

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 58

Artikel: La culture américaine reflétée dans une œuvre de théâtre musical : les Song Books de John Cage
Autor: Heilgendorff, Simone
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927898>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA CULTURE AMÉRICAINE REFLÉTÉE DANS UNE ŒUVRE DE THÉÂTRE MUSICAL

PAR SIMONE HEILGENDORFF

Les Song Books de John Cage

Les compositions expérimentales d'après 1960 sont toujours disqualifiées par les partisans d'une avant-garde musicale «sérieuse». Elles n'ont d'intérêt que dans la mesure où elles témoignent de certains courants historiques. Même si, à la lecture ou à l'écoute, un grand nombre de ces pièces paraissent arbitraires et chaotiques, les plus exigeantes d'entre elles se basent sur des structures évolutives ouvertes, mais néanmoins calculées avec soin et méditées à fond. Pour comprendre celles-ci par l'analyse et les classer de façon critique, il faut être ouvert sur le plan de la méthode et de la démarche.

A côté des *Aventures* et *Nouvelles Aventures* (1962–1965) de Ligeti, du projet *Glossolalie* (1959–1965) de Schnebel et de *Sur Scène* (1959/60) de Kagel, les *Song Books* (1970) de Cage dominent la foule des compositions de théâtre musical expérimental. *Song Books* constitue le sommet des méthodes de composition mises au point par Cage depuis 1952 et présente une grande variété de matériaux. D'une disposition complexe, mais pourtant très ouverte, aux confins du répertoire sonore et gestuel, c'est encore une composition qui confère à Cage le rôle de protagoniste de la «Downtown School» new-yorkaise, école expérimentale favorable aux projets interdisciplinaires, par opposition à l'«Uptown School», orientée davantage vers les procédés sériels «intra-musicaux» et représentée par Babbitt et Carter. Voir en lui un champion de la rupture d'avec la tradition, comme on le fait généralement, reste pourtant indéfendable si l'on définit exactement ce que signifie la tradition dans le contexte culturel où évolue Cage.

TRADITION DÉMOCRATIQUE, ZEN ET TRANSCENDANTALISME

Il faut en effet postuler une double tradition américaine spécifique, avec laquelle Cage n'a pas rompu, mais qu'il développe, au contraire. D'une part, sa notion de la culture s'enracine dans une vision de l'activité artistique typique, dès la fondation de l'Amérique, et qui considère celle-ci comme une partie tout à fait autonome de la véritable coexistence démocratique, laquelle concède à chacun une liberté extrême. Selon un principe qui n'a pas varié jusqu'à ce siècle, les pouvoirs publics ne soutiennent pas cette activité, puisque la dépendance financière risquerait de limiter éthiquement ou moralement le processus créatif. La situation des artistes est donc ambiguë, vu qu'ils dépendent d'un financement pour réaliser leurs idées. En fin de compte, les États-Unis ont payé cette liberté par une évolution artistique extrêmement lente, à ses débuts. Dans la conscience américaine, l'idée que le soutien public pourrait offrir un espace protégé aux projets insolites ne s'est fait jour qu'au début des années 1930¹. Le respect des principes démocratiques, même à l'égard de l'activité artistique, persiste cependant en bonne partie dans les États-Unis d'aujourd'hui.

A la poursuite et au développement de la notion démocratique essentielle de liberté et d'ouverture, Cage associe d'autre part son enthousiasme pour une tradition américaine

encore bien vivante, le transcendantalisme, fondé dans la première moitié du XIXe siècle, et dont les grands principes avaient été exposés et vécus entre autres par un écrivain et moraliste que Cage admirait beaucoup, Henry David Thoreau. Au cœur du transcendantalisme figure les notions d'une vie en accord avec la nature – sorte d'écologisme avant la lettre –, de l'autarcie et de son corollaire, l'anarchisme.

La production de Cage doit donc être considérée dans le contexte spécifique de la tradition démocratique et transcendantaliste américaine. Cette attitude explique partiellement sa faculté de s'émanciper presque en jouant, sans grande résistance intérieure, de la tradition musicale européenne, qui prédominait également aux États-Unis et qu'il connaissait bien, notamment grâce à ses études chez Schoenberg. Il faut donc voir en Cage le partisan d'une tradition différente de celle que défendaient les sérialistes, et non un anti-traditionaliste, dépourvu de toute solution de rechange. Cage fait partie d'un groupe de compositeurs américains progressistes, qui partageaient son attitude décontractée vis-à-vis des matériaux musicaux d'origine européenne et qui exploitaient les impulsions novatrices que leur suggérait leur goût des expériences. Il ne faut pas sous-estimer non plus l'inspiration due au caractère cosmopolite des États-Unis, terre d'accueil de tant de peuples, et à leur culture bigarrée, trait qui s'est accentué au XXe siècle parallèlement à sa généralisation mondiale.

Depuis les années 1930, une composante essentielle du multiculturalisme américain est la pensée extrême-orientale – dans sa version américanisée. Comme beaucoup de ses contemporains, Cage commence par absorber la philosophie indienne propagée par Ananda K. Coomaraswamy, puis, à partir de 1950 environ, le bouddhisme zen enseigné par Daisetz Suzuki. Le zen qu'il découvre chez Suzuki prend aussitôt une grande place dans sa vie, sa pensée et sa création artistique. Les principaux enseignements du bouddhisme zen qu'adopte Cage sont la discipline, l'ouverture de la perception, le calme et le repos de la méditation, la pensée et le sentiment «rhizomatique», non hiérarchique, l'unité découlant de l'interpénétration – ou de la perméabilité – de tous les aspects de l'existence (la vie quotidienne, la réflexion philosophique et l'activité artistique, par exemple). Ces principes ont en commun de ne pas favoriser les aspects statiques de la vie, mais ses processus interactifs. La discipline est nécessaire pour ouvrir le «Moi fermé»² à ces processus.

Tout comme les principes radicaux de la démocratie et du transcendantalisme, ces éléments de la pensée zen jouent un rôle important dans la notion cruciale, chez Cage, d'absence de parti pris (*open-mindedness*)³, qu'il met en œuvre dans plusieurs de ses pièces. Dans *The Future of Music* (1974), Cage donne quatre raisons pour que l'ouverture d'esprit s'établisse dans la musique: 1° les nouveaux terrains déjà défrichés par des personnalités telles que Cowell et Varèse; 2° la technologie utilisable dans les processus sonores et compositionnels; 3° le mélange croissant des cultures, y compris celles qui étaient autrefois très lointaines; 4° la

1. Pour compléter ces remarques, voir Berndt Ostendorf/Paul Levine, *Kulturbegriff et Kulturkritik. Die amerikanische Definition von Kultur et die Definition der amerikanischen Kultur*, in: *Länderbericht USA II*, sous la direction d'Ostendorf etc., Bonn 1990 (collection *Studien zur Geschichte et Politik de la Bundeszentrale für politische Bildung*, vol. 293/II), p. 449–458.

2. «Un Moi sans discipline est fermé, il tend à s'enfermer dans ses seuls sentiments. La discipline est la seule chose qui empêche cet enfermement. Par elle, on peut s'ouvrir à l'extérieur comme à l'intérieur.» Cité d'après *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles* (trad. française), Bel-fond, Paris 1976, p. 50.

3. En anglais dans l'original [ndt].

尺不見三界之中心
祇為空回不了
念不生一法然
來不生滅
大正丙辰
在石井氏非親古く
若山く書

John Cage et
Daisetz Suzuki

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les rapports de Cage avec l'évolution technologique de son temps; à son avis (ce qui le rapproche étroitement du sociologue Marshall McLuhan), les appareils et les médias électroniques, de plus en plus accessibles à la collectivité, ont d'immenses avantages. En les intégrant aux phénomènes sonores, Cage voit dans les possibilités de la production, de l'amplification et de la transformation électronique (*live*) du son un outil fondamental pour abattre les frontières (de la communication), y compris entre les disciplines artistiques ou entre les rôles traditionnels du compositeur, des interprètes et du public; il propose même une comparaison avec la disparition des barrières entre les diverses cultures. Même si, chez Cage, l'effet de beaucoup d'indications n'est pas exactement calculable, cela ne signifie pas un manque de responsabilité vis-à-vis des produits de sa création, mais l'intention de libérer les gens – et soi-même – des schémas stériles et de les inviter à des (inter)actions inattendues.

RÉSEAUX INTERACTIFS

Depuis qu'il s'est mis à utiliser le *I Ching* comme
 auxiliaire de composition, au début des années cinquante, les
 œuvres de Cage sont souvent organisées en réseau. Cette
 forme d'organisation est marquée par la participation des
 exécutants aux processus de genèse des pièces (principe
 démocratique important, qui se rencontre aussi dans l'art
 expérimental européen) et par le côtoïement non
 hiérarchique, non agressif, ramifié, des événements dans un
 mouvement, un tempo presque naturels (en quoi l'on
 reconnaîtra des principes fondamentaux du zen et du
 transcendantalisme). A divers degrés, ces pièces pourraient
 être qualifiées de champs interactifs. Cage décrit lui-même
 pareil champ dans un texte sur Ives: «Nous devenons
 conscients du passé, à mon avis, par ce que nous faisons. Ce
 que nous faisons jette une lumière sur le passé. [Je crois]
 que nous vivons plutôt dans un champ spirituel grâce auquel,
 par nos actions, par ce que nous faisons, nous devenons
 capables de voir ce que d'autres font sous un jour différent
 de ce qu'il serait si nous restions passifs.»⁶ Il est caracté-
 ristique de Cage de constituer une unité paradoxale entre
doing, d'une part (une activité, donc), et l'observation, de
 l'autre, qu'on jette ainsi une lumière sur une pensée, sur le
 rapport avec quelque chose ou quelqu'un (élément d'un
 processus désormais réceptif, passif). Chez Cage,
 l'(inter)action a des traits à la fois actifs et passifs. Agir
 signifie être fluide. Le rayonnement même de Cage était
 marqué par cette fluidité discrète, génératrice d'espace tout
 en restant agissante, qui paraît caractériser aussi le
 comportement des Asiatiques⁷.

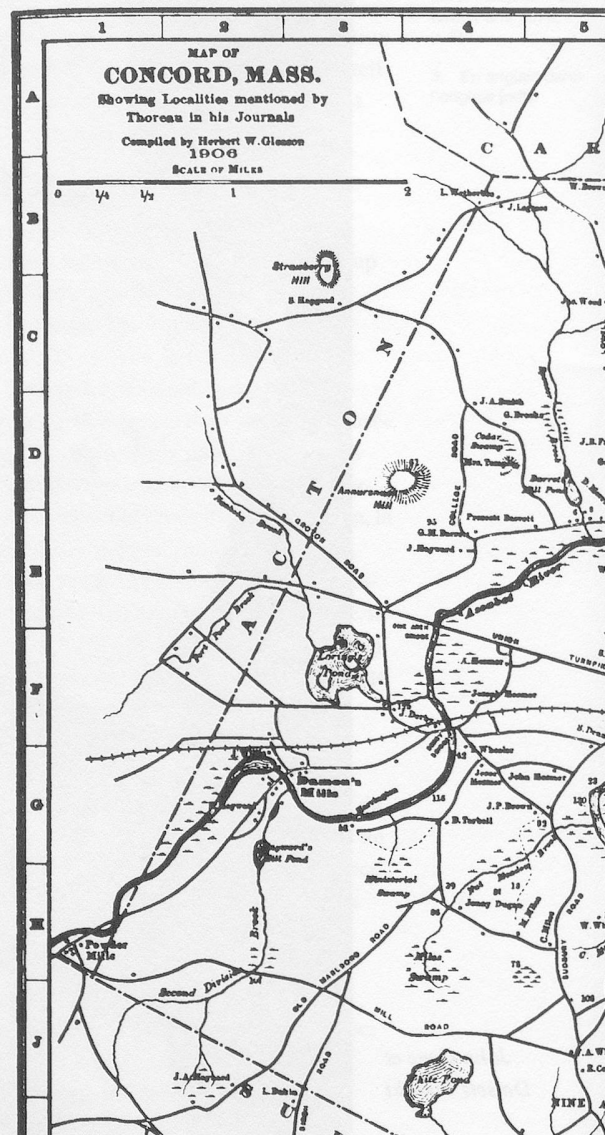
De nos jours, la notion de champ est d'une grande actualité et joue un rôle important dans divers domaines. Par rapport à la pensée de Cage et à sa composition *Song Books*, le sens du «champ» dans le domaine des processus mentaux ne manque pas non plus d'intérêt. Depuis quelques années, en effet, il est prouvé scientifiquement (en neurologie) que, dans le cerveau humain, les processus mentaux, qui ne sont au fond rien d'autre que des processus électroniques, se déroulent selon certaines structures en réseau. Par rapport aux superpositions simultanées possibles d'événements indépendants les uns des autres, lors d'exécutions de *Song Books*, il est intéressant qu'entre-temps, plusieurs enquêtes n'aient pas seulement démontré que les synapses neuronales s'étendent à la manière d'un champ, donc par association, malgré leur caractère vectoriel, mais encore que ces associations s'étendent plus ou moins loin, selon la situation dans laquelle se produit la stimulation. En règle générale, le champ associatif est beaucoup plus vaste quand on exécute simultanément plusieurs tâches et qu'on se trouve très détendu, que lorsque les personnes testées se concentrent sur une seule action⁸.

De telles constatations scientifiques ne confirment pas seulement après coup de très anciens principes de la pensée extrême-orientale, elles ont un lien avec les phénomènes artistiques, philosophiques et sociaux de notre époque. Ainsi,

4. Voir. John Cage, *Empty Words. Writings '73-'78*, 1980 (8e éd.), p. 180.

5. Opposé à la notion d'art «affirmatif», due à Adorno (mais dans un sens critique), l'art «autonome» était l'idéal de l'avant-garde européenne des années cinquante et soixante. Était d'abord considérée autonome la musique aux structures intégralement sérielles, dépourvue de toute émotion et de toute notion de jeu, puisqu'elle semblait détachée de tout courant social, comme le voulait l'esthétique correcte, sans perdre son effet pour autant. Peu après, la question de savoir si les activités expérimentales transgressant les frontières, avec un côté fortement ludique et émotionnel, méritaient aussi cet attribut, suscita le désaccord.

6. John Cage, *Two Statements on Ives* (1964), in: *A Year from Monday. New Lectures and Writings*, Middletown 1969, p. 37 et 40.



«Carte 3»
John Cage, Song
Books

il existe manifestement des liens entre ces faits et la structure ramifiée, riche en associations, de *Song Books* et de beaucoup d'autres compositions de Cage.

Il est donc tentant d'explorer cette structure en réseau et de déceler les interactions et les significations qu'elle implique. Mais il est d'abord difficile de savoir avec quelle méthode aborder l'enquête. Vu les connaissances actuelles de la neurologie et les liens avec le contexte contemporain, il s'est avéré judicieux d'appliquer la théorie de la «compréhension scénique» d'Alfred Lorenzer, psychanalyste proche de l'Ecole de Francfort et fondateur de la recherche psychanalytique sociale. Cette théorie sera présentée dans le chapitre qui suit – de façon rudimentaire, faute de place. L'exposé sera suivi de quelques exemples des découvertes que l'on fait dans *Song Books* en appliquant la méthode de la compréhension scénique de Lorenzer⁹.

INITIATION À LA «COMPRÉHENSION SCÉNIQUE»

Dans ses écrits, Lorenzer embrasse tous les genres artistiques et redéfinit le statut de l'art dans le contexte social en rangeant les œuvres d'art dans la catégorie des «présentateurs de sens», à laquelle appartiennent également les bâtiments publics, par exemple. Contrairement à d'autres démarches psychanalytiques appliquées au domaine culturel, il affirme que, sur ce terrain, la recherche psychanalytique ne saurait se passer du concours des sciences voisines¹⁰. Dans le domaine de la recherche musicale, cela signifie que, dans un projet interdisciplinaire, il faut aussi déterminer les critères de l'analyse et de l'histoire musicale avec lesquels coordonner judicieusement la recherche psychanalytique et sociale. La méthode de Lorenzer permet de s'approcher par l'analyse musicale de compositions telles que *Song Books*, qui fourmillent de connotations, vu leur recours à des matériaux préexistants (tirés de la vie quotidienne).

Dans sa méthode¹¹, Lorenzer part de l'idée que toutes les relations dans lesquelles se meuvent les gens sont marquées par des échanges interactifs constants, qui s'expriment à tous les niveaux impliqués par des «formes symboliques d'interaction» et des «présentateurs de sens». Il s'affranchit donc des catégories psychanalytiques classiques du Ça, du Moi et du Surmoi. A partir de la déformation psychique la plus répandue, la névrose, il montre que celle-ci provient de la déformation et surtout de la «désymbolisation» de «structures d'expérience» collectives et individuelles, lesquelles proviennent à leur tour d'interactions complexes et constantes, qui les maintiennent et les modifient. Ces structures d'expérience consistent en une foule de «formes symboliques d'interaction» en évolution perpétuelle (et lente): interactions sensorielles (sentiment, goût, couleur, objet, etc.) ou verbales (mot, phrase, etc.). Les expériences sont contextualisées dans la mesure où elles appellent certaines significations et jouent ainsi un rôle symbolique.

Les formes sensorielles d'interaction symbolique constituent la base des interactions humaines et se développent dès la petite enfance (en partie avant les autres formes d'interaction), dans certains jeux, par exemple, qui imitent des situations réelles (l'exemple le plus connu est l'analyse, par Freud, du jeu des tout-petits consistant à enrouler un fil). Quant aux formes verbales d'interaction symbolique, elles présentent une organisation plus exigeante de l'expérience humaine, mais restent inséparables des processus sensoriels (timbre de la voix, associations d'images, etc.). Les deux genres d'interactions symboliques permettent le recours – vital – aux processus interactifs imaginaires, les «actions fictives». Dans ce processus, des situations réelles du passé

ou du futur, ancrées symboliquement dans certaines formes d'interaction (du moins en tant que contexte) peuvent être jouées à l'essai ou revécues sous forme scénique. Le jeu est solitaire, ou alors public, quand on essaie de faire comprendre la situation à une ou plusieurs personnes par le théâtre – en fonction de la compréhensibilité de l'action fictive, verbale ou non verbale, ainsi que de la faculté et de la disponibilité des auditeurs ou des participants. Parfois simplement redoutées, les tensions jaillies des formes d'interaction ou des structures d'expérience peuvent ainsi être partiellement éclaircies ou du moins recueillies.

Les structures d'expérience collectives et individuelles – que Lorenzer appelle aussi «projets de vie» – ne concordent pas toujours entre elles et peuvent aboutir à des conflits si forts que le lien symbolique entre le facteur sensoriel d'une expérience et sa désignation symbolique peut être détruit: c'est la «désymbolisation». Suite à la névrose, les deux pôles de l'ancienne liaison symbolique ne disparaissent toutefois pas, mais continuent d'agir indépendamment l'un de l'autre, en régressant peut-être au niveau le plus bas de l'activité humaine, la séquence stimulus/réaction, ou en s'associant arbitrairement et passivement (comme dans la «formation du caractère», par exemple) à d'autres significations symboliques (très souvent diamétralement opposées).

Les «présentateurs de sens» jouent ici un rôle extrêmement important, aussi bien quant à la destruction des formes symboliques d'interaction qu'à la possibilité d'arrêter cette destruction. Ces présentateurs de sens sont des objets qui ont un effet symbolique du fait des interactions humaines qui s'effectuent avec eux. Leur signification va de la simple «utilisation instrumentale» (dans des actions quotidiennes telles que le lavage des mains) jusqu'à une «signification d'expérience» complexe. Elle peut symboliser quelque chose de menaçant aussi bien que fonder une identification positive. Tout comme l'art, les bâtiments publics, l'habillement et les objets ménagers sont des présentateurs de sens.

Il est inhabituel d'associer l'art à ce champ d'action, c'est-à-dire de lui attribuer un effet qui dépasse la jouissance (et de ne pas poser seulement la question des affects). C'est justement cette conception qui rend la démarche de Lorenzer intéressante. Les arguments cruciaux invoqués par Peter Bürger dans la discussion sur l'avant-garde et prophétisant la ruine complète de cette dernière du fait de son institutionnalisation semblent en revanche avoir perdu leur force¹². Les présentateurs de sens agissent au niveau des formes sensorielles d'interaction symbolique, non à celui des interactions verbales. Lorenzer leur attribue donc un degré de conscience très bas, voire nul, ce qui implique que cette forme d'interaction symbolique ne peut être utilisée délibérément. Or cette thèse n'est pas défendable, puisqu'il semble établi par les recherches neurologiques et celles de la psychologie de la connaissance que les images peuvent aussi être consultées dans le cerveau et qu'elles peuvent enclencher délibérément des processus de comportement ou de réflexion.

Lorenzer reconnaît toutefois la qualité fondamentale des symboles présentateurs, notamment de l'art: «Dans le registre de la matérialité, certains objets se distinguent en ce qu'ils sont utilisés exclusivement comme *présentateurs de sens, sans le moindre utilitarisme*. Ce sont là des symboles présentateurs au sens étroit, tels que Langer les décrit au chapitre „art“¹³. Dépouillée de leur destination utilitaire, leur fonction est de proposer au sujet des projets de comportement *social*. [...] Le double foyer des symboles présentateurs en tant que „concepts“ pour [...] l'indicible – ce qui ne pourra *jamais* être exprimé verbalement, comme l'expérience de l'espace – et [...] l'autre indicible – ce qui n'est *pas*

7. Lung Fū, ancien membre chinois du groupe expérimental berlinois «Maulwerker», m'a raconté le 10 mai 1998 sa rencontre personnelle avec Cage. C'était quelqu'un dont le charisme et le comportement lui paraissaient très familiers. Il s'expliquait cette affinité par la similitude du comportement de Cage avec celui de ses compatriotes chinois.

8. Les informations esquissées ici sont présentées de façon accessible et complète dans le livre *Geist im Netz. Modelle für Lernen, Denken et Handeln* (Berlin/Oxford 1996) du psychiatre et psychologue Manfred Spitzer. La citation se trouve aux pp. 264ss.

9. Je connais deux études où la méthode de Lorenzer a été appliquée à la musique; dans les deux cas, il s'agit de la musique vocale du XIXe siècle: Hans-Michael Beuerle, *Johannes Brahms. Untersuchungen zu den A-cappella-Kompositionen*, Hambourg 1987 (rédigé en 1975), et Gunzelin Schmid Noerr, *Der Wanderer am Abgrund. Eine Interpretation des Liedes „Gute Nacht“ aus dem Zyklus „Winterreise“ von Franz Schubert et Wilhelm Müller. Zum Verstehen von Musik et Sprache*, in: *Zur Idee einer psychoanalytischen Sozialforschung. Dimensionen szenischen Verstehens* (sous la direction de Jürgen Belgrad, Bernard Görlich, etc.), Francfort 1987, p. 367-397.

10. «Il est donc urgent de renforcer les premiers pas d'une collaboration interdisciplinaire intense, pour refouler le vieux vice des excursions occasionnelles et arbitraires de psychoanalystes dans la culture ou les expéditions de pillage débridé d'historiens de l'art imprégnés de psychoanalyse.» A. Lorenzer, *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*, in: *Kultur-Analysen*, éd. par H.-D. König, A. Lorenzer, etc., Francfort 1986, p. 18.

11. L'introduction à la théorie de Lorenzer qui suit se fonde en grande partie sur son ouvrage *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*, paru d'abord à Francfort-sur-le Main, 1981.

12. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Francfort/Main 1974. Cet ouvrage a soulevé d'immenses débats. On trouvera les réponses adressées à Bürger dans le livre que voici: «*Theorie der Avantgarde*». Antwort-

encore capable de consensus verbal, comme les images rêvées – [...] devient plausible: l'expérience des objets est fondamentale. De là provient leur troisième qualité: [...] ils sont plus proches des émotions, donc de l'inconscient, que les figures du discours. Qu'est-ce que cela signifie pour la personnalité ? Que les significations fournies par des objets, des images (c'est-à-dire des scènes matérielles) sont ancrées dans une couche plus profonde que celles transmises par la langue.»¹⁴ A part les possibilités d'accumuler les significations de façon non verbale, ce passage évoque aussi le niveau déjà mentionné de l'action fictive (protégée), niveau qui inclut que des modifications puissent intervenir lorsque ces processus se déroulent.

Le fait décisif est la capacité immense que Lorenzer attribue à l'art, qui se distingue par son «double foyer» – comme d'autres symboles présentateurs, d'ailleurs, à un certain point¹⁵. N'ayant de signification qu'esthétique, sans «contenu utilitaire», l'art offre en quelque sorte un espace protégé pour l'action fictive. «[En outre, les symboles présentateurs] articulent des expériences humaines qui sont inaccessibles au langage discursif. [...] Il lui incombe [à la musique] d'„articuler les expériences“ que *jamais* la langue ne pourra saisir. La description d'une symphonie ne remplace pas son écoute, ni la discussion des émotions qu'elle suscite l'œuvre d'art elle-même.»¹⁶ Dans les processus interactifs, la «compréhension scénique» est donc essentielle. «L'analyste [...] recourt à la compréhension *scénique* comme outil de décodage de ce qui ne peut être encore nommé, mais qui, dans des descriptions, lui a été présenté sous forme sensorielle et scénique (comme au théâtre). Il doit imaginer des scènes et, en les comparant, parvenir à ce qui est caché (parce qu'incapable d'être articulé, mais décrit quand même de façon scénique). Dans son interprétation, il en reste expressément à la présentation sensorielle et scénique. Il ne s'agit pas de comparer les scènes au sens où telle expérience serait „comme“ telle autre, la scène actuelle „comme l'ancienne“, mais aussi, lors de la reconstitution d'expériences décisives et de cas originaux, de reconstituer concrètement et matériellement l'intrigue du conflit.»¹⁷

Sans connaître la théorie de Lorenzer (dont il n'existe aucune traduction publiée), Cage voyait de son côté dans le théâtre – moins le théâtre classique que les aspects foisonnants des spectacles expérimentaux – le seul genre artistique capable de rendre justice aux diverses formes d'existence auxquelles sont confrontés les hommes et de répondre à son idéal d'«open-mindedness». «Depuis plusieurs années, j'ai admis et partagé toujours la doctrine de l'art – occidental ou oriental – exposée par Ananda K. Coomaraswamy dans son livre *The Transformation of Nature in Art*, doctrine qui donne à l'art la fonction d'imiter la nature dans sa manière d'opérer. Or notre compréhension de „sa manière d'opérer“ change avec les progrès de la science. [...] Le théâtre est obligatoire, en fin de compte, parce qu'il ressemble plus à la vie que tout autre art, étant donné que, pour être apprécié, il exige l'utilisation des yeux et des oreilles, de l'espace et du temps.»¹⁸ Le théâtre est vu ici en quelque sorte comme le média (artistique) par excellence de la compréhension scénique. «L'imitation de la nature» renvoie à la manière dont la nature fonctionne. Les processus, les mouvements naturels, c'est-à-dire des processus agissant en réseau, avec des connotations et des répercussions ramifiées, sont le sujet de l'art de Cage.

SONG BOOKS, UN RÉSEAU INTERACTIF DE CHAMPS SCÉNIQUES

Cage composa *Song Books* en grande partie d'août au

début octobre 1970, soit en très peu de temps. Il avait conçu presque toute l'œuvre en trois jours seulement¹⁹. Après avoir décidé de poursuivre la série des solos chantés (*Solos for Voice 1* et *2*, 1958/60), il interrogea le *I Ching* pour fixer le nombre des solos à composer et trouva le résultat surprenant, vu le peu de temps à disposition: quatre-vingt-dix. Il importait donc d'autant plus que Cage écrivît une pièce certes aussi dense que possible, mais en recourant aux moyens les plus efficaces. A cet effet, il créa un réseau très ramifié à partir de différents composants. Les trois composants génériques sont le «genre», le «contenu» et la «technique de composition». Pour chaque solo, il lui fallait trancher entre 1° quatre genres (*song* [chanson], théâtre, *song* avec électronique, théâtre avec électronique); 2° deux modes de contenu (pertinent ou non par rapport à la phrase «We connect Satie with Thoreau» [Nous associons Satie à Thoreau]); 3° trois manières d'appliquer une technique de composition (en introduire une nouvelle, reprendre une technique déjà utilisée dans *Song Books*, ou varier une technique déjà utilisée dans *Song Books*). Ces 4 x 2 x 3 (24) variantes offrent une vaste palette de matériaux, reliés entre eux par variation, de telle sorte qu'il en résulte une disposition générale cohérente.

Ayant choisi ces trois composants génériques, Cage disposait certes d'une grille formelle applicable à la disposition générale, mais il n'avait pas encore trouvé le matériau à ouvrager ni la technique de composition convenant à chaque cas. Il venait certes de redécouvrir les écrits de Thoreau et, guidé par son goût, fixa un jalon décisif (sans interroger le *I Ching*) en combinant Thoreau avec Satie, compositeur qu'il vénérât depuis des décennies et qu'il avait justement remis à l'honneur dans *Cheap Imitation*²⁰. Restait le problème du matériau. Il décida donc (sans le secours du *I Ching*) de reprendre des techniques et des matériaux déjà existants, c'est-à-dire des musiques de son cru et d'autres sources (sons et formes de notation) ainsi que des textes et des objets qui se trouvaient dans son entourage immédiat au moment de la composition – comme Thoreau et Satie. Le lien ou la signification historique de ces éléments a une grande importance dans ce processus, Cage exploitant délibérément le «double foyer» du matériau préexistant et de toutes ses références dans le travail de composition.

Une foule écrasante de ces références internes et externes des *Song Books* se déploie avec une diversité presque impossible à embrasser du regard, que ce soit dans les solos publiés successivement en deux tomes (vol. I: solos 3–58; vol. II: solos 59–92) et un supplément comprenant des «Instructions» (parfois décousues), ou dans les exécutions conçues à partir des recueils. L'impression générale retient à la fois divers stades d'élaboration concrète (de la notation graphique à l'écriture classique) et des indications verbales, susceptibles d'être traduites directement en langage théâtral ou stipulant un processus antérieur à l'exécution et nécessaire à l'«action» proprement dite (préparation et utilisation de microphones de contact, par exemple, ou détermination, à l'aide du *I Ching*, d'actions scéniques fondées sur des séries de chiffres tirées des solos apparentés à *Theatre Piece*, de 1960).

La forme délibérément non hiérarchique de *Song Books* ressort en premier lieu de l'absence de partition²¹. Le nombre des exécutants, même par rapport aux solos isolés (à quelques exceptions près), peut être fixé arbitrairement, tout comme la quantité effectivement réalisée des instructions de tel solo («en tout ou en partie»). L'assemblage retenu impose de déterminer la succession des pièces et la durée totale, le nombre des participants, l'équipement de la scène (éclairage, auxiliaires électroniques – microphones de contact et

ten auf Peter Bürgers *Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, édité par W. Martin Lüders, Frankfurt/Main 1976. Un auteur (B. Lindtner, p. 93) y souligne le côté peu convaincant d'une discussion menée à l'intérieur d'une idéologie.

13. Chez Lorenzer, la notion de symbole renvoie aux théories d'Ernst Cassirer et Susanne K. Langer.

14. Lorenzer, *Das Konzil der Buchhalter*, op. cit., p. 157 (italiques de Lorenzer).

15. Il est impossible de délimiter strictement l'art et le non-art, ainsi que leurs doubles champs d'application.

16. *Ibid.*, p. 32 (souligné par l'auteur).

17. *Ibid.*, p. 163.

18. John Cage, *Happy New Ears* (1963), in: J'C', *A Year from Monday*, in: *Empty Words*, [sans indication de lieu] 1969, p. 31/32.

19. Cf. *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 141.

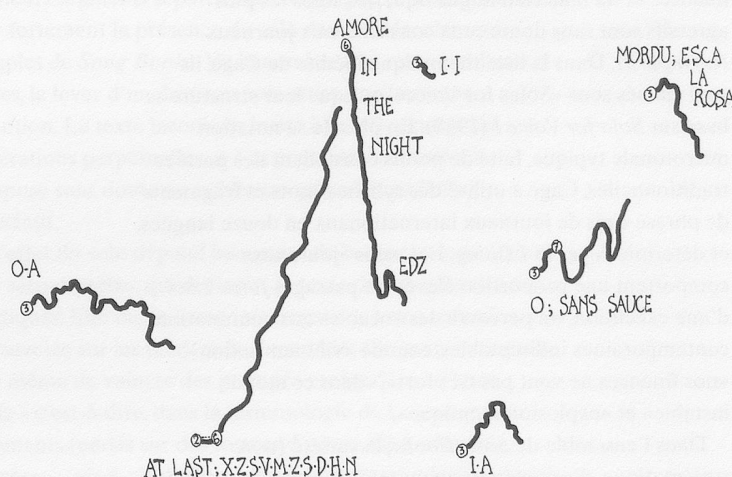
20. pour piano, 1969, adaptation (inspirée par le *I Ching*) du *Socrate* de Satie (1918), également chorégraphiée par Merce Cunningham sous le titre de *Second Hand*.

21. «Nous disposons désormais de beaucoup d'exemples musicaux de la pratique de l'anarchie: parties indéterminées, absence de relation entre les parties (pas de partition), musique non notée, répétitions sans chef.» John Cage, *The Future of Music* (1974), in: J'C'. *Empty Words*, Middletown 1980, p. 183.

Dans *Song Books*, les champs scéniques que l'on peut distinguer par le contenu et la technique de composition reflètent des formes «réelles» d'interaction symbolique provenant de l'environnement de Cage – dans une perspective analytique qui rappelle le modèle de Lorenzer de la «compréhension scénique». Il faut concevoir *Song Books* comme une sorte de compréhension scénique des formes (symboliques) d'interaction dont les principes supérieurs sont l'«open-mindedness» et l'autodiscipline. C'est dans ce contexte qu'on retrouve aussi le recours permanent de Cage aux opérations du *I Ching*. [...] Les opérations aléatoires l'encourageaient à déplacer son attention de la prise de

Pour *Song Books*, il est essentiel que tous les solos soient l'affaire d'une seule personne, à quelques exceptions près; les processus de communication entre les exécutants doivent être évités explicitement. La communication humaine est certes admise comme partie intégrante du vécu humain, mais n'est pas traitée comme sujet immédiat du théâtre de *Song Books*. Toutes les formes symboliques d'interaction abordées dans les solos sont donc amputées de cette dimension. Il en résulte une réfraction supplémentaire de la perception, d'autant plus que l'interaction humaine est en général une

23. Laura Kuhn, *John Cage in the Social Realm: Blurring the Distinctions, Seeing Wholeness*, in: *Rholywholyover Box* (catalogue d'exposition en forme de boîte, Philadelphie 1995). La citation de Cage se trouve dans *Conversing with Cage*, édité par R. Kostelanetz, New York 1988, p. 52.



*Exemple 1: «Solo
for Voice 52 (Aria
No. 2)», extrait
(John Cage, Song
Books, Henmar
Press Inc., New
York 1970, vol. I,
p. 192)*

partie essentielle du spectacle dramatique. Par cette réduction (ou concentration), Cage atteint le mélange unique de matériau directement perceptible, de conception généralement assez simple, et tiré de situations «banales», dont les formes d'interaction sont connues de tous²⁴, avec un autre genre de matériau, qui se concentre sur les processus intérieurs, où l'on revit ses expériences et où l'on imagine ses actes, celui des représentations mentales et du rêve. Grâce à ce second type de matériau, Cage n'intègre pas seulement des processus assez complexes de l'interaction humaine en leur donnant un complément imaginaire, une compréhension scénique, mais il les rend accessibles d'une manière qui permet beaucoup plus de variantes que ne le ferait une situation de communication représentée de façon naturelle. Ainsi, cet immense champ imaginaire d'association d'idées est rendu praticable sans le moindre risque.

La conception des solistes de *Song Books* en tant qu'«individus isolés» trahit un regard – plus contemplatif qu'engagé physiquement – sur la multiplicité, la complexité, la non-linéarité, le hasard et l'absence d'intention, qui sont les bases de travail qui distinguent Cage. Cette attitude rappelle beaucoup le zen et ôte à la situation simulée de *Song Books* presque tous les aspects angoissants pour qui y est jeté par surprise. Les phénomènes si multiples, non linéaires, de la vie quotidienne y sont montrés par Cage non pas dans leur violence parfois immédiate, mais à une certaine distance d'observation: «Le zen nous enseigne non seulement à entendre, mais à écouter; non simplement à regarder, mais à voir; non seulement à penser, mais à éprouver; et surtout à ne pas nous accrocher à ce que nous savons, mais à accepter et à nous réjouir de tout ce que nous pouvons appréhender du monde.»²⁵

Rares sont les solos qui évoquent l'angoisse, le côté éphémère, l'agitation et le sentiment d'impuissance de la vie urbaine actuelle. L'agitation pourrait éventuellement être invoquée dans les déplacements que demandent deux des solos rattachés au genre théâtre (solo 32, «revenant hâtivement un peu plus tard» et solo 37, «retourner très rapidement dans la direction opposée»). Du point de vue des nuances et du matériau linguistique, les solos les plus agressifs sont sans doute ceux consacrés aux journaux (exemple 2). Dans la liste thématique inédite de Cage, ils sont classés sous «Solos for Voice», puisque leur structure se base sur *Solo for Voice I* (1958). En plus de sa notation microtonale typique, faite de points constellant des portées traditionnelles, Cage a utilisé des syllabes, mots et fragments de phrase tirés de journaux internationaux en douze langues, et déterminés par le *I Ching*. Les solos «journaux» comportent une proportion élevée de passages *forte*. Lors d'une exécution, on percevra des vocables aux connotations contemporaines indiscutables, comme «viêtnamisation», «nos finances ne vont pas très fort», «dans ce monde instable» et «explosion atomique».

Dans l'ensemble de *Song Books*, la variété (non systématique, d'orientation quantitative) de la déconstruction du langage va des séquences syllabiques de structures et de lettres à des phrases complètes en une langue relativement connue (français ou anglais), en passant par des fragments de mots ou de phrases dans une ou plusieurs langues. Par cette gamme, Cage oriente le potentiel d'allusions sur des formes symboliques d'interaction, si bien que le langage paraît «monté» en relation directe avec des champs de signification. Les formes principales de ce langage transformé et fragmenté sont l'aphorisme et le paradoxe.

En ce qui concerne la composition des sons, Cage a relativement peu exploité la musique déjà existante; il le fait surtout dans les solos «imitation bon marché» (*Cheap*

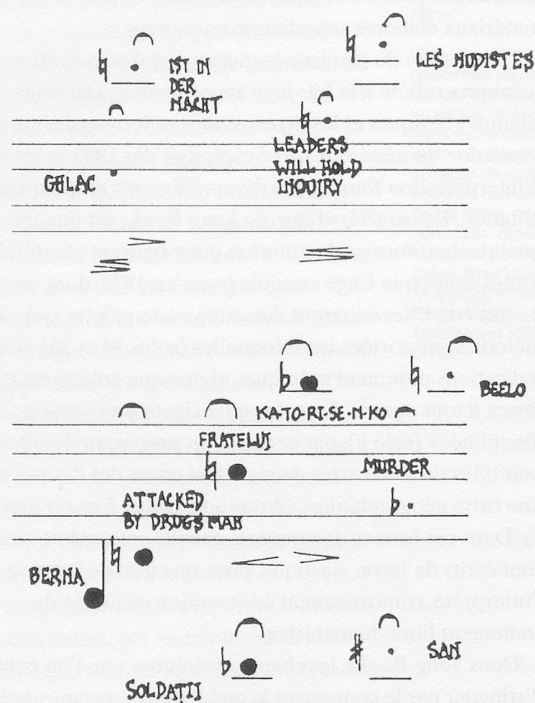
Imitation) et dans le solo 80. La palette de la déconstruction sonore va de la citation presque complète et d'un seul tenant de Schubert (solo 39) à la création originale de séquences sonores qui évoquent cependant la musique traditionnelle («Arias» de solos 52 et 53), en passant par des fragments de Satie, des réminiscences d'autres civilisations (*ragas* indiens dans le solo 58), et des notes microtonales pour soutenir le déroulement sonore et dynamique des passages parlés («journaux»). La traduction des indications graphiques aboutit notamment à des résultats écrits et sonores insolites, riches en connotations, qui s'accordent aux énoncés paradoxaux et aux aphorismes²⁶.

Cage établit une interdépendance entre son et parole; la gamme des possibilités va de la mise en musique «classique» d'un texte (dans certaines des «imitations bon marché», par exemple) jusqu'à la fusion synergétique des deux modes en un geste commun, comme dans les solos 40 (racines indo-européennes) et 67 (liste de termes géographiques anglais et étrangers), fusion généralement intensifiée par des interventions électroniques en direct (*live*); la parole devient alors un aspect parmi d'autres d'événements sonores insolites. La portée associative de la parole, d'une part, et du son, de l'autre, est un critère décisif pour déterminer la signification

24. Citons les solos évoquant la vie quotidienne (jouer et manger) ou les enregistrements de chants d'oiseaux qui rappellent la nature (insertion facultative).

25. Stephen Addiss, *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925*, (New York, 1989), p. 6, in: Julie Lazar, *nothingtoseen*, in: Boîte-catalogue *rolywholyover*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1993.

26. Ces figures de rhétorique (paradoxe et aphorisme) se réfèrent également à un élément fondamental du zen, le *koan*.



Exemple 2: «Solo for Voice 60», extrait (John Cage, *Song Books*, Henmar Press Inc., New York 1970, vol. II, p. 224)

symbolique des solos (et de l'art en général) sur le plan sensoriel ou même linguistique. Elle est complétée par le potentiel associatif des gestes corporels et spatiaux des solos rattachés au théâtre.

«SONGS»

La déformation la plus poussée pratiquée par Cage sous forme d'«imitation bon marché» et d'amalgame du son et de la parole est celle d'une mélodie de Mozart au solo n° 47 («Queen of Thunder»²⁷), où il recourt à plusieurs reprises (en moyenne toutes les cinq ou six mesures dans le 4/4 de l'Allegro assai) à des modulations électroniques et à des variations d'amplitude. Quand le solo est donné, cependant, l'air reste parfaitement reconnaissable, la parodie conservant les rythmes et les vocalises caractéristiques (Cage suit exactement l'agencement de l'air, de bout en bout)²⁸. Ce passage peut même revendiquer le titre de citation la plus célèbre de *Song Books*. Le traitement que Cage inflige au matériau a une explication d'ordre scénique: c'est la destruction systématique de sa signification symbolique en tant qu'air probablement le plus connu de l'opéra, celui que beaucoup de gens apprécient – peut-être pour masquer leur ignorance. L'air doit sans doute sa popularité à la virtuosité qu'il exige et qui fait forte impression. Pour les personnes aux intérêts plus vastes, en revanche, ce sont justement le côté «rabâché» de l'air et son statut de porteur de sens (culture et maîtrise de la belle sonorité) qui peuvent être extrêmement désagréables. Ce statut se voit amenuisé dans la mesure où il ne rend pas justice à l'opéra et à sa composition exigeante, et qu'il repose en partie sur la transmission de la musique par les supports sonores ainsi que sur l'exploitation des «tubes» classiques par les stratégies de la commercialisation. Le fait que ce soit justement son aspect fascinant, à savoir sa virtuosité, qui se trouve parodié – et encore par des moyens électroniques, auxquels l'air doit en bonne partie sa diffusion et sa signification symbolique, comme d'autres «tubes» ordinaires – touche le cœur du sens interactif de l'air. Pareil démontage de matériau dévoyé peut être une expérience joyeuse et susciter des sentiments de libération, de soulagement²⁹.

Dans la mesure où il exprime une idée fondamentale de l'anarchisme, le solo 35 (exemple 3) constitue le cœur du programme de *Song Books*: «The best form of government is no government at all and that will be the kind of government they will have when they are ready for it» [La meilleure forme de gouvernement est de n'avoir pas de gouvernement du tout, et c'est le genre de gouvernement qu'ils auront quand ils y seront prêts]. Cette phrase tirée de l'*Essay on Civil Disobedience* de Thoreau (1848), dont la lecture fait toujours partie des programmes scolaires américains, est placée sous trente-deux motifs A et B de rythme et de mélodie différents. Ce sont là des mélodies originales de Cage, mais dans le style de Satie, c'est-à-dire qu'elles sont simples mais irrégulières, et se contentent de quelques notes. Elles rappellent un peu les mélodies populaires naïves, voire enfantines. Le nombre des notes et la détermination des hauteurs sont le fruit d'opérations du *I Ching*, comme le trahissent certaines esquisses. Un feuillet d'esquisses se rapportant au solo 35³⁰ présente l'ambitus des mélodies, qui se limite aux notes *sol*, *sol dièse*, *la*, *la dièse*, *si* et *do*. Les notes disponibles des trente-deux motifs A et B sont indiquées sous forme de tableau et correspondent à la version publiée du solo 35. Les mélodies ont en outre pour caractéristique d'être légèrement irrégulières du point de vue métrique, donc asymétriques, et de suggérer une interprétation assez emphatique du matériau, dans la mesure où elles tournent à

l'intérieur d'un intervalle très limité et se répètent souvent. Dans d'autres esquisses pour le solo 35³¹, un passage répétitif (p. 116, chiffre 9, de la partition publiée) est même précédé de l'indication «stuttering» [en bégayant], ce qui suggère la légère hésitation typique du bégaiement.

L'effet de ce solo paraît entièrement calculé. Cage en a rédigé les instructions de manière nettement plus complète qu'ailleurs:

- 1° le matériau sera chanté autant que possible dans la langue du pays où est donné le spectacle;
- 2° avant de chanter le solo, hisser le drapeau de l'anarchie, qui continuera dès lors à flotter sur le plateau (il peut même y avoir plusieurs drapeaux);
- 3° le chant exprimera l'optimisme («spirit») et la foi de l'exécutant dans la réalisation des idées anarchistes;
- 4° il faut qu'on ait l'impression que la voix de l'exécutant n'est pas travaillée, par exemple parce qu'il savonne («blur») les hauteurs;
- 5° le solo doit être repris plusieurs fois au cours du spectacle, comme un refrain;
- 6° dans le solo 50, le matériau mélodique du 35 sera repris sans le texte, «vocalisé» ou fredonné de mémoire, pendant qu'on se livre à une autre activité, ce qui renforce l'effet de réminiscence. Enfin le solo 34 cite le texte sous une forme légèrement modifiée. On retrouve ici la structure asymétrique de la métrique et du phrasé, caractéristique des chorals de Satie³².

Grâce à tous ces facteurs, le texte (des solos 35 et 50) se trouve écartelé entre deux situations complémentaires, donc entre leurs formes symboliques d'interaction: d'une part une manifestation politique anarchiste, dont les présentateurs de sens (drapeau, chanson simple, encore que déclamée de façon irrégulière, texte anarchiste) sont mis en scène; de l'autre, la situation domestique où ces événements sont rejoués mentalement, ce que signale le geste symbolique de la réminiscence lointaine – rapprochée par le fredonnement. L'ordre de répéter des parties isolées ou de diviser le solo en plusieurs segments séparés dans le temps a pour but d'affirmer fortement la présence du solo dans le déroulement complet de *Song Books*. Vu le nombre très restreint d'accès-soires, le lever d'un drapeau noir attire une immense attention. Le texte laconique incite à la réflexion; grâce aux répétitions perpétuelles et à sa présentation variée, il s'impose sans doute au public, ce qui accentue l'effet associatif.

L'effet du solo dépend beaucoup de la conclusion «quand ils y seront prêts», qui distingue le texte des simples slogans politiques. Elle incite à une interrogation, à une réflexion renouvelée sur les mérites de l'anarchie; elle permettra peut-être même de vaincre des préjugés profondément enracinés – c'est-à-dire, dans la terminologie de Lorenzer, des jugements fondés sur des formes d'interaction «désymbolisées» – vis-à-vis de l'anarchisme ou de ses adeptes. Ainsi, pour quelques-uns, la fonction de la phrase en tant que présentateur de sens pourrait changer. L'idée de l'anarchie en tant qu'option de politique sociale pourrait s'imposer en tant qu'élément de cette signification symbolique renouvelée et devenir partie des formes d'interaction symbolique correspondantes qui, ainsi, s'ouvriraient. Il paraît presque certain que le contenu et la forme de la présentation des solos 35, 50 et 34 (ordre hiérarchique) s'enracineront dans la mémoire et resteront associés à l'expérience complète de l'exécution de *Song Books*, si bien qu'ils acquerront éventuellement une présence, dans la réflexion sur les problèmes politiques, qui permettrait d'envisager la

27. Titre du «Catalogue thématique» éliminé dans la partition publiée. La source est «Der Hölle Rache», air de la Reine de la Nuit dans la *Flûte enchantée* de Mozart.

28. Comme j'ai pu m'en rendre compte lors de plusieurs conférences et cours au Conservatoire Hanns-Eisler, à Berlin. Les réactions allaient de l'amusement à la consternation.

29. Le principe de la «composition bon marché» chez Cage a été analysé à fond par Martin Erdmann dans *Untersuchungen zum Gesamtwerk von John Cage*, thèse manuscrite, Bonn 1993.

30. Bloc-notes rouge «Regency»: NY Public Libr. Music Research Div., réf.: JPB 94-24, liasse 316.

31. Penworthy Music Book: NYPL Music Research Division, réf.: JPB 94-24, liasse 308.

32. A quelques modifications près, le rythme et les intervalles des six mélodies se basent sur la voix supérieure de six des Douze Petits Chorals de Satie (de haut en bas) n° 6/1, n° 6/2, n° 7, n° 1 et n° 8.

Exemple 3: «Solo for Voice 35», extrait; à gauche, parties A, à droite parties B (John Cage, *Song Books*, Henmar Press Inc., New York 1970, vol I, p. 116/17)

déclaration de Thoreau comme une option possible. Cette déclaration aurait alors exprimé une partie de ses qualités utopiques, comme le souhaitait Cage.

«THÉÂTRE»

Pour les solos classés «théâtre», Cage a fouillé un répertoire d'activités intelligibles, relativement simples, quasiment unidimensionnelles et tirées de la vie quotidienne, à l'exception des solos provenant de *Theatre Piece* et chiffrés (c'est-à-dire sans indications chorégraphiques), ainsi que les projections de diapositives, dont le contenu et la succession sont déterminés par les exécutants. Pour les solos théâtraux, Cage a également recouru à des indications qui exigent des actions, solistiques, quoiqu'elles postulent implicitement la communication humaine. Ce «défaut» scénique donne aux actions isolées un caractère irréel, très abstrait, donc absurde. Mais comme ce sont des actions familières, qui ont un sens en tant que parties de formes symboliques d'interaction, elles génèrent quand même un champ d'associations relativement vaste, grâce justement à la combinaison de structures simples et d'abstraction. Les actions théâtrales ont toutes en commun de n'être pas montrées dans le spectacle classique, mais de le précéder. L'attention se porte donc davantage sur l'aspect processuel de l'événement – celui qui se produit au moment même et celui auquel il se réfère symboliquement.

L'événement gestuel et spatial des solos «théâtre» peut servir à ancrer plus profondément les événements sonores et sémantiques d'une exécution de *Song Books* dans les formes symboliques d'interaction de la vie quotidienne; à ce titre, il joue un rôle extrêmement important dans *Song Books*³³.

Les indications des «Theatre Pieces», qui ne sont pas accompagnées de textes de Thoreau et Satie, mais qui consistent en séquences de chiffres, jouent le rôle de *joker* dans l'exécution complète de *Song Books*. Le matériau gestuel, les accessoires et l'équipement manquants peuvent être remplacés par les indications de ces solos. On peut même intégrer des textes là où l'indication serait d'en lire, réciter ou chanter un ou plusieurs. Cela permet d'intégrer du matériau auquel Cage n'avait pas accès, qui lui serait étranger, etc. – provenant par exemple de l'entourage personnel des exécutants – ou du matériau aux connotations historiques contemporaines, mais bien ultérieur à 1970. Ces solos recèlent donc un potentiel immense de formes symboliques d'interaction (agissant sur un mode sensoriel),

mais surtout la possibilité de donner à une exécution de *Song Books* un caractère d'actualité ou un profil individuel. Signalons toutefois que Cage a fixé quelques restrictions qui limitent le matériau et le canalisent du point de vue théâtral.

Cage exige l'exécution neutre et impassible des indications choisies, à moins que celles-ci ne demandent explicitement de l'«expressivité». Cette exigence empêche une agitation désordonnée sur scène, qui, dans ce genre de morceaux, aboutit rapidement à l'escalade des réactions, y compris de la part du public (comme cela faillit se produire à la première audition). Ainsi, les solos de «Theatre Piece» se trouvent intégrés dans le flux plutôt calme et naturel de presque tous les solos de *Song Books*; ils laissent le temps de se former une impression et visent plutôt à susciter une activité contemplative (spirituelle).

En outre, dans les solos des «Theatre Piece», Cage n'offre le choix que d'indications que les exécutants veuillent vraiment exécuter³⁴. Ce commentaire ne contredit pas fondamentalement le principe cagien de l'affranchissement des «préférences et aversions»; il signifie plutôt que la contrainte est exclue comme mode de discipline. Cela doit susciter une ambiance ouverte, productive, capable de dénouer ou d'atténuer les tensions et les crispations.³⁵ Grâce à ces indications, les exécutions de *Song Books* sont toujours ouvertes à de nouvelles incursions de la vie humaine, non envisagées par Cage, et qui contribuent à faire prendre conscience de nouveaux contenus symboliques des formes d'interaction et des présentateurs de sens.

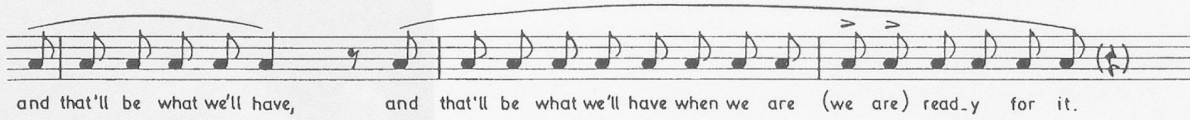
POTENTIEL, PERSPECTIVES

L'analyse scénique de quelques exemples avait pour but de montrer qu'une pièce de théâtre expérimentale aussi vaste que *Song Books* active de plusieurs manières un riche potentiel de formes symboliques d'interaction. Ce potentiel ressort des situations et des associations présentées, dont l'effet dépend fortement des exécutants, du public et du moment même. Il appert également que ce potentiel symbolique est une partie essentielle de la composition *Song Books*, c'est-à-dire qu'il intervient dans chaque exécution à des degrés divers. En déclenchant des processus émotionnels et des associations d'idées, l'incidence manifeste de l'œuvre sur les «projets de vie» a surtout été mesurée en termes de potentiel et non pas de grandeur concrète. Il serait sans doute aussi possible de déterminer ce potentiel d'interaction symbolique dans les parties purement musicales, mais sans

33. Cf. Eleonor Hakim, *Cage in Paris*, manuscrit sans indication de lieu, 1979; William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces. Notations and Performances*, Amsterdam 1996.

34. John Cage, *Song Books*, solo 6, p. 27: «with which he or she is willing to be involved» [dans quoi il ou elle est disposé à s'impliquer].

35. Eviter de discipliner par la contrainte caractérisée aussi le matériau intitulé «Disciplined Action». Le caractère très général des indications donne à ces solos la qualité de *jokers*.



leur attribuer un rôle de composant essentiel. Là aussi, l'effet dépend du moment même. Pour juger *Song Books* en tant qu'œuvre d'art, il faut donc absolument tenir compte des effets recherchés. Sans le point de vue de la «compréhension scénique», des qualités décisives resteront cachées. Pour les embrasser, il faut pouvoir déterminer le cadre contextuel de telles compositions, leur interdépendance avec divers courants de pensée et traditions, le style de vie du contexte géographique et contemporain. C'est ce que tentait d'esquisser la première partie de notre exposé. Bien des aspects structurels et relatifs au contenu de *Song Books* ont dû être négligés. Nous espérons cependant avoir suscité un intérêt pour la méthode décrite et l'envie de la mettre à l'épreuve sur d'autres pièces, ainsi que de redéfinir la position de Cage dans le contexte de la tradition culturelle de l'Amérique.