
21 sept – 6 oct 2012

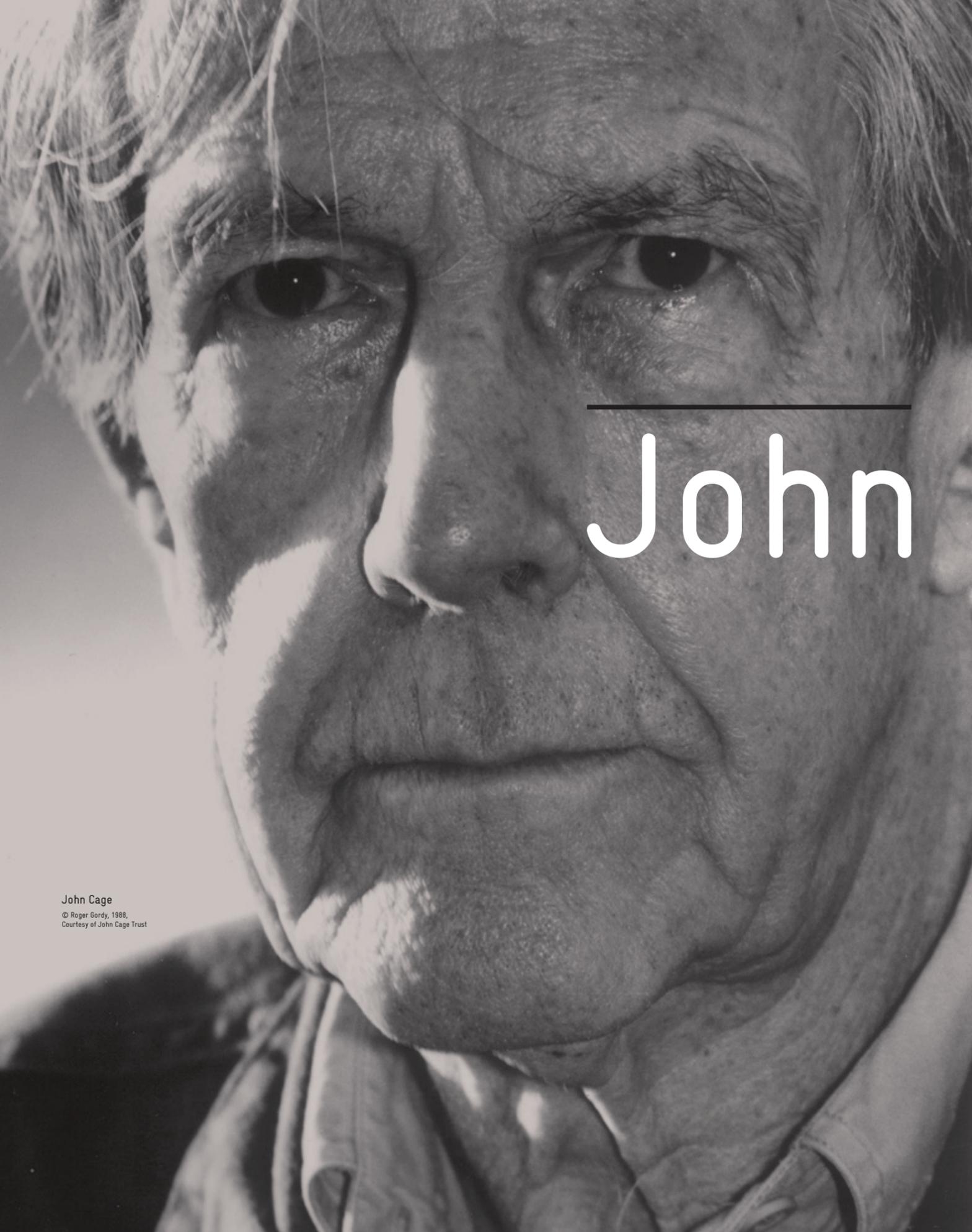
Strasbourg

www.festival-musica.org

festival

musica





John

John Cage
© Roger Gordy, 1988,
Courtesy of John Cage Trust

I am here , and there is nothing to say .
those who wish to get somewhere , If among you are
any moment . let them leave at

John Cage, Lecture on Nothing¹

Cage

américain chéri par l'Europe

Plus que jamais, John Cage est au centre de l'originalité artistique américaine. Et plus que jamais, il représente un modèle qui dépasse largement les strictes questions musicales.

100 ans de silence : John Cage au centre du festival Musica

Avec ces mots, adressés aux membres de l'« Artists' Club » à New York, John Cage résume et assume une attitude singulière dans le monde de la musique. Suivi de la célèbre affirmation « I have nothing to say and I am saying it » (« je n'ai rien à dire et je le dis »), ce discours fleuve était pour Cage la démonstration même d'une prise

de distance à l'égard de la composition musicale, de ses motivations et de ses techniques, inspiré et fasciné par la culture zen. Derrière cette simplicité se cache un des projets artistiques les plus hétérogènes du XX^e siècle, emblématique d'une ouverture interdisciplinaire fondée sur le rejet des frontières existant entre les matériaux, voire des frontières entre l'art et la vie. C'est dans cet esprit que les manifestations de Musica autour de John Cage s'inscrivent : loin d'une représentation d'œuvres comme autant d'objets de musée, les artistes entreprennent de réinventer les démarches multiples défendues par Cage, avec des résultats totalement imprévisibles.

Structurer la liberté

Il n'est pas anodin de souligner que le club auquel s'adressait Cage était principalement un réseau d'artistes peintres : comme disait Varèse avant lui, ce sont les peintres qui avaient su « répondre aux mondes – un monde complètement différent – dans lequel ils se sont trouvés, alors que la musique continuait à s'inscrire dans des patrons

arbitraires appelés formes et suivant des règles obsolètes.² » Mais en contraste avec la multiplication de déclarations renonçant à l'intentionnalité – « What we do, we do without purpose. The highest purpose is to have no purpose at all » – Cage s'est donné la tâche dans sa *Lecture on Nothing* de structurer minutieusement son matériel. Ce serait une véritable préoccupation, l'invention et le développement de procédures de structuration, le libérant de sa volonté de s'exprimer. Même *4'33"* – son œuvre la plus célèbre libérant les sons et l'écoute, ainsi que la pièce qu'il a considérée comme la plus importante de sa carrière –, a été conçue avec des divisions du temps plus ou moins soigneusement calculées. C'est un trait qui sera partagé bien plus tard, mais dans un but différent, par le metteur en scène Robert Wilson.

Immense paradoxe, ce compositeur libérateur de sons dont le nom signifie une sorte de prison, celui qui renonce à la surdétermination compositionnelle de nombre de ses pairs invente joyeusement et sans cesse de nouveaux systèmes pour organiser les sons ainsi libérés³.

Son sourire bouddhique éternel et son optimisme légendaire masquait un besoin permanent de reconnaissance et de création, son image de marginal de la musique contemporaine faisait oublier l'incroyable liste d'amis influents qui furent, tout au long de sa carrière, ses admirateurs. Son parcours est jalonné de rencontres intenses avec les personnes les plus remarquables de son temps – Duchamp, Suzuki, Rothko, Pollock, Rauschenberg, Cunningham, Buckminster Fuller – et sa pensée enrichie par des sources inattendues dans l'Amérique des années 40 et 50, notamment la musique de Satie, les écrits d'Artaud, le *I Ching*.

Une force fédératrice

La figure de légende, expérimentateur et autodidacte, critiquée par le premier grand maître de son choix – Schoenberg – peut faire oublier ses échanges intenses et fructueux avec d'autres compositeurs – Cowell, Boulez, Feldman, Earle Brown ; l'insouciance de ses écrits détourne le regard de ses remarquables compétences d'organisateur et de rassembleur. Ceux qui se contentent de l'image de l'icône isolé sont surpris de le découvrir en intermédiaire infatigable au début des années 50, intervenant avec une force de persuasion étonnante auprès des ambassades, des universités et des fondations, contactant personnellement des grandes figures institutionnelles de la musique américaine comme Aaron Copland ou Virgil Thomson pour obtenir le financement d'une résidence pour Boulez ou pour faire la promotion de sa musique⁴. Très avisé, l'éternel *outsider* se trouve déjà membre d'un comité de sélection de compositeurs pour l'Institut d'Éducation Internationale !

Le fait d'avoir trouvé sa place en compagnie de peintres et de danseurs est mentionné par les musicologues comme une sorte de blessure, là où l'intéressé n'aurait vu que des avantages : et la liste de ses camarades de route de ses années formatrices se lit comme une anthologie de l'art du XX^e siècle. La communauté d'artistes qui se réunissait autour de la 8^e avenue à New York dans les années 50 était en réalité au centre même d'un des mouvements artistiques les plus importants du siècle, l'*abstract expressionism*, et les réunions du fameux « Club » – auxquelles Cage était un invité de prédilection – étaient des lieux d'échange et de débat presque sans pareil aux États-Unis⁵. C'est à cette époque que Cage, Feldman, David Tudor et plus tard Earle Brown se voyaient régulièrement, c'est l'époque des résidences au Black Mountain College avec Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Willem et Elaine de Kooning et Buckminster Fuller, qui ont débouché sur la première américaine du *Piège de Méduse* de Satie et le fameux *Untitled Event*.

« Vous n'avez aucun sens de l'harmonie. »

Le rejet du maître Schoenberg – « Vous n'avez aucun sens de l'harmonie » aurait-il dit au jeune Cage – semble, dans le récit de son voyage initiatique, comme une nécessité, un conflit qui l'oblige à détourner les exigences de l'apprentissage traditionnel – ou des lacunes – à son avantage. La signification de ce rejet est signalée d'une certaine manière par la fréquence avec laquelle Cage y faisait allusion : là où d'autres artistes sont lancés par la découverte de leur talent, lui est poussé à la porte. Pour être accueilli ensuite et apprendre à jouer aux échecs avec Marcel Duchamp. On dirait le début d'une fable, une version musicale de *Zen et l'art du tir à l'arc*.

L'ouverture et la simultanéité

Mais le trait essentiel qui lie tous les moments de cette vie débordante d'invention et de création est celui de l'ouverture. Que ce soit en travaillant avec les danseurs, les peintres, les philosophes, les architectes ou en puisant ses sources dans la philosophie indienne ou zen, l'œuvre et la vie de Cage sont marquées par un singulier rejet de catégories et de frontières. C'est cet esprit qui le pousse très tôt à écrire pour le *toy piano*, à travailler avec des instruments de percussion indéterminés ou non conventionnels et à transformer le piano en orchestre de percussions modulable par l'insertion d'objets divers entre ses cordes, le fameux *piano préparé*. Cette attitude va jusqu'à considérer ses œuvres comme du matériel à géométrie variable, à juxtaposer à volonté avec d'autres œuvres. Après une longue liste de pièces qui, par leurs procédés d'*indétermination*, ont permis au compositeur de mettre en mouvement des sons qu'il ne contrôle plus, Cage a entrepris des projets de représentation simultanée d'éléments hétérogènes tels que le *Musircircus* ou les *Europæus*. Les programmes de Musica 2012 consacrés à John Cage s'inscrivent dans cette désacralisation de l'œuvre pour suivre une démarche de création interdisciplinaire.

Précurseur et descendant : Charles Ives et John Adams

Dans deux de ses œuvres emblématiques, *The Unanswered Question* et *Central Park in the Dark*, Charles Ives (1874-1954) traite aussi des questions d'ouverture, de juxtaposition et d'identité. John Cage admirait la musique de Ives et, comme beaucoup d'autres musiciens américains de sa génération, n'avait connu pratiquement que ces œuvres là, parmi les plus avant-gardistes de son répertoire. De Ives, les musiciens des années 30-50 connaissaient principalement son hostilité exprimée envers le conservatisme de son professeur de l'Université, son mépris pour la musique sentimentale de Tchaïkovski ou de Debussy, sa ferveur pour ce qui était de la vie des gens de la Nouvelle Angleterre de sa jeunesse, son goût pour des expériences polytonales, polyrythmiques et formellement innovatrices. La consonance, le contrepoint, la bonne orchestration, la forme sonate étaient pour lui – il semblerait – autant de marqueurs de faiblesse morale, de manque d'imagination et de décadence européenne.

Bien qu'il soit réducteur de dire que les pièces expérimentales sont *représentatives* de la musique de Ives – il a bien eu un apprentissage approfondi dans l'écriture de la musique de son temps, ayant écrit des sonates, des symphonies et des mélodies s'inscrivant parfaitement dans la tradition austro-germanique – il est certain que les deux pièces ici jouées par l'Orchestre philharmonique de Strasbourg ont eu une importance majeure pour plusieurs générations de compositeurs américains. L'aspect narratif et nostalgique de *Central Park in the Dark*, comme évocation de l'expérience réelle des sons dans l'espace, serait un point de référence pour tous ceux qui recherchent à la fois de nouvelles ressources sonores et de nouvelles techniques de signification musicale. *The Unanswered Question*, dans sa première version sans barres de mesures et avec son contenu purement abstrait, montrait la voie vers l'œuvre ouverte et la musique aléatoire.

Si Schoenberg fut responsable d'avoir propulsé Cage de la Californie vers New York, c'est dans le sens inverse que le spectre de Schoenberg a poussé John Adams. Éduqué à Harvard, Adams raconte que la rigueur du modèle schoenbergien défendue par son professeur – influence qu'il assimile à son tour à un excès de décadence européenne – suffit pour le convaincre à couper ses liens avec la côte est et entreprendre un voyage initiatique, un mythique *road trip* traversant les États-Unis. Pour lui, il fallait s'éloigner physiquement de l'Europe – des modèles de Berio, Stockhausen et Boulez aussi – et se plonger dans le monde d'expérimentation en ébullition en Californie des années 70.

D'abord inspiré par les œuvres de l'avant-garde, notamment celles de Cage, il se tourne ensuite vers le langage développé par les minimalistes Riley, Reich et Glass. Mais avec des œuvres majeures comme *Harmonielehre*, il laisse derrière lui l'extrême austérité du minimalisme – comme le feront les fondateurs du style également par la suite – pour embrasser un langage ouvert aux influences de la musique populaire, du jazz, de la musique de cinéma et des dessins animés, sans négliger la musique symphonique de Sibelius. Par un curieux retournement, Adams justifie encore ses choix par l'adhésion à une sorte de retour aux sources, d'un besoin de communication et de simplicité qui serait profondément américain. Cette validation identitaire se trouve même dans certains titres, comme dans l'œuvre récente *My Father Knew Charles Ives*.

Ce jeu identitaire n'est sans doute qu'un artifice pour que les compositeurs puissent s'approprier la part de tradition qui les intéresse tout en se constituant une personnalité propre. Mais ce n'est pas cette motivation qui prime, face à ce qu'ils en ont fait.

Evan Rothstein Musicologue

- 1/ John Cage, "Lecture on Nothing" dans *Silence* (Middleton, CT : Wesleyan University Press, 1973), p. 109. [*Silence : Discours et écrits*, Denoël, 2004]
- 2/ Cité dans *The New York Schools of Music and Visual Arts*, Steven Johnson, éd. (New York, Routledge, 2002), p. 2. [tda]
- 3/ Voir l'excellent livre de Jean-Yves Bosseur mettant en évidence les préoccupations structurelles ou structurantes du compositeur John Cage (Paris, Minerve, 1993)
- 4/ Pierre Boulez/John Cage, *Correspondance*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez (Paris, Christian Bourgois, 1991), p. 89, 105.
- 5/ Pour les échanges entre peintres et compositeurs autour de Cage, voir *The New York Schools of Music and Visual Arts*, Steven Johnson, éd. (New York, Routledge, 2002)

CAGE ET MUSIQUES AMÉRICAINES

Calendrier

Dimanche 23 septembre 11h

n°08 / Salle de la Bourse
Wilhem Latchoumia, piano
 A. Mincek / F. Filidei / J. Cage / G. Pesson / P. Jodkowski / J. Combier / M. Jarrell

Mardi 25 septembre 20h

n°14 / Palais Universitaire de Strasbourg
Cabaret Contemporain
 Une soirée en 3 temps, concert, bal de musique contemporaine et dancefloor
 Musique d'après J. Cage

Mercredi 26 septembre 20h30

n°16 / Palais de la Musique et des Congrès
Orchestre philharmonique de Strasbourg
 C. Ives / J. Adams

Judi 27 septembre 18h30

n°17 / France 3 Alsace
Ensemble Linea
 E. Carter / S. Shepherd / J. Eckardt / A. Cheung

Samedi 29 septembre 17h

n°20 / Théâtre National de Strasbourg, Espace Grüber
Danza Preparata
 Danse
 Musique, J. Cage / Chorégraphie, R. Horta

20h30

n°21 / Palais de la Musique et des Congrès
Brussels Philharmonic
 Chœur de la Radio Flamande
 M. Tabachnik / B. Maderna / B. Gander / J. Cage / L. Francesconi

Dimanche 30 septembre 11h

n°22 / Salle de la Bourse
JACK Quartet
 A. Mincek / J. Cage / O. Bianchi / Y. Robin

18h

n°23 / Cité de la musique et de la danse
Lecture on Nothing
 Spectacle
 Conception et interprétation, R. Wilson
 Texte, J. Cage