
L'écriture musicale comme puissance d'oubli chez Arnold Schönberg et John Cage

Sarah Troche

En 1935, John Cage, initié à la musique par Henri Cowell¹, suit pendant quelques mois l'enseignement d'Arnold Schönberg, qui dispense des cours d'harmonie à l'université de Californie du Sud². Cette rencontre entre Arnold Schönberg et John Cage est un événement peu commenté, et ce pour plusieurs raisons : la brièveté de cette période d'enseignement, qui se réduit à quelques mois ; le nombre restreint de documents concernant l'échange qui a effectivement eu lieu entre Arnold Schönberg et John Cage³ ; et surtout,

1. L'influence d'Henry Cowell (1897-1965) sur John Cage est bien plus évidente que celle de Schönberg. H. Cowell fut le premier à utiliser au piano la technique du *cluster*, qui consiste à frapper le clavier de la paume de la main ou de tout l'avant-bras (cf. *The tides of Manaunaun* (1912) ; *Advertisement* (1914)). Dans les entretiens avec Daniel Charles, John Cage insiste sur le caractère précurseur des compositions de son premier maître : « Cowell fut le premier à jouer à l'intérieur du piano, en attaquant les cordes avec les mains. Il eut également l'idée de placer des objets divers sur les cordes » (John Cage, *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, trad. fr., Paris, L'Herne, 2002, p. 75). Voir aussi les références à Henri Cowell dans « Histoire de la musique expérimentale aux États-Unis » (John Cage, *Silence. Conférences et écrits*, trad. fr., Genève, Editions Héros-Limite, 2003, p. 79-80).

2. Schönberg, qui a émigré en octobre 1933 aux États-Unis pour fuir la montée du nazisme, enseigna d'abord à Boston et à New York, puis, de 1935 à 1944, à l'université de Californie du Sud.

3. David Revill, auteur d'une biographie sur John Cage, signale que l'année même de la rencontre est incertaine (cf. *The roaring silence. John Cage : a life*, London, Bloomsbury, 1992, chapitre 5). Si les détails historiques de la rencontre sont assez flous, la figure de Schönberg s'impose cependant comme une référence constante dans les écrits de John Cage. On pourra sur ce point se reporter au premier des entretiens avec Daniel Charles, où Cage dit son admiration pour Schönberg : « Lorsque je me suis trouvé en face de Schönberg, j'ai été le plus docile de ses élèves. Je l'adorais ! Il me semblait complètement différent de tous les autres musiciens, et de tous les autres hommes. Tout ce qu'il disait, je le croyais » (John Cage, *Pour les oiseaux, op.cit.*, p. 77).

l'absence de filiation immédiate entre ces deux figures majeures de la musique moderne. Si John Cage a bien composé quelques pièces sérielles, la majeure partie de son œuvre, dès les années 1930, prend une orientation radicalement différente, tournée vers l'exploration des bruits, l'ouverture de la musique au silence et l'utilisation du hasard comme principe de création. Dans les années 1950, les prolongements du sérialisme d'Arnold Schönberg et les expérimentations aléatoires de John Cage sont à l'origine de sensibilités à ce point opposées que l'une peut fonctionner comme la figure inversée de l'autre : le sérialisme intégral issu des compositions de Schönberg exacerbe le contrôle exact de la pensée et du calcul sur la matériau musical ; à l'inverse, les expérimentations sonores de Cage libèrent la musique de tout contrôle intentionnel au profit d'une approche purement sensible et immédiate de la réalité sonore.

Certains éléments nous amènent cependant à nuancer cette opposition : outre l'admiration de John Cage pour Arnold Schönberg, auquel il se réfère souvent dans ses textes, nous pouvons trouver, dans un des premiers textes de John Cage, intitulé : « Le futur de la musique : credo » (1937), la mention explicite du rôle fondateur de Schönberg pour la démarche expérimentale du jeune compositeur américain : « de nouvelles méthodes seront découvertes, ayant une relation précise avec le système de douze sons de Schönberg »⁴. Ni accident de parcours, ni référence repoussoir, la figure de Schönberg semble fonctionner chez Cage comme le point originare de toute expérimentation véritable, le fondement à partir duquel une musique nouvelle peut avoir lieu. C'est la nature et l'enjeu de cette « relation précise » entre le contrôle absolu du sérialisme et l'absence de contrôle des expérimentations aléatoires que nous souhaitons interroger, en confrontant ces deux univers musicaux à la question de la mémoire et de l'oubli actualisés par l'écriture musicale, et précisément en comparant la « table rase » du sérialisme au « point zéro » de l'aléatoire : comment l'écriture musicale peut-elle générer, par sa structure et ses choix, une forme d'oubli actif ? Dans quelle mesure cet oubli peut-il fonctionner comme la condition d'émergence d'une mémoire singulière ?

L'écriture sérielle comme anti-mémoire tonale

L'évolution de l'écriture de Schönberg, comme les nombreux textes théoriques qu'il a écrits tout au long de sa vie, témoignent d'une conscience historique extrêmement forte. Schönberg se définit lui-même comme l'héritier authentique de la tradition classique et romantique allemande, mais aussi comme l'acteur nécessaire d'une révolution du langage musical, qui

4. « Le futur de la musique : credo », in John Cage, *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 5.

consistera à épuiser les potentialités du langage tonal, puis à mettre fin à celui-ci en bâtissant à sa place un nouveau système, le système sériel⁵.

La période atonale de Schönberg est caractérisée par une remise en cause des fonctions traditionnelles de l'harmonie tonale. Elle s'actualise notamment par le refus de considérer la tonique comme pôle d'attraction principal autour duquel l'œuvre gravite. Dans l'harmonie tonale, les hauteurs des notes de la gamme étaient en effet définies par rapport à un centre, la tonique, qui détermine la tonalité générale du morceau. La qualité de chaque note est saisie dans son éloignement plus ou moins grand par rapport au centre, dans sa qualité de consonance ou de dissonance par rapport à la tonique. Le langage tonal repose ainsi sur une hiérarchisation des notes de la gamme produisant entre elles des différences qualitatives ; dans une mélodie tonale, les notes ne sont pas entendues en tant que telles, mais sont saisies dans un système de relations qui les rapportent à ce qui précède et ce qui suit par l'intermédiaire de la tonique. La période atonale de Schönberg repose sur une indétermination générale de la gamme tonale produite par la suspension systématique des attentes propres à la syntaxe tonale. La multiplication des accords non répertoriés, mais aussi des dissonances non résolues, créent dans des pièces comme *Erwartung op. 17* (1909) ou *Pierrot Lunaire op. 21* (1912), une atmosphère de tension et de flottement généralisés : sans quitter l'univers tonal classique, l'oreille ne peut plus cependant s'appuyer sur des repères fixes, sur des pôles d'attraction qui affirmeraient la tonalité⁶. L'atonalité systématique est produite chez Schönberg par ce qu'il appelle « l'émancipation de la dissonance » : la dissolution du lien entre dissonance et consonance permet de saisir la dissonance en tant que telle, indépendamment de son lien avec la consonance, et donc d'apprécier l'expressivité des accords dissonants autrement que comme tension en attente de résolution⁷. Dans ses écrits théoriques, Schönberg rappelle constamment l'importance de ce traitement de la dissonance, qui permet de ressaisir avec précision l'historicité du langage musical et l'évolution conséquente de nos habitudes d'écoute : la tierce mineure, rappelle Schönberg, fonctionnait autrefois comme une dissonance, alors qu'on l'entend aujourd'hui comme une consonance⁸. Le caractère plus ou moins dissonant d'un accord ne tient donc pas à la sonorité particulière de celui-ci, mais à notre capacité à insérer cet accord dans

5. Dans l'évolution de la production musicale de Schönberg, on distingue généralement trois périodes : la période tonale et postromantique (1897-1907) (*La nuit transfigurée, Pelléas et Mélisande, Gurrelieder*) ; la période atonale (de 1907 au début des années 1920) (*Pierrot lunaire, quatuor à cordes n° 2, Erwartung*) ; puis, à partir de 1923, la période sérielle, qui élabore une nouvelle syntaxe musicale sur fond d'élimination radicale de la mémoire tonale (*Cinq pièces pour piano op. 25, Variations pour orchestre op. 31*).

6. Cage définit précisément l'atonalité comme « déni de l'harmonie en tant que moyen structurel » (« Précurseurs de la musique moderne », in *Silence. Conférences et écrits, op. cit.*, p. 70).

7. Cf. « La composition avec douze sons », in Schönberg, *Le style et l'idée, op. cit.*, p. 164.

8. Cf. « Musique nouvelle : ma musique », in Schönberg, *Le style et l'idée, op. cit.*, p. 83-84.

une logique globale : la dissonance est pour Schönberg une affaire « d'intelligibilité » et non de qualité sonore⁹.

En 1923, Schönberg met fin à la période d'atonalité pour établir les bases du système sériel : à la suspension des fonctions tonales succède leur annulation pure et simple. Le sérialisme est un principe d'organisation de la gamme sonore reposant sur la succession des douze demi-tons de la gamme chromatique (do, do dièse, ré, ré dièse, etc.), présentés dans un ordre déterminé par le compositeur, qu'on appelle la série. Cette série de douze sons va être développée selon trois variantes fondamentales : la rétrogradation (on commence par la dernière note de la série et on finit par la première), le renversement (on renverse les intervalles), et la rétrogradation de l'inversion. Toutes ces formes peuvent être utilisées en même temps, superposées en accords, et transposées sur tous les tons chromatiques. Le sérialisme de Schönberg propose donc comme condition de départ le nivellement de l'espace chromatique : à la hiérarchie de la gamme tonale, Schönberg oppose un espace homogène, au sein duquel chaque demi-ton est aussi important qu'un autre, et où chaque note est déterminée non plus par rapport à un centre, mais par rapport à sa place dans la série.

Cette structure d'équivalence immanente à la musique de douze sons est ce qui permet d'actualiser l'oubli de la tonalité. L'extrême rigueur de cette méthode de composition ne peut en effet se comprendre que par la volonté de faire table rase de toutes les habitudes d'écoute induites par le système tonal.

Dans la composition avec 12 sons, on évite autant que possible les consonances (accords parfaits majeurs et mineurs) et aussi les dissonances les plus simples, autrement dit tout ce qui a constitué jusqu'ici le flux et le reflux de l'harmonie. Ce n'est pas que l'art nouveau ait découvert une nouvelle loi naturelle, c'est simplement qu'il est la manifestation d'une réaction. Il n'a pas sa motivation théorique propre, mais il entend s'opposer à un état de choses existant et, par conséquent, il en adopte les lois comme point de départ de sa contestation¹⁰.

9. La dissonance fonctionne chez Schönberg comme point limite de la compréhension de l'écoute et comme principe de son évolution, les adaptations étant marquées par la capacité progressive de l'oreille à intégrer la dissonance dans un « contexte logique » nouveau : « On peut encore dire que s'il est indéniablement plus facile de comprendre les consonances que les dissonances, l'histoire de la musique est là pour nous montrer qu'on comprend les dissonances dès qu'on a su les placer dans leur contexte logique [...]. On peut tenir pour acquis que la dissonance est aujourd'hui mise à parité avec la consonance, pour autant que son intervention reste également compréhensible. La question de savoir s'il faut se servir de consonances ou de dissonances, et dans quelle mesure, n'est plus une question d'esthétique, mais seulement une question d'intelligibilité » (Schönberg, « Musique nouvelle : ma musique », in *Le style et l'idée*, op. cit., p. 83-84).

10. « La composition avec 12 sons », in *Le style et l'idée*, op. cit., p. 155.

Pour être en mesure d'établir un nouveau langage musical, il ne suffit donc pas d'inventer de nouvelles règles, il faut aussi faire en sorte que ces règles soient capables de contrecarrer toutes les réminiscences du langage tonal, donc d'annuler tout ce qui viendrait déclencher chez l'auditeur des attentes relatives à la syntaxe tonale : « même la plus petite réminiscence de l'écriture tonale causerait ici la confusion, car elle créerait un faux sentiment d'attente de certaines conséquences et de certains prolongements »¹¹. Ainsi, nul son de la série ne doit revenir avant que les douze sons ne se soient déroulés, afin de n'en privilégier aucun ; de même, il faut éviter tous les redoublements de notes ou les accords parfaits, car ils sont susceptibles de réintroduire un pôle dominant, et donc un sentiment d'attraction tonale. Autrement dit, le sérialisme ne prétend pas simplement se substituer au langage tonal, remplacer un système par un autre, ou simplement inventer un nouveau langage : il se construit à partir de la mémoire tonale et la prend en compte négativement comme ce qu'il faut en permanence annuler.

L'historicité du langage musical ne peut en effet être conçue de façon simplement linéaire. Au XX^e siècle, les possibilités techniques nouvelles d'enregistrement et la multiplication des expériences d'écoute de la musique font que l'on peut écouter et apprécier simultanément des compositions musicales reposant sur des logiques d'écriture totalement différentes : la temporalité de la musique baroque n'est pas la même que celle de la musique romantique, celle de Wagner n'est pas celle de Schönberg. La conscience historique de Schönberg l'amène à prendre en compte, dans l'écriture même, la complexité de cette historicité de l'écriture qui conjugue à la fois irréversibilité du changement et stratification de l'écoute : au XX^e siècle, on ne peut plus écrire en misant sur l'efficacité dynamique du cadre formel classique de la tonalité¹², mais on ne peut pour autant faire abstraction de toutes les habitudes d'écoute tonales présentes chez l'auditeur qui viennent déclencher des anticipations non pertinentes, des schèmes inadéquats, des attentes discordantes. Le système sériel est donc un système d'oubli actif conçu non comme un simple effacement – effacement du reste impossible, la musique tonale étant beaucoup plus présente à nos oreilles que la musique atonale – mais comme anti-mémoire, amnésie volontaire et contrôlée¹³.

11. *Ibid.*, p. 167.

12. Dans son ouvrage consacré à Schönberg, Charles Rosen rappelle le mépris de Schönberg à l'égard des compositeurs de musique « pseudo-tonale », musique qui « accorde de loin en loin un hommage formel à l'effet stabilisateur de l'accord parfait central », sans accepter l'ensemble du système relationnel induit par cet accord parfait. Ainsi, comme le dit fort bien C. Rosen : « Si Schönberg a renoncé plus complètement que quiconque à la tonalité, c'est paradoxalement parce que nul n'y était plus attaché que lui » (Charles Rosen, *Schönberg*, Paris, Les éditions de minuit, coll. Critique, 1979, p. 39-40).

13. Voir sur ce point l'analyse d'Olivier Revault d'Allones : « La règle fondamentale et peut-être unique à laquelle il faut se limiter est d'éviter à tout prix le retour non voulu, chez le compositeur et chez l'auditeur, aux fonctions tonales. Le système sériel, mis au point par Schönberg quelques treize ou quatorze ans plus tard, a pour sens de se prémunir radicalement contre une telle "rechute", contre le retour inopiné de la "mémoire tonale" » (Aimer Schönberg, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1992, p. 51).

C'est précisément ce souci de la mémoire et de l'activation de l'oubli inscrits dans l'écriture musicale qui peut, nous semble-t-il, éclairer la pertinence de la rencontre entre Cage et Schönberg, et donner à penser une continuité possible entre les pièces sérielles et celles recourant à l'aléatoire. Cage annonce très clairement, dans le premier entretien avec Daniel Charles, qu'il aimait, dans la méthode sérielle, « l'égle importance reconnue à chaque son » : ce qui l'intéresse, dans la série, c'est précisément ce nivellement ou cette structure d'indifférence qui rend chaque son aussi important qu'un autre. Les quelques pièces sérielles de Cage – *Quest* (1935), *Métamorphosis* (1938)¹⁴, *Two pieces for piano* (1946) – n'appliquent pas le système sériel de façon orthodoxe, mais se contentent de répéter la série sans variation, en la transposant à différents intervalles. Cage ne retient donc de la série que cette mise à plat des douze sons, et non les différentes logiques combinatoires permettant de la faire varier.

Dans la *Conférence sur rien*¹⁵, Cage dit avoir toujours apprécié sans distinction l'ensemble des sons, des intervalles, et inversement n'avoir jamais aimé la tonalité, en raison des hiérarchies qu'elle introduit entre les sons et des distinctions qu'elle opère entre « bons » et « mauvais » accords. Est mise en avant également, pour la critiquer, la capacité de l'écriture tonale à mobiliser en permanence des schèmes d'écoute jouant sur des phénomènes de remémoration et d'anticipation, qui nous font entendre des sons non réellement présents à l'oreille. On attend par exemple, dans une cadence conclusive, la résolution d'une dissonance sur une consonance ; lorsque cette résolution n'a pas lieu, et que la mélodie crée un effet de surprise en éludant la résolution, c'est l'esprit, nous dit Cage, et non l'oreille, qui est trompé¹⁶. Ce que Cage reproche à la tonalité, ce n'est donc pas tant d'enfermer la musique dans un style dépassé que de fonctionner efficacement comme langage, dont le « sens » dépend intimement de la temporalisation de l'écoute. L'activité constante de l'esprit mobilisé par la syntaxe tonale apparente la musique à « une situation idéale et non réelle »¹⁷ : le sens de la musique, ou, comme le dit Cage, le simple fait que les sons « aillent quelque part », dépend de cette activité de la mémoire qui retient, rappelle, anticipe¹⁸. L'ensemble de la production musicale de Cage va alors chercher à rapprocher l'écoute de la pure physicalité du son, à entendre les sons « tels qu'ils sont », et non tels qu'ils doivent être, et donc à éliminer autant que

14. Le principe de composition de *Métamorphosis* est ainsi décrit par Cage : « a twelve-tone piece in five movements wholly composed of row fragments never subjected to variation. The transposition of those fragments were chosen according to the intervals of the series » (propos rapportés dans le livret de l'enregistrement John Cage, *Early Piano Music*, interprétation Herbert Henck, ECM new series, 2005).

15. « Conférence sur rien », in *Silence. Conférences et écrits*, op. cit.

16. *Ibid.*, p. 126.

17. « La composition comme processus », *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 35.

18. L'anticipation produite par la cadence parfaite est ce qui porte à l'extrême le sentiment que les sons « vont quelque part ». Dans le phénomène temporel d'anticipation, l'esprit prend les devants, saisissant le déroulement sonore à travers une « situation idéale et non réelle ».

possible l'ensemble des schèmes pré-établis qui nous empêchent de les appréhender dans leur singularité. Il s'agit pour Cage de ramener l'écoute à une certaine immédiateté, en sachant cependant que cette immédiateté ne peut être spontanée, mais qu'elle suppose au contraire un travail de décharge de la mémoire, de déconditionnement de la perception sonore.

On comprend dès lors l'attrance de Cage pour la série : la rigueur du système sériel, comme méthode d'effacement de la mémoire tonale, est à même d'abolir les hiérarchies entre les sons, de les ramener à un niveau où la compréhension de la continuité singulière de l'œuvre pourra faire l'économie des schèmes et des anticipations diverses qui pré-orientent le déroulement sonore dans la musique tonale. De ce point de vue, il y a une continuité entre les pièces sérielles des années 1930, qui utilisent la série comme anti-mémoire, et l'intégration dans la composition de bruits non intellectualisés et donc non reconnaissables, comme ceux du piano préparé, les ondes des transistors (*Imaginary landscape n°4* pour douze radios, 1951), ou encore les bruits ambiants qui surgissent pendant les plages de silence de *4'33* (1952).

Le hasard chez John Cage : se libérer du goût, de la mémoire et des « traditions de l'art »

Ce rapport à l'oubli va se radicaliser dans les années 1950, lorsque Cage utilise le hasard comme technique de composition à part entière, déterminant par tirage au sort, lancer de dés, de pièces de monnaie, ou consultation d'oracles chinois l'ensemble des paramètres sonores (hauteurs, timbres, durées, intensités). Dans un texte accompagnant une des premières compositions faites à l'aide du hasard et intitulée *Music of Changes* pour piano (1951), Cage écrit :

Il est donc possible de faire une composition musicale dont la continuité est libre de tout goût comme de toute mémoire (psychologie), et aussi de la littérature et des "traditions de l'art". Les sons entrent dans le temps-espace en étant centrés à l'intérieur d'eux-mêmes, non entravés par la soumission à une quelconque abstraction, leur circonférence libre à 360 degrés pour un jeu infini d'interpénétration¹⁹.

19. « Composition, Pour décrire le processus de composition utilisé dans *Music of Changes* et *Imaginary Landscape n° 4* », in *Silence. Conférences et écrits, op. cit.*, p. 66. La volonté de se libérer du goût et de la mémoire est une exigence que l'on retrouve chez Duchamp (Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, p. 83-84). *L'Erratum musical* de Duchamp (1913), texte à chanter trois fois, par trois personnes différentes, à partir de trois partitions dont les notes ont été tirées au sort dans un chapeau, préfigure les expérimentations futures de Cage.

La négation opérée par le hasard agit donc à deux niveaux de sédimentation de l'expérience : au niveau du « goût » comme de « toute mémoire », le goût pouvant être compris comme une forme particulière de la mémoire. La composition avec le hasard n'est donc pas seulement une technique d'écriture, c'est aussi, pour Cage, une discipline à part entière, dont le suivi peut modifier profondément nos habitudes perceptives et notre jugement de goût sur le monde extérieur. Dans son utilisation du hasard, Cage s'est en effet fixé comme ligne de conduite d'accepter toutes les données quelles qu'elles soient, sans les juger en termes d'échecs ou de succès, donc sans idée directrice de l'œuvre à produire. D'où la séparation absolue entre le moment de la composition et celui du résultat sonore : l'écriture au moyen du hasard n'est pas déterminée par ce que l'on souhaite entendre, elle donne simplement la possibilité d'entendre.

Cette dissociation radicale entre la production et son résultat est ce qui conditionne la libération du goût : accepter les données du hasard, c'est « libérer la musique de toute sorte d'amour et de dégoût »²⁰, donc annuler cette forme de jugement qui tient à la fois de la raison et de la sensibilité et qui opère des distinctions, des préférences, là où l'acceptation du hasard nivelle au contraire les données, les met toutes à égalité. L'acceptation du hasard comme mise à l'écart du goût est aussi ce qui, pour Cage, permet d'introduire dans la musique certains principes de discipline propres au bouddhisme zen, pensée qu'il étudie auprès de Suzuki et qui imprègne son discours comme sa manière de composer à partir des années 1950. Dans le bouddhisme zen, la subjectivité du moi, le goût, la mémoire, mais aussi les catégories logiques de la pensée sont autant d'obstacles à la perception du changement de toutes choses : la connaissance conventionnelle que nous avons des choses, qui englobe tout ce qui peut être ramené à une quelconque abstraction (signe, langage, notation musicale), filtre l'expérience du changement continu du réel en l'appauvrissant. Accepter les données du hasard revient donc à ouvrir l'ego à la complexité du réel, à désobjectiver l'appréhension du monde extérieur, perçu non plus à partir du déjà donné (goût, mémoire, ou connaissance conventionnelle), mais tel qu'il est, comme processus constamment changeant²¹.

20. J. Cage, *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 247.

21. L'inscription de l'art dans le prolongement de certains principes du bouddhisme zen apparaît très clairement à la fin du premier entretien de la série *Pour les oiseaux* : « Malheureusement pour la logique, tout ce que nous construisons sous cette rubrique "logique" représente une telle simplification par rapport à l'événement et à ce qui arrive réellement qu'il faut que nous apprenions à nous en garder. C'est cela, la fonction de l'art actuel : nous préserver de toutes ces minimisations logiques que nous sommes tentés à chaque instant d'appliquer aux flux des événements. Nous rapprocher du processus qu'est le monde » (J. Cage, *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 89). Voir aussi p. 105 : le hasard est ce qui permet « d'échapper au nombre deux », c'est-à-dire à ces paires d'opposés comme « son et silence », « être et rien », qui viennent en permanence simplifier l'expérience et appauvrir la complexité de l'événement.

Le hasard libère la musique de toute notion de goût, mais aussi, nous dit Cage dans son commentaire de *Music of changes*, de toute forme de mémoire, celle-ci étant définie sous deux aspects, comme « mémoire psychologique » et comme « littérature et traditions de l'art ». La libération de la « mémoire psychologique » peut être comprise comme le résultat de la dislocation du discours musical, ramené à la simple juxtaposition de « centres » autonomes. En dissociant radicalement l'acte de l'écriture de son résultat sonore, c'est la possibilité même d'une mise en rapport des sons les uns avec les autres qui se trouve annulée : à la notion de point qui définit classiquement chaque note dans son rapport à l'avant et à l'après se substitue celle de centre, chaque son étant centré sur sa propre émergence dans l'actualité pure de l'instant. Le hasard, en juxtaposant les notes, annule la possibilité d'une continuité du discours musical ; la temporalité est délinéarisée, chaque son advient à partir d'un « temps vide » ou d'un « temps zéro »²², sans inscription possible dans une continuité saisissable en termes d'avant ou d'après. Le hasard n'agit donc pas comme un facteur de désordre ou de désorganisation, il se situe en deçà des oppositions logiques entre ordre et désordre, continuité et discontinuité ; il est ce qui permet « d'échapper au nombre deux »²³, donc aux oppositions qui organisent le discours musical, comme l'opposition entre répétition et variation, qui est le principe minimal à partir duquel une dynamique réelle du discours peut avoir lieu²⁴. Par le hasard, Cage introduit un élément « qui ne peut venir en relation ni avec la répétition ni avec la variation »²⁵, car il annule la possibilité même d'une mise en rapport des paramètres sonores les uns avec les autres. La temporalité de Cage est une temporalité que l'on peut à peine qualifier d'imprévisible, l'imprévisibilité supposant un minimum de tension ou de direction que le discours musical viendrait contredire. Est mise en échec ce que Hugues Dufourt, compositeur et philosophe contemporain, appelle, en reprenant Husserl, la « mémoire créatrice » : mémoire en acte qui « transforme la rétention du passé en une intégration prospective »²⁶ en saisissant les tensions du discours musical. Dans les compositions aléatoires, la mémoire, rivée à l'instant présent, ne peut accompagner activement le déroulement sonore, synthétiser ses différents moments en éprouvant la tension générale du devenir musical. Chaque son émerge sur fond

22. « Erik Satie », in *Silence. Conférences et écrits*, p.89.

23. *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 105.

24. Le couple répétition et variation est constamment évoqué par Schönberg comme un des principes fondamentaux de toute organisation du discours musical : « on a pleinement raison de tenir la répétition pour l'élément premier de la technique formelle musicale, la variation et le développement en étant les stades ultérieurs plus complexes » (*Le style et l'idée*, op. cit., p. 205). Voir sur ce point le commentaire de Cage : « Pour Schönberg, il n'y avait que des répétitions, il disait que le principe de variation représentait seulement des répétitions de quelque chose d'identique » (*Pour les oiseaux*, op. cit., p. 42).

25. *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 43.

26. « La mémoire créatrice », *In Harmonique n° 4*, « Mémoire et création », Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1988, p. 72.

d'indétermination, de non-direction, ou encore de silence, le silence désignant chez Cage l'ensemble des bruits non organisés qui surgissent et disparaissent sans intention.

Deux formes d'oubli : table rase et zéro

L'activation de l'oubli par le hasard agit donc à un niveau bien plus profond que dans la musique sérielle : là où la série s'organisait de façon à ne pas réactiver les traces, la musique de Cage annule plus radicalement la possibilité même de toute mémorisation. On peut alors comprendre le paradoxe soulevé par Cage selon lequel « curieusement, le système de douze notes ne contient pas de zéro »²⁷ : le zéro, chez Cage, est le « rien » ou le « vide » qui intervient entre chaque note comme condition d'apparition de sons « centrés sur eux-mêmes » ; il ne peut avoir, en tant que « rien », d'équivalent structurel dans la musique sérielle. Le processus d'oubli de la table rase ne fonctionne donc pas au même niveau que le « zéro » : la table rase sérielle efface les schèmes du passé et la structure ancienne de la mémoire, mais apporte la possibilité d'une mémoire neuve ; le zéro annule la possibilité même d'une mémorisation, il est sans passé et sans avenir. Ce n'est donc pas la mémoire en tant que souvenir, mais la mémoire dans sa fonction même, dans sa capacité à se remémorer, qui est annulée. Dit autrement, si la série annule toute habitude passée, l'aléatoire rend impossible l'habituation elle-même.

Ce silence de la « mémoire psychologique » explique la distance de Cage face à l'enregistrement de sa musique : « l'enregistrement d'une telle œuvre n'a pas plus de valeur qu'une carte postale ; il fournit la connaissance de quelque chose qui est survenu, alors que l'action était une non-connaissance de quelque chose qui n'était pas encore survenu »²⁸. L'enregistrement est donc un simple document, une « carte postale » qui conserve le souvenir de ce qui a eu lieu par sa fonction de renvoi. Cette mémoire permise par l'enregistrement ne peut être qu'indicielle ; lorsqu'elle prétend au contraire réactualiser l'événement, la remémoration fonctionne comme une dénaturation : outre l'effort extrême que suppose la volonté de retenir une composition aléatoire de Cage – effort que l'on pourrait comparer à celui que nécessiterait le fait d'apprendre par cœur un poème dadaïste – cette mémorisation effectuée note à note annulerait la qualité particulière de

27. « Erik Satie », in *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 88. On retrouve une critique semblable de la série dans « 45' pour un orateur », in *Silence. Conférences et autres écrits*, op. cit., p. 164. Le « zéro » est pour Cage l'absence de relation qui garantit seule l'émergence de chaque son centré sur lui-même : « Chaque fois que nous établissons une relation, chaque fois que nous connectons deux termes, nous oublions que nous avons à retourner à zéro, avant de parvenir au terme suivant. » (*Pour les oiseaux*, op. cit., p. 103).

28. « Indétermination », in *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 44.

l'expérience d'écoute, expérience de décentrement permanent et d'ouverture à l'instantanéité de l'événement sonore.

Le hasard libère donc la musique de la « mémoire psychologique », mais aussi de la mémoire entendue comme « tradition de l'art ». Dans l'« Histoire de la musique expérimentale aux États-Unis », Cage resitue l'action expérimentale dans un certain « climat intellectuel » propre à l'Amérique, « une façon aérienne de connaître l'instant présent », favorisant l'émergence de mouvements indépendants du passé et des traditions²⁹. À l'opposé, le dynamisme de la scène musicale européenne (Cage cite Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Pousseur, Berio) s'appuie sur une « continuité avec le passé », qui se traduit dans chaque œuvre par « l'intérêt pour la continuité en termes de discours ou d'organisation »³⁰. Ce que Cage appelle « l'intérêt pour la continuité en termes de discours ou d'organisation » est le minimum formel de l'œuvre à partir duquel une continuité avec le passé est rendue possible. L'organisation des sons, quand bien même elle s'inscrit dans un système aussi radicalement nouveau que le sérialisme, fonctionne aussi comme réorganisation de la mémoire : d'un système à l'autre se perpétue l'exigence d'une mise en rapport des sons les uns avec les autres, et donc d'une formulation, ou reformulation, d'une syntaxe assurant la cohérence interne du langage musical. Schönberg insiste d'ailleurs autant sur la difficulté et le saut qualitatif réel du langage sériel³¹ que sur sa continuité avec le passé ; la série doit être capable de répondre aux exigences de cohérence globale et d'articulation dynamique des différentes parties qui fondent l'intelligibilité de toute forme musicale : « on ne pourra évidemment accepter l'abandon de la tonalité qu'autant qu'on aura trouvé le moyen de la remplacer dans sa double fonction d'unification et d'articulation »³². Le fait que la musique obéisse non pas aux « lois de la musique » mais bien aux « lois qui régissent le fonctionnement de notre cerveau » est la condition à la fois de son renouvellement et de sa continuité avec le passé : ces lois rendent possible tout type d'organisation, mais nous contraignent également de préserver constamment l'exigence d'organisation elle-même, de « trouver une sorte particulière de schéma pour agencer les éléments qui assurent la

29. « Histoire de la musique expérimentale aux États-Unis », in *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 82.

30. *Ibid.*, p. 83.

31. Cf. « Problèmes d'harmonie », in *Le style et l'idée*, op. cit., p. 222-223 : « Nous sommes devant un champ qu'il nous faut commencer par cultiver. C'est un sol vierge. Nous ne sommes pas au point culminant d'un art ancien, mais bien à la naissance d'un art nouveau ».

32. *Ibid.*, p. 216. Schönberg ira même jusqu'à affirmer qu'il faut renoncer à l'atonalité s'il s'avère impossible de trouver un substitut à la tonalité capable d'assumer pleinement les fonctions de celle-ci (*ibid.*, p. 213). Voir sur ce point l'analyse de Boulez dans « Style ou idée ? (éloge de l'amnésie) » : « Schönberg est un homme de tradition, aussi paradoxal cela puisse-t-il paraître [...]. Il ne désire pas créer une musique en contradiction avec l'expérience musicale qui l'a précédée, mais dans son prolongement – même s'il radicalise les conséquences déduites de son analyse d'une situation donnée » (*Jalons (pour une décennie)*, Paris, Bourgeois, 1989, p. 317).

cohérence d'une œuvre »³³. Paradoxalement, la conscience extrême de la relativité de toute forme musicale et de l'historicité profonde de notre écoute s'accompagne, chez Schönberg, d'une approche essentialiste de la forme musicale, dont on pourrait définir objectivement certaines caractéristiques (l'unité, la différenciation interne, le dynamisme) déterminant à chaque nouvelle étape de l'écriture le fait qu'il y ait, ou non, musique.

À l'inverse, en donnant à l'expérimentation sa version la plus réduite mais aussi la plus radicale, l'expérimentation étant une « action dont le résultat n'est pas prévu »³⁴, Cage met fin à la définition de la musique comme « discours » reformulant d'une époque à l'autre les modalités de sa propre syntaxe : dans l'indépendance du son « centré sur lui-même » s'abolit l'exigence d'unification et d'articulation de la forme musicale, et plus généralement la notion même de « mise en rapport », qui actualisait jusqu'alors la continuité avec le passé. L'absence de relations entre les sons produite par le hasard est donc, fondamentalement, absence de relation à la tradition.

Le hasard comme limite négative du sérialisme intégral

Chez Schönberg, le nivellement des hauteurs dans la série de douze sons fonctionne certes comme table rase par rapport à la tradition tonale, mais conditionne également le fondement d'une nouvelle écoute capable de saisir des tensions, une continuité globale, sans s'appuyer sur aucun schème pré-établi³⁵. L'effacement des réminiscences de la mémoire tonale n'annule donc pas pour autant la possibilité d'une mémoire active au moment même de l'écoute, une mémoire qui s'exerce *ad hoc*. Dans « Musique nouvelle, ma musique »³⁶, texte théorique proposant en 1930 une première synthèse de l'ensemble de son œuvre, Schönberg reconnaît cependant la difficulté du type d'écoute requis par ses propres compositions. La condition première de toute compréhension est, nous dit-il, la mémorisation du déroulement sonore. Plus une musique veut être compréhensible, plus elle joue sur les procédés de répétition qui facilitent la mémoire et par conséquent la compréhension globale de la structure de l'œuvre : Schönberg prend l'exemple du *Danube Bleu* de Strauss, dont la première phrase est répétée

33. *Le style et l'idée, op. cit.*, p. 199.

34. « Musique expérimentale : doctrine », in *Silence. Conférences et écrits, op. cit.*, p. 15. Le recours au hasard comme principe de dé-composition et l'attention portée à l'environnement sonore par une écoute « inclusive » et non plus « exclusive » mettent fin à la conception de l'œuvre comme objet consciemment délimité (limites internes de la structure et limites externes de la séparation de l'œuvre avec les bruits ambiants).

35. À la fausse « naturalité » du discours musical, qui repose sur un processus d'acculturation d'autant plus puissant qu'il se fait oublier, Schönberg oppose « l'intelligibilité » de la série, la capacité à saisir une cohérence singulière qui ne doit rien aux schèmes préétablis.

36. *Le style et l'idée, op. cit.*, p. 82 à 88.

sept fois de suite, rendant la mélodie particulièrement facile à saisir. Or la musique de Schönberg non seulement annule les habitudes d'écoute tonale, mais réduit aussi la répétition à sa version minimale : dans le sérialisme, la répétition se résorbe intégralement dans la variation continue de la série de base. Pour que la musique reste cependant intelligible, la mémoire doit donc satisfaire certaines exigences élevées : elle n'a plus simplement pour tâche de reconnaître le retour du même, mais elle doit s'exercer à « conserver en tête le fil des idées »³⁷, donc à identifier une forme de continuité sous-jacente à la variation, trouver le minimum d'identité à partir duquel la différenciation a lieu. Schönberg reconnaît qu'il est quasiment impossible, même à un auditeur doué d'une solide culture musicale et d'un sens aigu de la forme, d'identifier la cohérence globale de la forme sérielle dès la première audition. Si la répétition était chez Cage synonyme de dénaturation, elle fonctionne chez Schönberg comme condition première de l'intelligibilité de l'œuvre : pour comprendre, il faut réécouter. Plus généralement, c'est l'évolution même de la musique qui suppose sa propre répétition, chaque nouvelle étape de l'écriture musicale étant fonction de notre capacité d'habituation progressive à une nouvelle syntaxe.

Cette différence de degré dans le traitement de la mémoire nous amène à penser le hasard comme la limite négative de la composition sérielle. L'échec de la mémoire, l'incapacité à « saisir le fil », à le maintenir et à comprendre l'ensemble de la structure, peut dès lors être pensé comme le risque principal auquel se heurte la compréhension globale de musique sérielle. Adorno, dans *Philosophie de la nouvelle musique*, dénonce l'immobilisme dans lequel tombe le sérialisme lorsqu'il pousse à l'excès le principe de variation, étendu dans le « sérialisme intégral », à l'ensemble des paramètres – non seulement à la hauteur, mais encore au rythme, à l'intensité et au timbre. La variation totale du sérialisme intégral abolit le dynamisme de la composition : « tout est variation et rien n'est variation »³⁸, de dynamique la musique devient statique. Incapable d'instaurer une réelle progression, la série reproduit, à l'échelle entière du morceau, le nivellement des données qui lui sert de point de départ. Le déroulement sonore produit alors un sentiment « d'ubiquité »³⁹ où chaque moment est d'égale importance, simplement juxtaposé aux autres : la musique sérielle, poussée à l'excès, tombe dans une sorte de « cubisme musical »⁴⁰ qui ne peut satisfaire l'exigence d'une écoute compréhensive.

Lorsque la série met la mémoire en échec, lorsque celle-ci est incapable de « saisir le fil » et d'appréhender la variation du discours musical, l'œuvre

37. « Musique nouvelle : ma musique », in *Le style et l'idée, op. cit.*, p. 86.

38. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Tel Gallimard, 1962, p. 70. Voir aussi p. 111 : « Sitôt que tout se résout pareillement en variation sans que se conserve encore de "thème" et que tout phénomène musical se détermine indifféremment comme permutation de la série, plus rien ne se transforme dans l'universalité de la transformation ».

39. *Ibid.*, p. 84.

40. *Ibid.*, p. 107.

sérielle bascule alors du côté de la pure gratuité, et semble, à l'écoute, fort proche de la musique aléatoire : le discours musical se dissout en instants sonores sans rapport les uns avec les autres, le contrôle absolu de la musique sérielle rejoint l'absence de contrôle de la musique aléatoire. Ce rapprochement des contraires a été dénoncé par Boulez comme une des apories du sérialisme intégral, générant une forme de « hasard par automatisme »⁴¹, dont il a donné une illustration auditive dans *Structures I*. Le premier mouvement de cette pièce pour deux pianos est écrit de façon purement automatique, par calcul et permutation des séries, « comme une espèce d'objet mécanique qui bouge dans tous les sens »⁴². Dans ce premier mouvement, qui tend pratiquement vers le hasard, le désordre est équivalent à l'excès d'ordre, et l'excès d'ordre se ramène au désordre. Les mouvements suivants sont écrits de manière à réintroduire le choix, donc des hiérarchies, des tensions, des irrégularités, au sein de cet univers statistiquement indifférencié. L'équivalence initiale entre le désordre et l'ordre est finalement renversée pour devenir « ordre contre désordre ». Dans cette expérience d'écriture, que Boulez définit comme une « récupération de l'invention individuelle » à partir d'une table rase, c'est le rapport à l'histoire et à la tradition qui est en jeu. L'émergence progressive des hiérarchies et de l'ordre sur fond d'équivalence réinstalle le choix, mais aussi la continuité avec le passé, par le simple fait d'organiser la temporalité du discours musical, et donc de réactiver une forme de mémoire, « mémoire déformante » qui refuse aussi bien la « mémoire totale » que « l'amnésie »⁴³.

L'impression d'arbitraire que génère le sérialisme intégral des années 1950, lorsqu'il échoue à produire un discours musical intelligible, ne peut cependant parfaitement s'identifier à l'utilisation méthodique et volontaire de l'aléatoire. Il serait plus juste de distinguer ici différentes modalités dans le sentiment de non-sens provoqué par les compositions aléatoires et par le sérialisme intégral. Le sentiment d'arbitraire de la musique sérielle advient lorsque la relativité des rapports sonores au sein de la série se transforme en relativité globale, lorsque la perception effective des rapports s'accompagne de la contingence de chaque instant pris isolément : « le nouveau s'ajoute toujours à la construction dodécaphonique accidentellement, arbitrairement et, dans les éléments décisifs, de façon antagoniste »⁴⁴. Même dans ses phases « d'apories », longuement critiquées par l'avant-garde musicale de l'époque, le sérialisme intégral conserve ce minimum de sens à partir duquel surgit l'impression d'un manque, d'un déficit de signification, et conséquemment d'un certain arbitraire du déroulement sonore. À l'inverse, l'indépendance des paramètres sonores au sein des compositions aléatoires

41. Boulez, « Aléa », *Relevés d'apprentis*, Paris, Seuil, 1966, p. 44.

42. « Expansion de la musique sérielle », *Par volonté et par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.

43. Cf. « La vestale et le voleur de feu », *InHarmoniques n° 4*, septembre 1988, Paris, Centre Pompidou, p. 8 à 11.

44. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique, op. cit.*, p. 112.

de John Cage suppose une forme de hasard originel, de « zéro » toujours relancé, qui situe le déroulement sonore en deçà de tout sentiment déceptif, dans une absence d'ordre généralisée qui se suffit à elle-même⁴⁵. Expérience du manque, de la mise en échec de la mémoire, de l'incapacité à suivre le fil et à comprendre d'un côté ; dissolution du lien mémoriel, annulation de toute habitude, plénitude sur fond d'oubli de l'autre.

Les logiques de contrôle et d'expérimentation aléatoire passent ainsi l'une dans l'autre sans pour autant se confondre : là où le sérialisme abolit les réminiscences tonales pour produire les conditions d'une nouvelle écoute, et donc d'une mémoire se constituant dans et par la cohérence singulière de l'œuvre, le recours au hasard cherche à atteindre ce point zéro où les sons, n'allant « nulle part », rendent impossible toute forme de mémoire linéaire. La série comme puissance d'oubli est pour Cage le point de départ d'une expérimentation de l'instant qui ouvre sur l'utilisation consciente du hasard, la table rase qui conduit au zéro ; et inversement, l'aléatoire de Cage dans les années 1950 représente le point limite de l'abolition de la mémoire, l'amnésie dans laquelle l'œuvre sérielle se décompose en « perdant le fil » de sa continuité à elle-même et au passé.

45. On pourrait développer ce point en reprenant la typologie dressée par Clément Rosset dans *Logique du pire*, qui distingue le hasard comme contingence ou non-nécessité, traduisant l'expérience d'un manque d'ordre, du hasard antérieur à tout événement comme à toute nécessité, hasard « silencieux » qui ne manque de rien (*Logique du pire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2008, chapitre III, « Tragique et hasard »).