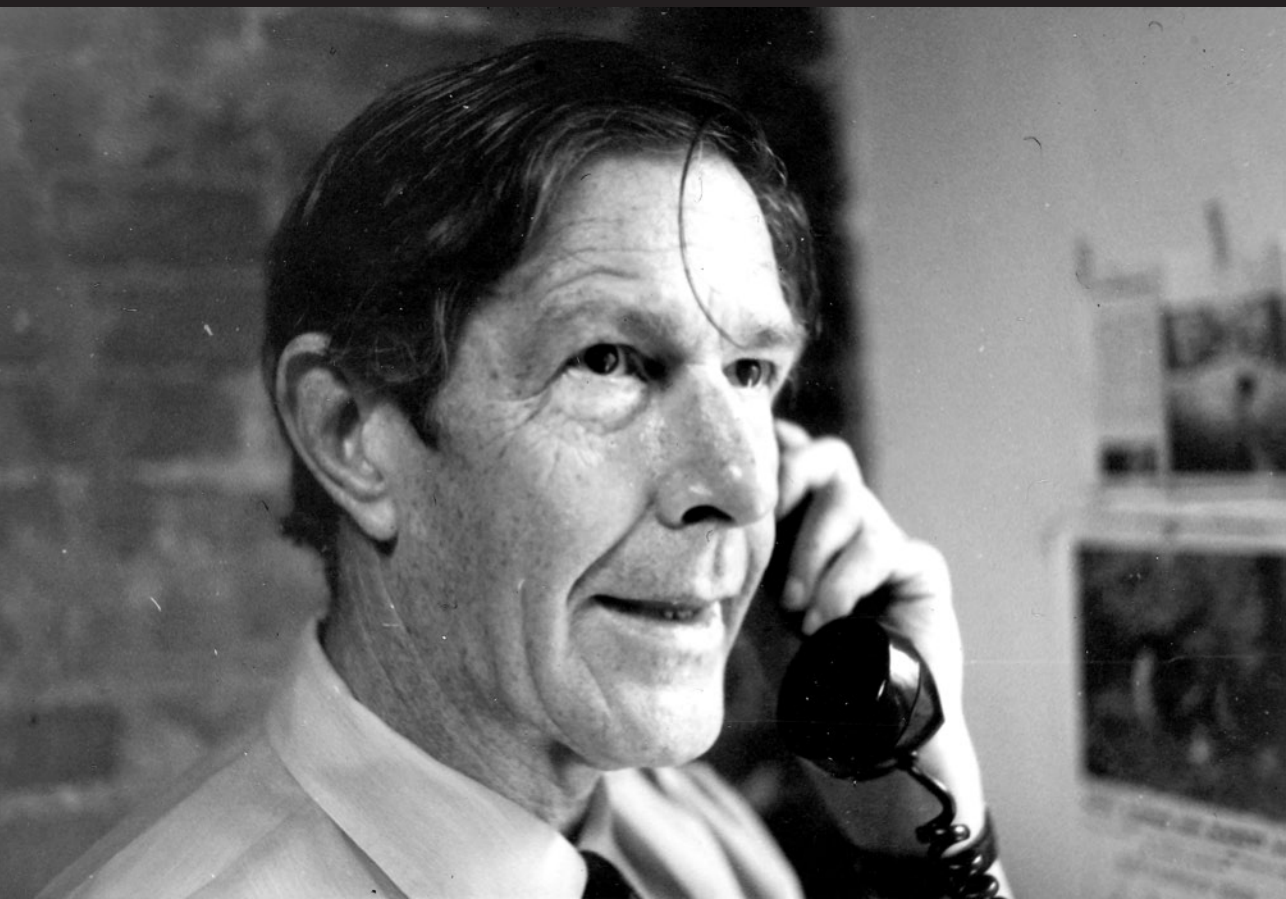


avant que je ne commence le livre. Je remercie sa directrice, Laura Kuhn, de m'avoir fourni plus d'informations que je ne pouvais en utiliser, tout en prenant part avec moi à des conversations joviales sur toutes sortes de sujets liés à Cage. Je remercie Dragana Stojanovic-Novacic, qui travaillait à mes côtés au John Cage Trust sur ses propres projets, d'avoir attiré mon attention sur des articles qui auraient pu m'échapper. Je remercie Paul Rudy et William Aves pour les informations qu'ils m'ont fournies personnellement. Je remercie John Kennedy d'avoir lu mon manuscrit, et Richard Davis, professeur de religion au Bard College, qui m'a permis de ne pas me perdre dans les passages consacrés au zen. Par-dessus tout, je remercie Larry Polansky, contradicteur dur à cuire dans les débats philosophiques, qui ne m'a pas laissé m'en tirer avec des expressions désinvoltes quand il fallait être précis.

C'est moi qui, comme on dit, porte la responsabilité de toutes les erreurs qui pourraient encore se trouver dans ce livre, pas eux. Je remercie mon vieil ami de Chicago, Jonathan Brent – c'est lui qui a publié mon premier article en 1982 – d'être revenu dans ma vie en me demandant d'écrire un livre pour Yale, et Sarah Miller à Yale pour son aide. Je remercie ma femme, Nancy Cook – qui garde un souvenir impérissable de Cage lui racontant tout de la vie sexuelle des champignons – pour avoir créé une fois de plus, comme elle le fait depuis un quart de siècle, un cocon au sein duquel je peux travailler sans être dérangé, pas même par les chats.

CHAPITRE I

ÉCOUTER 4'33" POUR LA PREMIÈRE FOIS



LE Maverick Concert Hall est une charmante salle de spectacle à ciel ouvert, située un peu au sud de Woodstock, dans l'État de New York, et conçue de façon rustique afin de s'intégrer dans son environnement naturel. Construite comme une grande grange avec un toit en pente et d'étonnantes fenêtres obliques, la salle s'ouvre, dans le fond, par quatre doubles portes sur des rangées de bancs en bois supplémentaires, installés en plein air. Il y a ainsi presque autant de sièges à l'extérieur qu'à l'intérieur. Chênes, érables, pruches, caryers ovales font doucement intrusion dans l'espace d'écoute¹. La salle et le festival qui s'y tient sont le fruit de l'imagination du romancier, poète et entrepreneur Hervey White qui, en 1916, quitta l'organisation artistique à laquelle il participait jusqu'alors pour les fonder (d'où le nom de *Maverick*²). Perdu dans un quartier résidentiel des montagnes de Catskill, le Maverick Concert Hall n'est pas facile à repérer depuis la route principale. Et même lorsqu'on est sur le bon chemin de terre, on gare sa voiture sans être tout à fait certain d'y trouver quoi que ce soit. Or, depuis plus de quatre-vingt-dix ans, les concerts du Maverick sont prisés pour l'écoute de la musique de chambre dans un agréable cadre naturel.

Dans l'histoire des concerts du Maverick, l'événement le plus célèbre eut lieu tard dans la soirée du 29 août 1952 : la première de *4'33"* de John Cage. Le pianiste David Tudor s'assit au piano sur la petite scène en bois, rabattit le couvercle du clavier sur les touches et regarda son chronomètre. Il souleva et rabattit le couvercle deux fois durant les quatre minutes suivantes, en prenant soin de ne faire aucun bruit audible tout en tournant les pages de la partition, dépourvues de notes. Après que quatre minutes et trente-trois secondes se furent écoulées, Tudor se leva pour recevoir les applaudissements du public. Il venait de jouer pour la première fois l'une des œuvres musicales parmi les plus controversées, les plus inspirantes, les plus surprenantes, les plus infamantes, les



MAVERICK CONCERT HALL

1. En 2008, les pruches ont succombé à une maladie et ont dû être abattues. Les troncs restant font plusieurs mètres de diamètre.

2. "Franc-tireur" en français. (N.d.T.)

1. Entetiens avec John Kobler, Ellsworth Snyder et Michael John White, tous cités par Kostelanez, *Conversing with Cage*, pp. 65-66; traduction française: *Conversations avec John Cage*, pp. 105-106.

plus déroutantes et les plus influentes depuis *Le Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky.

Certes, pendant l'exécution de l'œuvre intitulée *4'33"* (*Quatre minutes et trente-trois secondes*, ou simplement "quatre trente-trois" comme Cage avait tendance à l'appeler), ce que l'auditoire avait entendu n'était pas littéralement du silence. Des années plus tard, Cage décrivit ainsi les sons perçus durant l'interprétation de 1952, sons qui s'organisaient aisément en trois mouvements, parallèlement à la structure donnée à la pièce: "Ce qu'ils ont pris pour du silence, parce qu'ils ne savent pas écouter, était rempli de bruits au hasard. On entendait un vent léger dehors pendant le premier mouvement. Pendant le deuxième, des gouttes de pluie se sont mises à danser sur le toit, et pendant le troisième ce sont les gens eux-mêmes qui ont produit toutes sortes de sons intéressants en

parlant ou en s'en allant." En 1985, Cage déclara à Ellsworth Snyder: "J'avais des amis dont j'aimais l'amitié et dont j'ai perdu l'amitié à cause de ça. Ils devaient penser, je suppose, qu'appeler quelque chose qu'on n'a pas fait, pour ainsi dire, musique, était une sorte de duperie." Ou encore: "Ils ne riaient pas – ils se sont énervés quand ils ont réalisé qu'il n'allait rien se passer, et ils ne l'ont pas oublié trente ans après. Ils sont encore fâchés."¹

À la lecture du programme, on peut se faire une idée de ce qui a formé les attentes du public. La première œuvre de la soirée était une pièce théâtrale de Cage qui, à l'époque, devait être renommée à chaque nouvelle performance en fonction de la date du jour. Le programme la désignait sous le titre *Aug. 29, 1952*, mais Cage lui donna plus tard un titre permanent et plus commode, *Water Music*. Plutôt qu'une partition, cette pièce théâtrale consistait en une page d'instructions mettant en scène une radio, des sifflets, un appeau à canard, un jeu de cartes et

PROGRAMME DE LA PREMIÈRE
REPRÉSENTATION DE *4'33"*,
LE 29 AOÛT 1952

Woodstock Artists Association

presents

john cage, composer
david tudor, pianist

PROGRAM

aug. 29, 1952 john cage
for piano christian wolff
extensions #3 morton feldman
3 pieces for piano earle brown
premier sonata pierre boulez
2 parts
5 intermissions morton feldman
for prepared piano ... christian wolff
4 pieces john cage
4' 33"
2' 23"
1' 40"
the banshee henry cowell

PATRONS: Mrs. Emmet Edwards, chairman; Mr. and Mrs. Sidney Derkowitz, Dr. and Mrs. Hans Cohn, Mr. and Mrs. Henry Cowell, Mr. and Mrs. Kellin Crampton, Mr. and Mrs. Roland d'Albis, Mr. and Mrs. Pierre Henrotte, Dr. and Mrs. William M. Hitzig, Mrs. Charles Rosen, Dr. and Mrs. Harold Bugg, Mr. and Mrs. Alexander Semmler, Mr. and Mrs. John Strissel, Mr. and Mrs. Richard Thibaut, Jr., Capt. C. H. D. van der Loo, Miss Alice Wardwell.

MAVERICK CONCERT HALL

Friday, August 29 8:15 P. M.

BENEFIT ARTISTS WELFARE FUND

tout un attirail d'objets. D'une durée de six minutes et quarante secondes, elle exigeait des interprètes qu'ils accomplissent certaines actions à des moments déterminés par une méthode aléatoire : souffler dans l'appeau à canard à l'intérieur d'un récipient rempli d'eau, battre et distribuer les cartes à jouer, allumer la radio, coincer des objets entre les cordes d'un piano pour en altérer le son, donner l'alerte au sifflet. *Water Music* a pu sembler n'être qu'une simple comédie, une petite pièce de théâtre rappelant le non-sens propre au mouvement Dada du début du xx^e siècle. Et pourtant, comme l'indiquait le programme, le concert était destiné à financer l'Artists Welfare Fund, un fonds de soutien aux artistes. L'auditoire était en partie composé de gens sophistiqués de l'avant-garde, et en partie d'amateurs de musique du coin et de membres du New York Philharmonic¹. Pour les premiers, même l'appeau à canard mouillé était acceptable. Et les autres trouvèrent peut-être cela amusant. De plus, Cage n'était pas un inconnu dans la région. L'année précédente, un festival de cinéma organisé par la Woodstock Artists Association avait décerné le prix de la meilleure partition à sa musique composée pour le film *Works of Calder*².

Après *Water Music*, l'essentiel du programme se composait de pièces brèves de trois compositeurs plus jeunes, mais tous très proches de Cage : Morton Feldman, Earle Brown et un jeune homme précoce du nom de Christian Wolff, qui n'avait que dix-huit ans à l'époque de la représentation. (Cage, le compositeur le plus âgé, allait fêter ses quarante ans une semaine plus tard.) Il s'agissait de pièces modernes et pointillistes, aux titres abstraits, et dans lesquelles les notes étaient déconnectées les unes des autres, ne faisant que peu de cas de la mélodie, de l'harmonie, voire de la cohésion. *Extensions n° 3* de Feldman se distinguait par son tempo stable, sa répétition pianissimo de sonorités et de motifs brefs apparemment dépourvue de toute intention. Dans l'une des pièces de Wolff, *For Prepared Piano*, des objets avaient été placés entre les cordes du piano pour étouffer le son, une innovation développée par Cage plusieurs années auparavant. Au milieu du programme trônait l'immense et difficile *Première Sonate pour Piano* de Pierre Boulez.

1. Revill, *The Roaring Silence*, p.165.

2. Gentry, "Cultural Politics of 4'33'", p.8 ; tr. fr. : "Les enjeux culturels de 4'33'" : identité et sexualité", in *Tacet*, n° 1, p. 27.