



HAL
open science

John Cage et l'esthétique du fragment

Danielle Follett

► **To cite this version:**

Danielle Follett. John Cage et l'esthétique du fragment. L'étrangère, 2014, " Théories et poétiques du fragment ", 35-36, pp.203-211. halshs-01417642

HAL Id: halshs-01417642

<https://shs.hal.science/halshs-01417642v1>

Submitted on 11 Oct 2018

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.

« John Cage et l'esthétique du fragment », *L'Etrangère*, « Théories et poétiques du fragment », n° 35/36 (2014).

Danielle Follett

John Cage et l'esthétique du fragment

Lorsqu'on dit qu'il n'y a ni cause ni effet, cela signifie qu'il y a une infinité incalculable de causes et d'effets, qu'en réalité toute chose dans la totalité du temps et de l'espace est rattachée à toute autre chose dans la totalité du temps et de l'espace¹.

L'esthétique des objets trouvés, du débris, et du hasard, qui occupe une place si importante dans la création artistique depuis la deuxième guerre mondiale, trouve-t-elle ses racines dans l'esthétique romantique du fragment ? Théorisé par Friedrich Schlegel et Novalis, le fragment – partie séparée d'un tout absent – exprime par son existence même l'impossibilité de l'unité et la nature nécessairement inachevées des tentatives faites pour la créer. Il reflète la disjonction qui semble, avec la modernité, caractériser le monde. Un objet qui est présenté explicitement comme le fragment d'un tout brisé, et non comme un simple objet, représente ce tout absent et ainsi, paradoxalement, en le présentant, il le rend virtuellement présent.

La place accordée aux débris et aux produits du hasard dans l'art et la musique d'après-guerre met davantage l'accent sur la fragmentation et la disjonction que sur l'idée d'un tout antérieur ou virtuel. L'on serait peut-être tenté de dire que le fragment a été « libéré » en quelque sorte de l'unité romantique dont il faisait partie, pour devenir simplement un objet – objet trouvé, dissocié de son contexte réel, émancipé de toute référence métaphysique. On songe aux aventures esthétiques des objets réels, fragments de la vie quotidienne, depuis Marcel Duchamp, les surréalistes, les dadaïstes et Kurt Schwitters, en passant par John Cage, Fluxus et Joseph Beuys, jusqu'aux installations plus récentes. L'accent est mis sur la particularité des objets et des sons dans une célébration de la diversité radicale, qui renie la formalisation et la structuration nuisibles à leur individualité.

Mais si le XXe siècle avait vraiment libéré le fragment romantique, si les objets présentés n'étaient pas conçus comme des parties d'une unité ou d'une entité plus large mais n'étaient que des objets particuliers, alors il serait difficile d'expliquer l'importance accordée à la disjonction même, à la sensation de désordre, à la célébration du chaos. Dans la notion même de disjonction existe celle de relation, comme un spectre de *relatedness* ou d'interconnectivité en dépit du chaos, qui hante la production esthétique du XXe siècle. Le rejet de la structuration et l'affirmation du désordre préalable au nom de la particularité met d'emblée l'objet dans un contexte plus large que lui-même, celui du désordre et du chaos. Car, si l'objet n'était que particulier en soi, hors tout contexte, il ne serait pas nécessaire de réaffirmer sa particularité en faisant appel à un contexte de disjonction. L'objet est conçu comme faisant partie d'un grand désordre qui s'étend au-delà de l'objet particulier lui-même, un chaos réel et général auquel participe l'objet et dont il avait été extrait, souvent par hasard. Ce grand chaos préalable est une version post-romantique du tout, mais un tout qui n'est pas caractérisé par l'harmonie ; il existe comme une unité non unifiée, discordante, dont les objets esthétiques sont des

fragments. Ainsi, l'invitation aux objets trouvés et au hasard dans l'œuvre artistique constitue une continuation de l'esthétique romantique du fragment ; loin de surmonter le romantisme, ces pratiques montrent que nous y sommes toujours.

On retrouve ces enjeux dans l'œuvre musicale et poétique ainsi que dans les écrits esthétiques de John Cage. Dès le début des années 50, Cage adopte des méthodes de composition musicale et littéraire qui utilisent le hasard, que ce soit en jouant à « pile ou face », en profitant des imperfections dans le papier sur lequel il écrit, en utilisant une notation musicale graphique et non traditionnelle qui laisse une grande liberté aux musiciens pour interpréter la partition à leur gré, ou en incorporant des sons imprévus de l'environnement dans les performances. Dans sa conférence intitulée « Indétermination », Cage distingue deux pratiques générales liées au hasard qui ont contribué à produire son œuvre extrêmement variée et riche : l'aléatoire (« chance ») et l'indétermination². La première ressemble plutôt à la méthode de composition traditionnelle, selon laquelle le compositeur crée un morceau qui sera ensuite interprété par des musiciens, sauf que la séquence des éléments de la composition ont été « sélectionnés » de façon aléatoire. La deuxième met en œuvre des moyens divers qui accroissent l'imprévisibilité de l'œuvre lors de sa performance, ce qui implique de composer une partition qui laisse une part d'initiative aux interprètes ou à l'environnement. Cage commence à utiliser les deux pratiques de façon quasi simultanée – l'utilisation de l'aléatoire date de 1950 avec *Seize Danses* et celle de l'indétermination de 1951 avec *Imaginary Landscape N° 4* – mais on voit Cage évoluer vers une incorporation grandissante de l'indétermination. Les deux techniques coexistent dans un grand nombre de ses œuvres.

L'utilisation esthétique du hasard chez Cage est fondamentalement liée à la logique du fragment. C'est précisément par son implication dans le jeu de hasard que l'objet (le son, l'élément de la composition...) est défini comme participant à un ensemble plus large que lui, d'où il a été extrait. Cet événement musical particulier aurait pu être autre, ce qui montre qu'il participe à un ensemble de possibles, un grand tout virtuel, désordonné et chaotique. Dans la première méthode décrite ci-dessus, l'aléatoire, le compositeur crée au préalable un ensemble de sons possibles (souvent à travers une série de tableaux de sons), et ensuite les « sélectionne » au hasard. Leurs valeurs pour la composition – mais non leur individualité en tant que sons – sont ainsi homogénéisées au sein d'un ensemble. Quand le jeu de « pile ou face » en sélectionne un pour utilisation dans la composition, ce son est pour ainsi dire un fragment de l'ensemble d'où il a été tiré, et il le représente, selon la logique du tirage au sort. L'arbitraire de la sélection extrait le son en question de la surdétermination de la subjectivité du compositeur, mais simultanément il le replace dans un dispositif « objectif » qui l'englobe et qui le détermine à son tour. Il devient fragment d'un ensemble absent, d'un « tout » préalable, qui unifie virtuellement ce qui ne sera pas clairement uni dans la composition réelle. Bien qu'artificiel et dissimulé, le groupement de sons qui précède la composition est une figuration post-moderne de cette entité plus large, le tout métaphysique recherché par les romantiques. Ce dispositif permet au son réellement manifeste de rappeler et de représenter quelque chose de plus grand que lui, qui le sous-tend à l'état de potentialité, en mettant en œuvre la logique du fragment.

C'est dans la deuxième méthode compositionnelle de Cage, l'indétermination, que cette logique se présente de façon encore plus claire. Cage se trouve en partie insatisfait de la méthode purement aléatoire, car elle repose sur des éléments (sonorités, durées, etc.) créés par le compositeur, et met en jeu uniquement un

ensemble fini de ces éléments sonores. Tout en conservant et en modulant cette technique, donc, Cage se dirige progressivement vers une esthétique du hasard ouvert et infini. La pièce 0'00" est l'une des compositions les plus « indéterminées » de Cage – au sens où le compositeur cède presque complètement l'initiative à l'improvisation de l'interprète. Écrite en 1962, cette œuvre ne repose pas sur l'aléatoire ; la partition se résume à une phrase : « Dans une situation où il y a de l'amplification maximale (sans effet de retour), faites une action disciplinée³. » La première performance a consisté à amplifier l'écriture de cette phrase. Tout en adoptant des formes d'indétermination basées sur la liberté de l'interprète, Cage préfère celle qui accueille l'imprévu de l'environnement au sein de l'œuvre. L'une des raisons de cette préférence réside dans la nature de l'improvisation : quand le compositeur laisse à l'interprète l'initiative de déterminer les sons d'un morceau, il ne fait que transférer son choix subjectif à une autre subjectivité. Cette autre façon de rendre l'œuvre poreuse à la vie trouve donc son expression culminante dans 4'33", où le travail compositionnel est conçu comme un cadre qui laisse s'exprimer directement l'environnement et qui désigne les sons entendus comme de la musique. Il s'agit d'une plage de silence de quatre minutes et trente-trois secondes, « pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments ». Pendant ce temps, le public est invité à écouter les bruits de l'environnement à la place d'un morceau traditionnel de musique. Dans un grand nombre d'œuvres suivantes, Cage incorpore les sons de l'environnement de différentes façons, y compris au moyen de la bande sonore.

Avec l'indétermination, qui est liée à la contingence et non à l'aléatoire, Cage élargit jusqu'à l'infini l'ensemble de sons possibles. L'élargissement du réservoir potentiel, considéré comme un tout chaotique, met en œuvre une dynamique selon laquelle le son particulier, tiré de ce chaos par la contingence des événements, est un fragment réel qui renvoie à ce grand réservoir des potentiels. Le son manifeste aurait pu être autre ; il représente en quelque sorte tous les autres sons possibles mais non réalisés. La contingence de l'objet sonore est établie par la méthode compositionnelle qui le définit comme tel. L'ouverture du réservoir des possibles jusqu'à l'infini le rapproche de la notion d'une totalité métaphysique.

Cage conçoit cet ensemble chaotique d'événements possibles explicitement comme un ensemble de choses en relation, c'est-à-dire comme un tout, et non pas simplement comme un ensemble de particularités disjointes et sans lien. Même sans prendre en compte ses écrits, on voit que la dynamique du fragment et du tout est à l'œuvre dans l'esthétique de Cage ; mais il nous en donne aussi des indications dans ses livres poético-théoriques. C'est le sens de la citation que nous avons mise en exergue :

« Lorsqu'on dit qu'il n'y a ni cause ni effet, cela signifie qu'il y a une infinité incalculable de causes et d'effets, qu'en réalité toute chose dans la totalité du temps et de l'espace est rattachée à toute autre chose dans la totalité du temps et de l'espace⁴. »

Ce qui paraît un manque de causalité, autrement dit, le hasard, le chaos et la disjonction, est en fait la surabondance de causalité, ou l'omniprésence de liens et de relations entre les choses. Quand un événement se produit par hasard, il n'est pas sans lien avec la totalité des autres événements possibles, dont il n'est qu'un fragment. Cage écrit ailleurs : « Tout peut avoir lieu et tout va ensemble. Il n'y a pas de reste de la vie. La vie est une⁵. » Tout est possible, et tout va ensemble : ici Cage

ne parle pas directement du hasard mais de la potentialité, de la virtualité et de l'unité de cet ensemble chaotique d'événements possibles. Et encore :

J'ai voulu signifier, en rassemblant toutes ces histoires de façon non planifiée, que toutes les choses – les histoires, les sons fortuits puisés dans notre environnement et, par extension, les êtres – sont liés, et que cette complexité est plus évidente lorsqu'elle n'est pas simplifiée à l'extrême par l'idée d'un rapport que l'esprit voudrait instaurer⁶.

Pour Cage, le hasard et l'imprévu ne sont pas des indications d'une disjonction mais d'une interconnectivité fondamentale. Avec l'indétermination, aucun dispositif représentatif, comme les tableaux artificiels de sonorités utilisés lors des procédures aléatoires, n'est alors nécessaire pour évoquer cette interconnectivité fondamentale, car chaque chose qui existe en est une manifestation directe. « Aucune chose dans la vie ne demande un symbole car elle est clairement ce qu'elle est : une manifestation visible d'un rien invisible. Tous les quelque chose tiennent également de ce rien qui donne la vie⁷. » Ici Cage utilise le vocabulaire de l'*Ungrund* – le rien métaphysique qui fonde toute l'existence – selon Maître Eckhart.⁸ Cette métaphysique n'est pas toujours exprimée au négatif, comme le fait Eckhart ; Cage parle même d'un ordre tout-englobant qui sous-tend l'existence, dans lequel les événements aléatoires apparaissent librement :

« Dans le cas d'une année, la question rythmique est une question de saisons, de mois, de semaines, et de jours. D'autres longueurs de temps, comme celle que prend un incendie ou l'interpénétration d'un morceau de musique arrivent par accident ou librement, sans reconnaissance explicite d'un ordre englobant, mais s'inscrivent néanmoins nécessairement dans un tel ordre⁹. »

Ces affirmations apparemment paradoxales (l'accident et l'ordre, l'imprévu et la relation...) font partie de la logique du fragment selon laquelle la rupture réelle coexiste avec le tout virtuel.

Le fragment intervient également dans l'esthétique de Cage de façon littérale, quand celui-ci rassemble des bribes de sons tirés d'autres sources dont il fait un collage. *Williams Mix* de 1951-1953 est une composition pour bande sonore, créée à partir de tranches minuscules d'enregistrements, que ce soit de la musique d'autres compositeurs ou des enregistrements faits de bruits d'ambiance. Loin d'envisager cette procédure comme une fragmentation destructrice ou un éclatement des formes existantes, Cage considère que cette pratique reflète une « totalité » : « La musique de bande magnétique rend clair le fait que nous sommes en totalité activement¹⁰. » Dans ses écrits ainsi que dans ses œuvres visuelles (sérigraphies et gravures des années 1970-1980), Cage se sert souvent de techniques de montage et de « collage » de fragments pris à différentes sources et choisis au hasard : *Finnegans Wake*, les écrits de Thoreau, y compris son Journal et ses dessins, des journaux quotidiens, ses propres textes déjà publiés, etc. Cage insiste sur les origines de ces fragments, même quand il s'agit de bribes aussi minuscules qu'une seule syllabe ou une seule lettre, comme dans *Empty Words* de 1974, une œuvre créée à partir de fragments de textes de Thoreau. Le fait d'insister sur cet aspect fragmentaire, en soulignant dans la préface les œuvres dont sont issues ces bribes la procédure aléatoire utilisée pour se les procurer, est en lui-même indicatif de la logique du fragment. Sans savoir que les lettres sur la page sont des fragments d'un autre écrit, on pourrait penser que *Empty*

Words est une œuvre innovante mais écrite de façon traditionnelle, ce qui ne mettrait pas en marche le dispositif fragmentaire-aléatoire selon lequel chaque lettre aurait pu être remplacée par une autre, évoquant ainsi le réservoir sous-jacent (l'œuvre de Thoreau) et par extension symbolique, la totalité chaotique de l'existence.

Les bribes et les éléments éparpillés qui trouvent leur place dans les œuvres où une esthétique de hasard est en jeu ne sont pas des objets simples, des particularités émancipées de toute relation. Il s'agit de fragments d'une entité plus large – entité chaotique, mais non moins métaphysique que celle recherchée par les Romantiques allemands il y a 200 ans.

Notes

- ¹ John Cage, « Composition comme processus : III. Communication », in *Silence. Conférences et écrits*, trad. Vincent Barras, Ed. Contrechamps et Héros-Limite, Genève, 2012, p. 52-53.
- ² J. Cage, « Composition comme processus : II. Indétermination », in *Silence, ibid.*, p. 39-46.
- ³ « In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action ».
- ⁴ J. Cage, « Composition comme processus : III. Communication », in *Silence, op. cit.*, p. 52-53.
- ⁵ J. Cage, « Conférence sur quelque chose », in *Silence, ibid.*, p. 145 (trad. mod.) « Anything may happen and it all does go together. There is no rest of life. Life is one ».
- ⁶ J. Cage, « Indétermination », in *Silence, ibid.*, p. 271.
- ⁷ J. Cage, « Conférence sur quelque chose », in *Silence, ibid.*, p. 147.
- ⁸ Entre 1945 et 1950, John Cage lit plusieurs écrits de Maître Eckhart. Il le cite en particulier dans un « Interlude » de son essai de 1949 intitulé « Précurseurs de la musique moderne ». Eckhart fournit l'une des sources de l'élaboration cagéenne des pratiques esthétiques aléatoires, dans la mesure où il met en valeur le rôle joué par l'ignorance et la non intentionnalité, tout en soulignant que l'action non intentionnelle ne conduit pas à la dissonance ou à la catastrophe, mais à la perfection. Sur cet aspect, voir James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 46.
- ⁹ J. Cage, « Précurseurs de la musique moderne », in *Silence, op. cit.*, p. 72.
- ¹⁰ J. Cage, « 45' pour un orateur », in *Silence, ibid.*, p. 172. « Magnetic tape makes it clear we are in totality actively ».