

Regards croisés : "Not Wanting to Say Anything About Marcel" et les "Songs Books" de John Cage = Vermischte Betrachtungen : "Not Wanting to Say Anything About Marcel" und die "Song Books" von John Cage

Autor(en): **Fornel, Anne de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 104

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927400>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

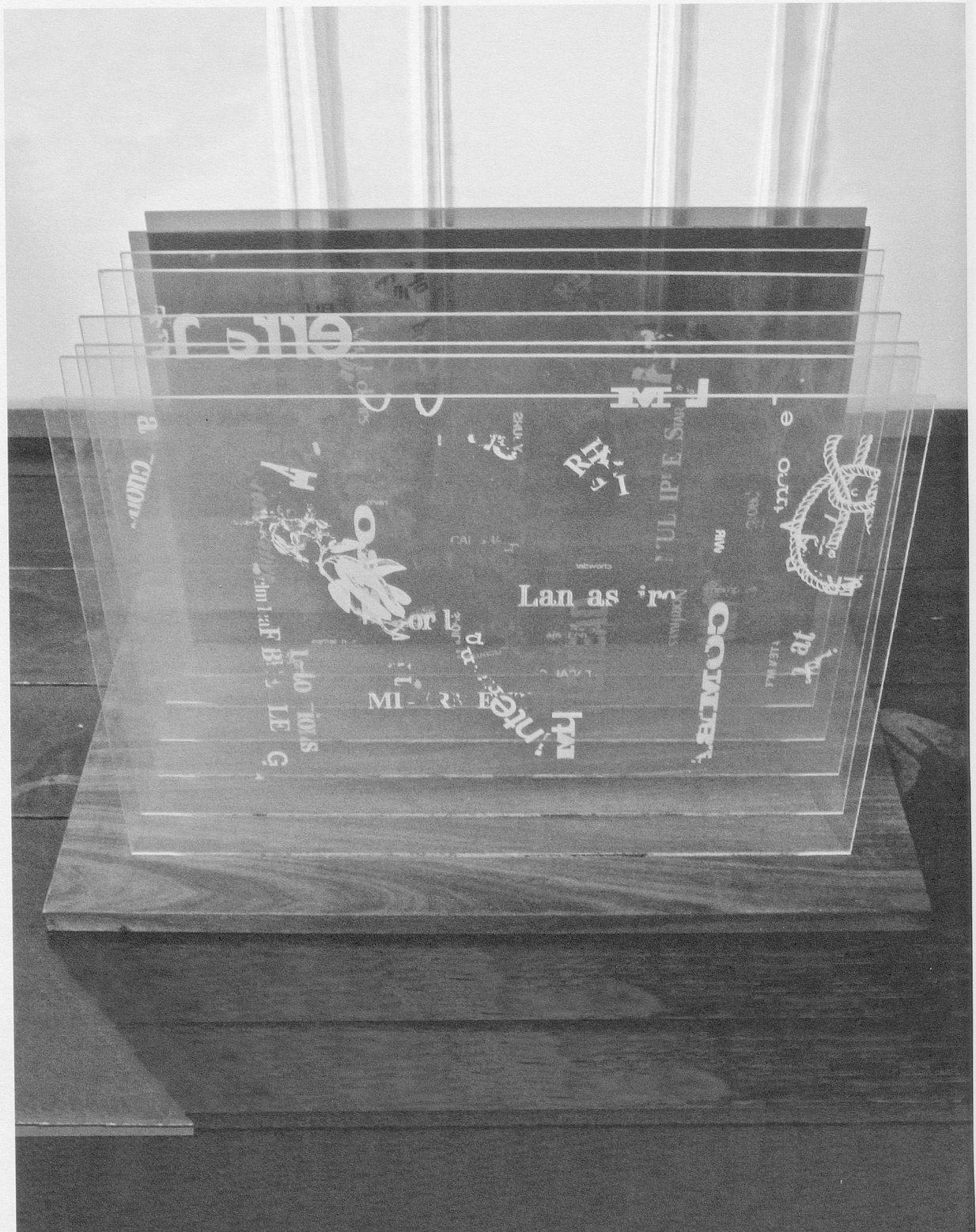
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

REGARDS CROISÉS PAR ANNE DE FORNEL¹

« Not Wanting to Say Anything About Marcel » et les « Song Books » de John Cage



*John Cage,
plexigramme
de « Not Wanting
to Say Anything
About Marcel »*

*Photo :
Anne de Fornel*

Vermischte Betrachtungen – «*Not Wanting to Say Anything About Marcel*» und die «*Song Books*» von John Cage
 Im Werk von John Cage gibt es eine erstaunliche Konvergenz zwischen plastischem und musikalischem Schaffen. Sowohl die Plastik *Not Wanting to Say Anything About Marcel* als auch die *Song Books* basieren auf Zufallsoperationen. Beides sind Prototypen für offene Werke, in denen ein subtiles Spiel mit Signifikanten und Signifikaten stattfindet. Unter dem Gesichtspunkt der intersemiotischen Beziehungen, die zwischen den beiden Stücken wirken, kann Cages experimenteller Ansatz neu perspektiviert und erhellt werden.

*I have nothing to say and I am saying it
 and that is poetry as I need it*².

Être en mesure de saisir la convergence profonde qui s'établit progressivement entre domaine plastique et domaine musical chez un compositeur tel que John Cage nécessite de revenir sur les interactions complexes qu'entretiennent les œuvres propres à ces deux domaines. Que l'on mesure le chemin parcouru : en 1952, Cage composa 4'33" en réaction au choc que lui procurèrent les *White Paintings* de Robert Rauschenberg. La musique lui semblait alors « à la traîne³ » de la peinture. Au cours des années quatre-vingt, musique et œuvre plastique marchent à l'unisson dans l'activité créatrice de Cage : de même que le son et le silence dans 4'33", elles sont désormais inextricablement liées. En 1969, Cage élabore son premier projet d'art visuel *Not Wanting to Say Anything About Marcel* au Hollander's Workshop de New York. Au fil des années, cette activité artistique va prendre une importance croissante. C'est en 1978 que Cage se rend dans la ville d'Oakland, en Californie, pour entreprendre plusieurs séries de gravures à la suite de l'invitation de Kathan Brown. Il réalise vingt-sept groupes d'épreuves au Crown Point Press. Ces groupes contiennent en tout six cent soixante-sept œuvres d'art individuelles. De 1983 à 1992, Cage fait aussi cent cinquante dessins chez lui à New York, ainsi que cent quatorze aquarelles en deux séjours au Mountain Lake Workshop en Virginie.

On soutiendra que dans le domaine plastique aussi, Cage pense et crée à partir des principes organisateurs de son esthétique musicale et que cette dernière peut apporter un éclairage important sur sa démarche dans le domaine visuel. Le paradigme plastique, s'il mérite d'être étudié pour lui-même, constitue aussi une clé pour comprendre l'évolution des objectifs de Cage en matière compositionnelle. Le *Cage plasticien* permettra dès lors de revenir sur la trajectoire du *Cage musicien*. Il s'agira donc d'élargir le propos en postulant l'unité de l'univers esthétique de John Cage et en étudiant la convergence des préoccupations dans les domaines plastique et musical.

ENGAGEMENT DANS LE DOMAINE PLASTIQUE

Cage n'est cependant pas un novice quand il s'engage dans le domaine des arts visuels. Dans sa jeunesse, durant les années de la Grande Dépression, il peignait et composait. Dès 1944, ses partitions possèdent un double statut : sonore

et visuel, comme en témoigne *Chess Pieces* pour piano (1943-1944), destinée à l'exposition *The Imagery of Chess*, organisée par Marcel Duchamp à la Julien Levy Gallery de New York en 1944-1945. Cette partition en gouache et encre sur papier est cependant envisagée par Cage d'un point de vue strictement musical. *Not Wanting to Say Anything About Marcel* marque donc une étape fondamentale dans la production artistique de Cage qui renoue en 1969 avec les arts plastiques. Sa production musicale étant désormais plus conséquente, Cage, en compositeur plus affirmé, se permet peut-être davantage un engagement dans le domaine plastique.

Le projet plastique *Not Wanting to Say Anything about Marcel* résulte d'une invitation d'Irwin Hollander et d'Alice Weston. Le designer Calvin Sumsion s'occupa de la fabrication des plexigrammes. *Not Wanting...*, publié par les *Eye Editions*, comprend huit plexigrammes et deux lithographies (nommées A et B). Un plexigramme (terme inventé par Cage pour qualifier la sérigraphie sur plexiglas) se compose d'un socle de noyer, strié de huit rainures permettant de placer huit panneaux en plexiglas (36 × 51 cm) à la verticale, sans aucun ordre préétabli par Cage. Chaque plexigramme contient six panneaux transparents et deux panneaux teintés bronze, où sont sérigraphiés des mots et des images, ou des fragments de ces derniers. Les lithographies (70 × 102 cm), utilisant huit planches d'aluminium et neuf couleurs, sont imprimées à la main sur du papier chiffon noir.

LES RELATIONS INTERSÉMIOTIQUES

Une profonde unité de méthode relie cette œuvre plastique à des œuvres musicales de la même époque telles que les *Song Books* (1970). Alors qu'au cours de la décennie précédente, Cage a radicalisé l'utilisation des principes d'indétermination dans ses compositions, il privilégie désormais les opérations de hasard qu'il applique avec la même rigueur dans le domaine plastique. Étant donné la différence de matériaux, il en résulte un vaste réseau de relations intersémiotiques. La dimension intersémiotique est à comprendre dans la définition qu'en a proposée le linguiste Roman Jakobson qui « distingue trois manières d'interpréter un signe verbal : il peut être traduit dans un autre signe de cette même langue, dans une autre langue ou dans un autre système de nature non-verbale de symboles ». Il précise ensuite que « la traduction intersémiotique ou *transmutation* est une interprétation de signes verbaux au moyen d'un système de signes non-verbaux⁴. » Il conviendra de s'interroger sur la

1. L'auteur remercie Jean-Yves Bosseur pour ses remarques et ses critiques.

2. « Je n'ai rien à dire et je le dis et cela est de la poésie telle que j'en ai besoin ». John Cage, *Silence : Lectures and Writings*, Londres, Marion Boyars, 1999, p. 109.

3. Richard Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, New York, Limelight Editions, 1988, p. 67.

4. Roman Jakobson, *Selected Writings, Word and Language II*, Paris, Mouton, 1971, p. 258.

nature des codes sémiotiques présents dans *Not Wanting...* et les *Song Books*. Les relations entre les codes peuvent, comme le souligne Jakobson, être internes à un des deux domaines (musical ou plastique). À côté de telles relations intrasémiotiques, il existe aussi des relations intersémiotiques (entre les deux domaines). Dans ce dernier cas, la relation n'est plus seulement de l'ordre du transfert mais implique aussi une transmutation.

Cage, guidé par une série de principes poétiques communs qui organisent l'ensemble de sa création, peut chercher à les déployer dans des matériaux divers, d'où l'apparition d'homologies structurales en musique et en art parfaitement motivées car issues de la même source d'inspiration.

HOMMAGES ET INFLUENCES

Le choix de Cage d'utiliser des opérations de hasard dans cette œuvre plastique est intrinsèquement lié à la préoccupation d'échapper à l'emprise subjectiviste, qui prévaut en matière compositionnelle, en développant un processus créateur fondé sur une forme d'anonymat. Le titre de cette œuvre est lui aussi significatif d'un retrait face à la suprématie de l'artiste. Dans un entretien avec Joan Rettalack, paru en 1996, Cage déclare : « Marcel venait de mourir et un magazine ici m'avait demandé de faire quelque chose pour Marcel. Je venais d'entendre Jap [Jasper Johns] dire "Je ne tiens pas à dire quoi que ce soit au sujet de Marcel" parce qu'ils lui avaient aussi demandé de dire quelque chose au sujet de Marcel dans le magazine. Alors j'ai intitulé les plexigrammes et les lithos, *Not Wanting To Say Anything About Marcel*, citant Jasper sans le dire⁵. » Il ne pouvait sans doute être question pour Cage de rendre un hommage conventionnel à un artiste tel que Duchamp (décédé en 1968). La solution qu'il trouve est de créer en hommage à ce dernier une œuvre d'art. Le titre est donc à lire à un double niveau. Il rappelle d'abord que, comme Jasper Johns, Cage n'a pas voulu se conformer à l'exercice consistant à exprimer quelques paroles d'hommage. Mais à un second niveau, en tant que titre d'une œuvre auquel il est associé, il a aussi valeur d'antiphrase puisque une œuvre est présentée, qui a valeur d'hommage. Le titre peut donc être lu comme un énoncé d'autoprésentation de l'œuvre : « ne voulant rien dire sur Marcel, voilà ce que j'ai fait ». On notera par ailleurs le transfert intersémiotique opéré par Cage : se refusant un hommage dans le registre verbal, il le fait dans le registre plastique. Les lettres intégrées dans *Not Wanting...* sont peut-être là pour présentifier et être la trace ultime de cet hommage verbal qui ne fut pas dit. Il serait intéressant de poursuivre cette piste et de s'interroger sur les caractéristiques de l'œuvre qui en font un hommage à Duchamp, car celle-ci n'est pas sans rappeler le *Grand Verre* de ce dernier, sans aller jusqu'à soutenir qu'elle s'agit d'un « à la manière de ».

Si Cage rencontra Duchamp pour la première fois en 1942, ce n'est qu'au début des années soixante qu'il nouera un véritable lien avec ce dernier, restant à plusieurs reprises à Cadaquès (où les Duchamp passaient leurs vacances), après avoir prétexté vouloir apprendre à jouer aux échecs. Si le dispositif du *Grand Verre* (1915-1923) et celui de *Not Wanting...* ne sont pas semblables, un aspect semble commun aux deux œuvres : la transparence du verre et du plexiglas. Notons que le choix de disposer parallèlement les plexigrammes n'a pas été le fruit d'opérations de hasard mais a été choisi délibérément par Cage. Comme le remarque Robert Lebel :

« Ce qui frappe d'abord lorsqu'on examine le *Verre*, c'est que Duchamp ait tout fait pour qu'il passât inaperçu, et il n'est pas plus visible en pleine lumière que la vitrine, ornée de réclames, d'un café-bar dont apparaît surtout l'intérieur, où des silhouettes s'agitent. Le dessin du *Verre* ne peut donc jamais être vu seul, indépendamment de ce qui le prolonge, mais il s'inscrit en surimpression dans une double image sans cesse transformée par un arrière plan de reflets, auxquels celui du spectateur va se joindre. Cet effet de transparence joue un rôle capital dans la conception de Duchamp qui a fait du fond un "ready-made" continuellement en mue⁶. »

Le travail de sérigraphie de *Not Wanting...* ne peut lui non plus « jamais être vu seul, indépendamment de ce qui le prolonge », l'arrière plan et les effets de reflets, ou de manière plus générale l'environnement spatio-temporel, s'inscrivant dans la surimpression des panneaux de plexiglas. À une échelle plus petite, le contexte que Lebel qualifie de « ready-made continuellement en mue » participe de l'aspect visuel des plexigrammes. Cependant, les huit panneaux de plexiglas parallèles ornés des surimpressions des sérigraphies donnent aussi un aspect qui contraste avec les surimpressions du *Grand Verre*. *Not Wanting...* joue du contraste entre la surface bidimensionnelle qui s'offre en premier lieu au regard et la succession des sept autres plexiglas. Lorsque le spectateur se positionne face au dispositif, il est confronté à la fois à l'effet de surimpression visuelle, dû à l'apparence de cumul sur une dimension plane des caractéristiques plastiques des huit plexiglas, et à un effet de profondeur lié à la perception de strates successives.

Cette œuvre doit aussi être mise en perspective avec deux productions plastiques antérieures de Robert Rauschenberg, respectivement *Shades* (1964) et *Revolver* (1967) dont Cage avait dû prendre connaissance. Si *Not Wanting...* peut être

5. Joan Rettalack, *Musicage, Cage Muses on Words, Art and Music*, Hanovre/Londres, Wesleyan University Press, 1996, p. 92.

6. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, Éditions Trianon, 1959, p. 68.

7. Rappelons aussi que *Not Wanting...* se constitue de huit plexigrammes, comprenant huit panneaux chacun, c'est-à-dire 64 panneaux utilisés au total.

8. Richard Wilhelm, Etienne Perrot, *Yi King : Le livre des transformations*, Paris, Librairie de Médecis, 1981, p. 406.

9. *The American Dictionary*, New York, Random House, 1955.

	≡	∨	∨	∧	∧	∧	∨	∨
≡	1	34	5	26	11	9	14	43
∨	25	51	3	27	24	42	21	17
∨	6	40	29	4	7	59	64	47
∧	33	62	39	52	15	53	56	31
∨	12	16	8	23	2	20	35	45
∨	44	32	48	18	46	57	50	28
∨	13	55	63	22	36	37	30	49
∨	10	54	60	41	19	61	38	58

Exemple 1 : Figure 3 provenant du feuillet d'explications intitulé par Cage « Pour décrire le procédé de composition utilisé pour "Not Wanting to Say Anything about Marcel" » accompagnant chaque Plexigramme, Cincinnati, Eye Editions, 1969.

rapproché de ces œuvres parce qu'on y retrouve l'effet de surimpression des panneaux de plexiglas, leur méthode de production diverge ; Rauschenberg, à la différence de Cage, n'a pas conçu ses œuvres à partir d'opérations de hasard.

LES OPÉRATIONS DE HASARD

Cage emploie des opérations de hasard qui proviennent d'un livre de divination chinoise nommé le *I Ching*, qui signifie *Le Livre des transformations*, pour déterminer divers aspects de *Not Wanting...* ; il choisit comme technique les pièces de monnaie, moins fastidieuse que les tiges d'achillée, pour répondre aux questions qu'il pose. Cage décrit ainsi le procédé utilisé pour *Not Wanting...* :

Trois pièces de monnaie, jetées dans les airs simultanément, donnent comme combinaison 3 côtés faces, 3 côtés piles, 2 côtés faces et 1 côté pile, ou 2 côtés piles et 1 côté face. En symbolisant 2 côtés faces et 1 pile par un trait droit —, 2 côtés piles et 1 côté face par un trait brisé, 3 côtés faces par un trait brisé, 3 côtés piles par un trait droit —, on peut ainsi écrire l'un des 8 trigrammes possibles résultant des trois jetés successifs de trois pièces de monnaie. Les trigrammes sont construits de bas en haut.

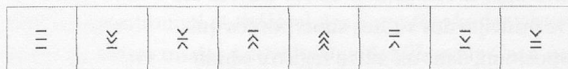


Figure 1 : The eight trigrams

Dans le feuillet d'explications que Cage intitule « Pour décrire le procédé de composition utilisé pour *Not Wanting to Say Anything About Marcel* » accompagnant chaque plexigramme, se trouve un transparent représentant un tableau, intitulé Figure 3, dans lequel sont placés soixante-quatre nombres, correspondant aux soixante-quatre hexagrammes qui désignent les soixante-quatre chapitres du *I Ching*⁷ (exemple 1). Rappelons qu'un hexagramme est constitué de deux trigrammes. Pour déterminer à quel nombre correspond l'hexagramme donné par le jet (six fois de suite) des trois pièces de monnaie, « il suffit de diviser l'hexagramme dans ses deux trigrammes constituants. Le point de rencontre des deux donne le numéro de l'hexagramme recherché »⁸. Chaque hexagramme est donc relié à un nombre, mais aussi à un nom qui va de pair avec un attribut. Cependant, il emploie le *I Ching* non à des fins divinatoires, mais uniquement pour les nombres générés qui offrent des réponses aux questions posées. À la Figure 3, Cage associe plusieurs tableaux qu'il nomme « diagrammes » et qui représentent les différentes étapes des opérations de hasard par lesquelles il passa pour créer les plexigrammes.

Le compositeur refuse de choisir lui-même les mots qui seront sérigraphiés sur les plaques de plexiglas et s'en remet au *I Ching*. Pour cela, il localise tout d'abord une section de *The American Dictionary*⁹ (1955). Ce dictionnaire de 1428 pages est divisé en 64 groupes (partitionnés en 20 groupes de 23 pages et en 44 groupes de 22 pages). Utilisant toujours le tableau reliant les hexagrammes à leur nombre respectif (exemple 1), il associe chaque groupe de pages au nombre du *I Ching* dans un ordre croissant. Il place, par exemple, le premier groupe de pages 1-23 dans la case du nombre 1, le deuxième groupe de pages 24-46 dans celle du nombre 2 et ainsi de suite jusqu'au groupe de pages 1406-1428, placé dans la case 64 (diagramme 1, exemple 2). Après avoir jeté les trois pièces de monnaie six fois, il obtient un hexagramme. En positionnant la Figure 3 sur le

1-23	737-758	93-115	561-582	231-252	185-207	297-318	935-956
539-560	1111-1132	47-69	583-604	517-538	913-934	451-472	363-384
116-138	869-890	627-648	70-92	139-161	1291-1313	1406-1428	1023-1044
715-736	1360-1382	847-868	1133-1154	319-340	1155-1176	1222-1244	671-692
253-274	341-362	162-184	495-516	24-46	429-450	759-780	979-1000
957-978	693-714	1045-1066	385-406	1001-1022	1245-1267	1089-1110	605-626
275-296	1199-1221	1383-1405	473-494	781-802	803-824	649-670	1067-1088
208-230	1177-1198	1314-1336	891-912	407-428	1337-1359	825-846	1268-1290

Exemple 2 : Diagramme 1 provenant du feuillet d'explications intitulé par Cage « Pour décrire le procédé de composition utilisé pour "Not Wanting to Say Anything about Marcel" » accompagnant chaque Plexigramme, Cincinnati, Eye Editions, 1969.

1	12	2	9	4	4	5	15
9	18	2	10	9	15	8	6
3	14	10	2	3	20	22	16
12	21	14	18	6	18	19	11
5	6	3	8	1	7	12	16
15	11	17	7	16	20	17	10
5	19	22	8	13	13	11	17
4	19	21	14	7	21	13	20

Exemple 3 : Diagramme 2 provenant du feuillet d'explications intitulé par Cage « Pour décrire le procédé de composition utilisé pour "Not Wanting to Say Anything about Marcel" » accompagnant chaque Plexigramme, Cincinnati, Eye Editions, 1969.

diagramme 1, il a par effet de surimpression, le groupe de pages correspondant à l'hexagramme trouvé.

Après avoir trouvé la section ou les sections dans lesquelles le *I Ching* sélectionne le mot, Cage localise la page. Pour se faire, il construit deux diagrammes. Un diagramme (diagramme 2, exemple 3) correspondant au

groupe de 22 pages (comme le groupe 24-46) et un autre au groupe de 23 pages (non illustré par Cage). Rappelons que c'est ainsi qu'il organise les sections du dictionnaire, par groupe de 22 et de 23 pages. Il place le numéro des pages selon le système cité précédemment, c'est-à-dire selon l'emplacement des nombres dans tableau du *I Ching*. Dans le diagramme 2, à l'emplacement des nombres 1 et 2 se trouve donc la page 1, aux nombres 3 et 4 la page 2 (groupe de 2 pages) ; puis aux nombres 5, 6, 7 la page 3 (groupe de 3 pages) et ainsi de suite jusqu'à la page 22 dans la case du nombre 64 du *I Ching*. Pour sélectionner la page, Cage utilise une fois de plus, après le jet des pièces de monnaie, la Figure 3 sur le diagramme 2.

Le même processus est employé pour localiser le mot sur la page choisie (diagramme 3), ainsi que pour trouver le mot exact d'une entrée (Cage donne l'exemple, dans le diagramme 4, du mot *forereach* qui se présente dans le dictionnaire sous quatre formes : *forereach*, *forereaches*, *forereaching* et *forereached*). Il trouve donc le mot par *focalisation progressive* en recherchant tout d'abord la section du dictionnaire, puis la page, l'entrée et enfin le mot exact. À chaque étape, il partitionne en 64 dans un diagramme les entités sélectionnées, en fonction de la *codification* du tableau des hexagrammes du *I Ching*. Il utilisa le même procédé pour choisir tout d'abord le caractère du mot, son positionnement, sa direction, ainsi que son état. Ce processus de *codification* sert à nouveau pour les images des plexigrammes et pour les lithographies A et B. Tout choix artistique est donc divisé en 64 possibilités, codifiées selon les opérations de hasard du *I Ching* qui représentent la forme la plus élevée de discipline selon Cage.

DÉNOMINATEUR COMMUN

Les *Song Books*, composés d'août au début d'octobre 1970, font eux aussi appel dans leur structuration aux opérations de hasard employées dans *Not Wanting*... Cette œuvre, commandée par la Fondation Gulbenkian, est dédiée à Cathy Berberian et Simone Rist qui la créèrent aux Semaines musicales internationales de Paris. Cage questionna en premier lieu le *I Ching* sur le nombre total de solos. Ayant obtenu 90 comme réponse, il conçut l'œuvre en deux volumes, le premier contenant 56 solos et le second 34. Le *I Ching* détermina ensuite la catégorie des solos : chant, chant utilisant l'électro-acoustique, théâtre, théâtre utilisant l'électro-acoustique, ainsi que leur « technique compositionnelle ». Si les opérations de hasard déterminent divers aspects de l'œuvre par des questions posées au *I Ching*, le hasard continue à être une partie intégrante du processus compositionnel. Dans *Not Wanting*..., le hasard de l'ordre des plexigrammes modulables entre eux détermine de même les différents aspects visuels de l'œuvre plastique.

Il convient de remarquer que la pensée créatrice de Cage trouve ses fondements dans une polarité entre choix délibéré et processus de hasard (à ne pas confondre avec les opérations de hasard pratiqué avec le *I Ching*). Dans le solo 6, la liste des verbes et des noms assignés à des nombres est certes fixée, mais la coordination avec les nombres de la partition reste du domaine du hasard. Dans le solo 69, le rapport entre fixité et hasard se complexifie. Chaque page contient trois ou quatre systèmes de cinq rectangles, partitionnés en deux (exemple 4). Les trois lignes horizontales des rectangles représentent les trois dernières rangées des touches d'une machine à écrire. Les *o* symbolisent les touches à enfoncer dont le son est amplifié. Encore une fois, le compositeur laisse la liberté à l'interprète de choisir l'ordre de la succes-

sion des touches dans un rectangle donné. Ce dernier tape un texte en suivant la position des *o* inscrits sur les rectangles et en plaçant les virgules, les tirets, les points-virgules, les points spécifiés entre les rectangles ; Cage choisit le résultat phonétique comme chant dans le solo 80. Non seulement le hasard a déterminé le texte, mais le résultat de ce hasard est ensuite combiné dans ce solo avec un tirage au sort de notes découpées à partir d'enveloppes ou de chapeaux. Le résultat des processus de hasard détermine donc la suite de la production sonore, elle-même régie par le hasard.

L'œuvre plastique *Not Wanting*... et l'œuvre musicale *Songs Books* se révèlent être, selon la volonté de Cage, des prototypes d'œuvres ouvertes. Comme nous l'avons vu précédemment, *Not Wanting*... a été conçu de façon à ce qu'il soit possible d'interchanger les panneaux de plexiglas, ainsi que leur sens ; même achevée, l'œuvre plastique peut donc donner lieu à différentes réalisations concrètes. Rappelons aussi l'intégration toujours « en mue » de l'environnement qu'offre la transparence des panneaux de plexiglas dans les plexigrammes, participant ainsi à l'idée d'œuvre ouverte. Si dans *Not Wanting*..., les plexigrammes n'ont pas d'ordre pré-établi par Cage, l'interprète organise les *Song Books* qu'il a sélectionnés parmi les 90 solos dans l'ordre, la superposition et la durée de son choix.

L'effet de non-clôture dans la réalisation de ces œuvres est manifeste aussi dans le principe des strates superposées qui semble être une transposition, dans un autre registre sémiotique, des formes de polyphonie utilisées par Cage dans certains solos. Dans les plexigrammes, les lettres, les syllabes, les chiffres et les images sérigraphiés sur le plexiglas (déterminés par le *I Ching*) que seul le hasard décide de réunir, donnent lieu à divers effets de surimpressions. Si certaines sérigraphies restent très visibles, d'autres, superposées les unes sur les autres, ne laissent plus que transparaitre celles de premier plan ou celles qui comportent une typographie plus foncée et plus imposante. Dans les *Song Books*, Cage propose à l'interprète plusieurs sortes de superpositions qui offrent des polyphonies inattendues. Le chanteur peut décider de superposer simultanément à sa performance *Winter Music* (1957), *Concert for Piano and Orchestra* (1958), *Atlas Eclipticalis* (1961), *Indeterminacy* (1959), *Rozart Mix* (1965), œuvres indéterminées composées antérieurement par Cage. Les solos peuvent également être interprétés par un ou plusieurs chanteurs. Le compositeur suggère aussi la superposition de solos. Enfin, des bruits vocaux ou non vocaux peuvent faire partie intégrante de la performance et sont symbolisés par Cage sur la partition en une note attachée en dessous de la portée (solo 12, solo 28). Ainsi *Not Wanting*... et les *Song Books* peuvent donner lieu à des interprétations diverses et multiples.

DIVERGENCE DU STATUT DE LA LETTRE

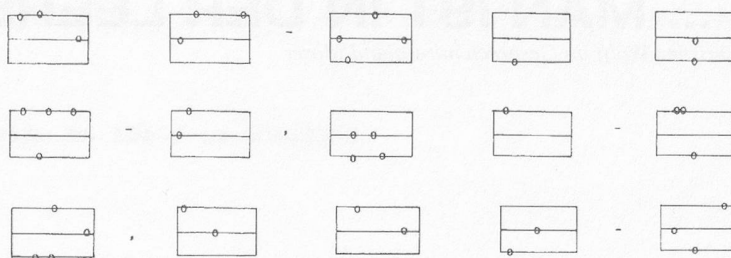
Si le signe graphique de la lettre, sélectionné par des opérations de hasard, est fondamental dans *Not Wanting*... et les *Song Books*, son statut diverge dans l'œuvre plastique et l'œuvre musicale. Dans *Not Wanting*..., les phrases ou les mots laissent place à des fragments qui constituent les lettres. Cage explique à ce propos : « La chose importante est que Marcel était mort. Et la manière que j'ai trouvé... de... de ne rien dire à ce sujet... était l'utilisation du dictionnaire, de le soumettre à des opérations de hasard, et puis de laisser les mots mourir... [...]. Les laisser mourir dans les plexigrammes et dans le papier noir. [...] »¹⁰ La lettre devient donc seul signe palpable d'une désintégration progressive.

En tirant au sort des lettres de mots choisis par des opérations de hasard dans le dictionnaire *The American Dictionary*, Cage rompt avec le signe composé d'un *signifiant* et d'un *signifié* pour se centrer sur le seul signifiant (qui n'est pas sans rappeler le mouvement lettriste). Il tente dans cette œuvre plastique de rendre sensible la matérialité de la lettre comme il a perpétuellement cherché à donner existence et statut au son « brut » dans ses œuvres musicales, le bruit devenant dès lors une entité à considérer au même titre que les « sons musicaux ». Dans les *Song Books*, la lettre est au contraire presque continuellement traitée (sauf dans les solos 5, 45 ou 65, par exemple) dans sa dimension de signifié (solos 73 ou 75), Cage utilisant des mots ou des textes de Schiller (solo 39), Thoreau (solos 3, 30, 35) ou Satie (solos 21 et 43).

Dans *Not Wanting...* et les *Song Books*, le choix entre un travail axé sur la face *signifiant* ou sur la face *signifié* se prolonge à travers un jeu entre l'arbitraire et l'intentionnel. De manière générale, le choix de n'employer dans *Not Wanting...* que des fragments de mots pris de *The American Dictionary* ou alors des caractères chinois, des hiéroglyphes égyptiens dans des dictionnaires de langues picturales ou des chiffres, déterminés par des opérations de hasard, c'est-à-dire le choix d'un matériau le plus arbitraire possible, contraste fortement avec sa volonté d'inclure dans le matériau compositionnel et théâtral des *Song Books* des phrases tirées de textes ou des portraits significatifs pour Cage de Cunningham (solo 73), Duchamp (solo 65), Satie (solo 21 et 43), Schiller (solo 39) ou Thoreau (solos 3, 5, 49).

Examinons pour conclure les propriétés sémiotiques du code graphique dans la partition musicale des *Song Books*. Si, dans *Not Wanting...*, c'est la matérialité visuelle de la lettre, le graphème qui compte, celle-ci n'a qu'un rôle secondaire dans la partition, même si elle a néanmoins son importance, Cage proposant que les variations de typographie puissent inciter à des interprétations différentes. Sur le plan sémiotique, c'est à l'évidence la dimension vocale (la conversion de graphème en phonème) de la lettre qui prime, tant pour les effets de sens qu'elle entraîne que pour sa contribution au matériau sonore. Les lettres (comme les chiffres d'ailleurs dans le solo 6) prennent fonctionnellement le rôle graphique des notes dans certains solos des *Song Books* (solo 10, solo 43 — exemple 5). Cage suggère en effet au chanteur d'improviser une mélodie à partir de ces unités signifiantes. Dans le solo 21, la transposition intersémiotique est du même ordre, mais c'est cette fois le code graphique de la courbe qui est transposé en code sonore (exemple 6). Les courbes du haut et du bas de la forme symétrique sont à associer avec les registres aigus et graves de l'ambitus vocal. Le texte de Satie peut être interprété sans aucune contrainte, en répétant des mots et en phrasant librement. L'interprète peut choisir de suivre la courbe de la ligne du haut ou celle du bas et peut les intervertir au point structurel, donné par les lignes verticales. Par ce jeu de symétrie, la mélodie peut potentiellement offrir son miroir.

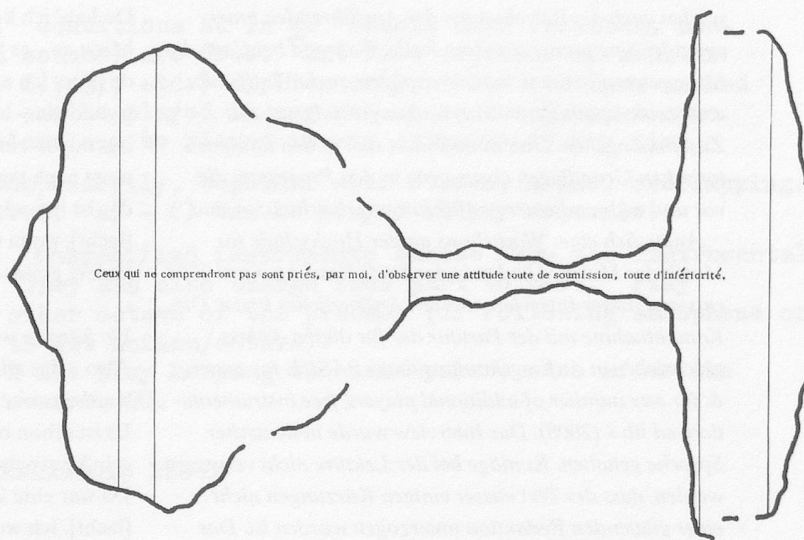
La notation musicale non-conventionnelle de Cage permet donc de nouvelles formes de relations intersémiotiques entre la partition et son exécution sonore. C'est aussi en explorant de façon systématique cette dimension intersémiotique, encore peu étudiée, que l'on peut mieux comprendre la portée expérimentale et novatrice de la démarche de Cage.



et *SOUS* CELA M'est adveNU
PAR LA FAUTE DE LA musIQUE.

et tout ce LA M'EST
ADVENU par la faute
de la musique .

Exemple 5 : John Cage, solo 43 des « Song Books », volume I (Solos for Voice 3-58), New York ; Londres, C.F. Peters Corporation, 1970, p. 137.



Exemple 6 : John Cage, solo 21 des « Song Books », volume I (Solos for Voice 3-58), New York ; Londres, C.F. Peters Corporation, 1970, p. 84.