



Essai sur la problématique de la représentation dans 4'33'' de John Cage

Remy Michel

Pour citer cet article

Remy Michel, « Essai sur la problématique de la représentation dans 4'33'' de John Cage », *Cycnos*, vol. 20.2 (La représentation en question – Microlectures –), 2003, mis en ligne en juin 2005.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/705>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/705>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/705.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur *épi-Revel* à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Le miroir du silence

Essai sur la problématique de la représentation dans 4'33'' de John Cage

Michel Remy

Michel Remy, professeur à l'université de Nice- Sophia Antipolis, France, spécialiste d'art et de littérature modernes et contemporaines, est l'auteur de nombreux articles sur le surréalisme en Angleterre et a co-organisé plusieurs expositions en France et en Angleterre. Il a publié un ouvrage sur David Gascoyne (*David Gascoyne, ou l'urgence de l'inexprimé*, Nancy, 1985), un autre sur Desmond Morris (*L'univers surréaliste de Desmond Morris*, Paris, Londres, 1991) et la première étude sur le surréalisme en Angleterre en peinture, écriture, sculpture et politique (*Surrealism in Britain*, 1999, rééd. 2001). Il travaille actuellement sur une anthologie bilingue de la poésie anglaise des origines à nos jours à paraître chez Gallimard ("La Pléiade").

With John Cage's silent piece 4' 33'', the limits of the process of representation are exceeded, if not liquidated. Liberated from their inhibiting conventions by being precipitated into a blank space, reintegrated into their creative powers after centuries of dogmatic aesthetics, men need to listen to the "magic" forces which inhabit them and are made to listen to silence, the perfect place where to escape the repetition which founds mimetic representation. John Cage, as an artist and an explorer, des-alienates the public by giving them an unfinished, unfinishable work and by plunging them into a presentless temporality. This confronts the "listener" to his own split self, to what is deeply lacking in him and to his own non-knowledge.

« Le silence, plus que le son, exprime les divers paramètres que nous n'avons pas remarqués. Thoreau a dit que les sons sont des bulles à la surface du silence. Elles éclatent. La question est de savoir combien de bulles il y a sur le silence ».

John Cage, dans « 60 réponses de John Cage à 30 questions de Daniel Charles », Revue d'Esthétique (avril-décembre 1968)

On sait que les premières pièces composées par John Cage (1912-1991) ont été classées dans la catégorie « musique concrète », ne serait-ce que parce qu'elles étaient le résultat (provisoire) de sa tentative de créer, ou plutôt de recréer, des sons naturels. C'est ce dont témoignent, d'une part, sa fabrication d'un « piano préparé », dont les cordes reçoivent différents corps étrangers et duquel les sons ne pouvaient sortir que déformés, donc nouveaux et différents, et d'autre part, sa composition *Imaginary Landscape n°4*, dans laquelle douze postes de radio étaient allumés au même moment afin que de nouveaux sons, purs ou composites - à l'écouteur d'en décider - émergent de la précipitation les uns sur les autres des sons émis par chacun des appareils. Accompagnant ces postes de radio, on ne comptait pas moins de vingt-quatre exécutants et un chef, qui constituaient ainsi un encadrement en perpétuel désencadrement. De même, dans le premier de ces exemples, les notes figurant sur la partition à jouer échappent à toute représentation « mimétique », détournées, excédées par les instructions que reçoit le pianiste désormais irresponsable des effets provoqués.

Dès 1947, Cage, qui travaillait alors sur la notion de bruit et de silence, avait pensé au concept qui allait donner naissance à 4'33''. En 1951, il avait passé un certain temps enfermé

dans la « chambre sans écho » de l'Université de Harvard, pièce de silence total. A sa grande surprise, il entendit deux types de sons, l'un très aigu, l'autre très bas. Il pensa d'abord à une mauvaise isolation de la pièce, mais on lui précisa que les sons qu'il avait entendus provenaient en fait de lui-même, respectivement produits par le système nerveux de son corps et par la circulation de son sang dans ses veines et ses artères. Il en conclut ce qui devait l'inspirer tout au long de son œuvre que « le silence n'existe pas ». Le 29 Août 1952, à Woodstock, il « présente » un morceau qui, « joué » par le pianiste David Tudor, consiste à lever et à baisser le rabat d'un piano trois fois pour marquer les trois « actes » du morceau, sans qu'une seule note soit jouée. Le morceau durait en tout 4'33''.

Le titre 4'33'', choisi après qu'un premier titre *Silent Prayer* eut été rejeté, représente le temps que dure le morceau, c'est à dire que tout signifié qui pourrait apparaître est d'avance subordonné à son signifiant et, surtout, à la temporalité de ce signifiant, n'existant en aucun cas en dehors d'elle. L'objet premier du morceau en est donc sa durée dans son déroulement, hors de tout « contenu », un déroulement séparé de toute chronologie qu'un rythme ou que des notes, répétées ou non, pourraient ponctuer, hormis l'abaissement et le soulèvement du rabat du piano qui, de toute façon, sont la marque dérisoire d'une temporalité totalement extrinsèque et arbitraire. Il s'agit d'une temporalité où le présent n'a plus de présence, où le présent ne peut plus insister, où, entre accomplissement et inachèvement, seul domine le devenir.

Une objection pourrait être émise : pourquoi une durée aussi précisément indiquée, qui implique, dans sa mathématicité, un début et une fin ? Cage joue ici, ironiquement, avec le besoin discursif de références communes dont participe la relation conventionnelle entre un morceau de musique et sa longueur : or cette « tranche » de temps peut être indifféremment découpée à n'importe quel moment puisqu'il n'y a pas d'instrument ni de « musicien », la présence de Cage lui-même n'étant pas non plus nécessaire. La relation qui fonde le processus de signification, de représentation ainsi que le langage (écrit, pictural, photographique, musical,...), c'est-à-dire la relation entre la chose et le signe est ici court-circuitée. La matérialité du signe, écrit, pictural,...est absente ; seul reste sa temporalité flottante, indifférente. La division en trois « actes » même ne peut théoriquement que varier de quelques ou de plusieurs secondes. Dans ses notes, d'ailleurs, Cage avait indiqué que la durée respective de ces « actes » devait être 35'', puis 2'40'', puis 1'20''. Lors de sa prestation, David Tudor « joua » les trois « actes » en , respectivement, 30'', 2'23'' et 1'40''. S'exercent ici des forces de débordement à l'intérieur du cadre dérisoirement fixé, forces qui se trouveront relayées par l'auditeur et seront à leur tour débordées. Par voie de conséquence, 4'33'' échappe totalement à la répétition, donc à la re-présentation, le résultat étant toujours différent, imprévisible : l'œuvre devient un objet qui échappe à toute compétence unique (du compositeur, du chef d'orchestre, d'éventuels musiciens,...), à tout savoir, à toute appropriation définitive¹.

Ce que Cage interroge, c'est la différence entre entendre et écouter. On ne peut écouter ce qu'on n'entend pas, c'est cette proposition que Cage met en pièces. Aucune dichotomie, veut-il dire, entre bruit et silence, entre sons et silence, sauf si, par une décision péremptoire, sinon d'ordre totalitaire, l'on décide qu'il est indispensable d'entendre d'abord, écouter venant vraisemblablement ensuite. La situation est exactement la même lorsqu'on se trouve devant un tableau abstrait (Barnett Newman ou Clyfford Still) ou une oeuvre plastique conceptuelle (Joseph Kosuth ou Daniel Buren par exemple) : voir ne suffit pas, il faut également regarder, c'est-à-dire s'investir dans le rapport qui s'établit entre l'œuvre et le sujet, plier celui-ci à celle-là, déborder l'œil par le regard. Lacan n'est pas loin, nous y reviendrons.

¹ Dans une perspective identique, mais selon une problématique différente de la nôtre, voir Anne-Marie Amiot, « Raymond Roussel, Marcel Duchamp, John Cage : de *l'Etoile au Front* à *Musicircus*, en passant par *Roue de bicyclette* », *Musique en Jeu*, 6 (Mars 1972), p.37-53.

« Le silence n'est pas acoustique ; c'est un changement d'esprit. La musique est continue. C'est nous qui nous en détournons ». 4'33'' n'est pas du silence, ce n'est pas le silence, mais l'ouverture de conditions parfaites pour que puisse intervenir l'Autre. D'abord, en surface, 4'33'' ouvre l'espace aux sons que le public peut produire, du plus banal au plus profond, du plus « public » au plus « intime », mêlant d'ailleurs ces deux catégories, mouvements sur les sièges, raclements de gorges, respirations, une porte qui grince au loin, un véhicule qui passe à proximité, les sons intérieurs de notre organisme, la mémoire elle-même qui reproduit les sons qu'elle a enregistrés. Pas une des personnes présentes n'entendra les mêmes sons. Et puis, c'est l'auditoire qui, petit à petit, devient « musicien », tant et si bien que la conscience apparaît en chacun que c'est la musique elle-même qui empêche de saisir la profonde différence entre les sons et la musique, ou plutôt la façon dont la musique d'une partition gèle, fixe, organise les sons qui, dès lors, sont rangés, « univocisés ». 4'33'' est une œuvre ouverte qui ne cesse de s'ouvrir, de quitter le cadre de ses quatre minutes trente trois secondes pour réintroduire une autre temporalité, celle de l'Autre-en-moi. Le cadre temporel qu'indique le titre se retrouve, de l'intérieur, en décadrement permanent.

Il en va de même de l'espace du morceau. Dans la mesure où il n'y a pas de délégation du réel, de signes qui y renverraient, aucun espace ne peut être assigné. L'espace est absolument concomitant, co-existant avec le morceau lui-même, il lui est consubstantiel et il se joue quand le morceau se joue. Espace en déplacement, espace « portable », espace jouable et déjouable. Convoquer des « spectateurs » pour « écouter » 4'33'' fait partie à la fois de l'entreprise de dérision des formes conventionnelles de spectacle et de l'ouverture d'un autre espace, ailleurs, non ritualisé, décalé de l'espace dans lequel le morceau se joue.

Au cœur de ce processus, le sujet, qui, certes, peut apparaître dans un premier temps soumis au hasard, est en fait renvoyé à lui-même, renvoyé à son clivage profond par ce miroir qu'est le silence. Ce renvoi à nous-mêmes est une sorte de refuge, imposé par l'indétermination qui prédomine, par le chaos qui menace notre système de références. Nouveau « stade du miroir » - que l'on permette d'abuser quelque peu de cette expression - le moment de l'écoute de 4'33'' est le moment de la confrontation de l'Imaginaire et du Symbolique lacaniens, moment éminemment narcissique. Cage ouvre le temps sur la nécessité impérieuse, qui sous-tend toute représentation, pour le sujet de se trouver, de se retrouver quelque part dans et à travers sa division de lui-même.

Continuons sur cette voie dangereuse². Ne pourrait-on dire, en faisant se rejoindre une fois encore, Cage et Lacan, que, de toute façon, derrière les apparences que sont les notes et les sons, derrière la soi-disant musicalité d'un morceau que j'entends, il n'y a pas de musique en soi, il n'y a que l'écoute du sujet et sa pulsion « otique », oserions-nous dire comme on dit la pulsion scopique. En fin de compte, ce qui me « parle » dans l'écoute d'un morceau « normal » de musique, ce ne sont pas tant les notes, leur arrangement tonique ou autre, c'est bien ce qui, au fond de moi, se révèle comme manque, manque que l'écoute des sons tente de combler. Or, dans le cas de 4'33'', je suis propulsé directement, im-médiatement dans ce rapport profond avec ce manque, sans l'intermédiation de sons décidés d'avance, je me trouve plongé directement dans ma propre demande, mon propre manque, mon propre désir, dans ma propre pulsion désirante qui fonde mon propre clivage. Pour paraphraser Lacan, « le rapport de mon écoute à ce que je veux entendre est un rapport de leurre »³. Je suis en fait plongé dans l'espace-temps de mon manque, de l'objet a si l'on veut. En d'autres termes, 4'33'' a aboli le piège que constitue le son que j'entends et qui, en me berçant de sa « matérialité sonore », me trompe sur la « réalité » de l'objet, de ce que j'entends. Cette matérialité sonore me rassure certes, mais elle occulte ce qu'en fait je voudrais écouter et qui me fait toujours défaut – on

² Voir Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil (1973), en particulier les pages intitulées « Du regard comme objet *petit a* », p.65-96.

³ Jacques Lacan, *ibid.*, « La ligne et la lumière », p.96.

peut l'appeler le Réel. Je suis alors face à face avec l'inaudible, dans cet espace de coupure que crée le clivage fondamental entre moi en tant que sujet qui **entend** et moi en tant que sujet qui **attend**, espace toujours in-différent.

C'est pourquoi Cage nous confronte aussi à l'impuissance du langage à rendre compte de la réalité et à la faillite du logocentrisme. Car comment nommer cette « pièce musicale » ? Comment représenter en mots ce qu'elle est, puisqu'elle n'est pas, mais qu'elle est sans cesse à travers les différents sujets. Il n'y a pas de langage du glissement, il n'y a pas de langage de l'indétermination. Nous devenons ici des sujets sans objet, incapables de nommer. « Silence » ? Mais nous venons de voir que le silence est un abus de langage, un moyen dérisoire d'occulter un problème, un coup de force dans une réalité complexe qui échappe à notre rationalité discursive. Nous ne pouvons traduire – opération centrale, cruciale de toute opération de représentation – 4'33'', car elle est toujours déjà traduite dans le secret du sujet. 4'33'' nous met en face de l'illusion que nous avons de pouvoir représenter, c'est-à-dire de s'appropriier l'autre par le langage, qu'il soit écrit, musical ou pictural, ou autre.

Cage nous projette dans la non-science, le non-savoir, en une oeuvre inachevée et inachevable, désœuvrée serait plus juste, « cosa mentale », affirmation impersonnelle, retournement de la représentation sur elle-même, « esthétique de l'indéfini et de l'aléatoire ».