



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

IL SILENZIO

a cura di Massimiliano Fierro

settembre 2012

GABRIEL FERREIRA ZACARIAS

John Cage et Guy Debord: un parallèle silencieux

Quand en 1952 John Cage présentait sa célèbre pièce 4'33", un jeune "soi-disant cinéaste" essayait quelque chose de semblable dans un petit ciné-club à Paris. Guy-Ernest Debord, membre de l'avant-garde lettriste, y projetait son premier film, *Hurlements en faveur de Sade*. Le film sans images était composé entièrement d'écrans noirs et blancs accompagnés d'une bande sonore. Alors que Cage produisait par son silence musical la libération du son ambiant, Debord plongeait son public dans l'indétermination d'un noir silencieux de 24 minutes, brisant irrémédiablement leur passivité de spectateurs. Sans prendre connaissance l'un de l'action de l'autre, tous les deux révélaient à la même époque que l'événement artistique était la combinaison d'une unité spatiale (la salle de concert ou de cinéma) et temporelle (4'33" ou 24'). En affirmant une telle unité, leur geste avait pour conséquence la dissolution de la séparation entre l'artiste et le public; étant tous également affectés par ce qui arrivait dans cette salle pendant ce temps, on était tous protagonistes d'un même événement.

Debord a toujours soutenu que *Hurlements...* avait été son geste le plus radical, tandis que Cage a reconnu l'année 1952 comme un point de tournant dans sa carrière (Debord 2006: 1364; Kostelanetz 1988: 101). Ceci tient au fait que ces deux actes ouvrirent une nouvelle voie d'expérimentation artistique à chacun de ces artistes. Entre le "happening" et la "situation", tous deux se lancèrent dans la quête d'une forme d'art capable d'embrasser la vie quotidienne. Je voudrais interroger ce rôle fondateur que le silence eût dans le parcours de ces deux artistes. A partir d'un certain

nombre de parallélismes entre leurs œuvres littéraires, musicales et cinématographiques, je tenterai de saisir les implications qui découlent de leur rapport entretenu avec le silence.

1. 1952, l'invention du silence

La pièce silencieuse de Cage, *4'33"*, est une expérimentation musicale assez connue. On sait que Cage a offert la composition à David Tudor, qui l'a exécutée pour la première fois en 1952. Le caractère exceptionnel de la pièce s'annonçait déjà dans sa partition, qui d'ailleurs n'avait rien qui ressemblait à une partition à proprement parler: Cage y indiquait tout simplement l'existence de trois mouvements par l'emploi des chiffres romains I, II et III, chacun accompagné du mot "TACET", indication habituelle dans les notations musicales pour demander au musicien de rester en silence. Lors de l'exécution, Tudor a choisi d'ouvrir et fermer le couvercle du clavier pour donner à voir le passage entre les mouvements. On peut dire que le geste de Tudor théâtralisait la composition de Cage, et même s'il n'était pas prévu, il n'était pas non plus loin des ambitions de son auteur. Dans un de ses textes les plus importants, *Experimental Music*, paru dans l'œuvre *Silence* de 1961, Cage lui-même défendait la nécessité d'utiliser les "yeux aussi bien que les oreilles", en présentant la théâtralisation comme une sorte d'aboutissement de la musique (Cage 1961: 12).

Le rapport avec la visualité était en fait à l'origine de *4'33"*. Cage avouait qu'il avait été inspiré par le vide des monochromes que Rauschenberg présentait lors de leur action commune avec Merce Cunningham au Black Mountain College la même année. Cet événement, qui mettait ensemble la danse, la musique, la peinture et le théâtre, serait considéré *a posteriori* comme le "premier happening", ou du moins un happening avant la lettre – le terme happening ayant été formulé des années plus tard par Allan Kaprow, artiste du Fluxus et élève de John Cage à la New School for So-

cial Research (voir Kaprow 1965). En effet, l'événement dont Cage, Cunningham et Rauschenberg furent les protagonistes, se rapprochait non seulement de ce qui deviendrait ensuite le happening mais également de ce que Debord nommerait la "situation construite", dont une des caractéristiques fondamentales était précisément "l'emploi unitaire des éléments artistiques" (Internationale Situationniste 1997: 13).

Pourtant, on peut bien se demander si la caractéristique la plus radicale de ce type d'expérimentation, à savoir le franchissement des frontières entre l'artiste et le public, aurait été possible sans *4'33"*. Ce que l'on relève souvent dans *4'33"* est la libération du son non-intentionnel – c'est là que cette pièce acquiert un rôle révolutionnaire au sein de l'histoire de la musique (Nicholls 2004: 525). Mais si l'on la considère dans la perspective plus générale de l'histoire de l'art et des expérimentations d'avant-garde, on doit relever d'abord le changement radical qu'elle porte au statut du public. Tout se passe comme si chaque membre de l'audience était devenu un musicien en puissance car, à l'intérieur de la salle et dans les limites temporelles de la composition, les bruits produits par les spectateurs faisaient partie intégrale de l'œuvre musicale. C'est dans ce sens que l'on peut dire que *4'33"* est aussi une pièce toujours unique, puisque les sons produits dans la salle varieront toujours. En d'autres mots, bien qu'elle puisse être répétée, l'*expérience musicale* de *4'33"* ne sera jamais la même. Ne pourrait-on dire finalement que c'est la notion même d'œuvre d'art qui est ici mise en question?

Tout cela devient plus évident quand on considère le cas de Guy Debord. *Hurllements en faveur de Sade* fut son premier film, en vérité, sa première "œuvre". Debord, qui ne comptait alors pas plus de vingt-et-un ans, faisait partie du Lettrisme, avant-garde poétique fondée dans l'après-guerre par Isidore Isou. Le premier film lettriste était en fait une œuvre du poète roumain: *Traité de Bave et d'Eternité* fût présenté en 1951 au Festival de Cannes, dans le cadre d'une séance parallèle dédiée à l'avant-garde et réalisée sous les auspices de Jean Cocteau. Et c'est toujours Cocteau qui,



Vidéo 1: Guy Debord, *Hurllements en faveur de Sade*, 1952.

en 1952, organisera à Paris une séance dédiée au cinéma lettriste. Au film d'Isou, s'ajoutent maintenant ceux des jeunes lettristes Gil J Wolman et Guy Debord (Debord 2006: 70).

Le film de Debord, *Hurllements en faveur de Sade*, était un long-métrage complètement dépourvu d'images, constitué seulement par des écrans blancs et noirs et par le support de la bande-son. Les écrans blancs étaient accompagnés de dialogues composés par des phrases *détournées*; mais quand l'écran restait noir, la salle tombait dans le silence. Au fur et à mesure que le film continuait, les séquences noires et silencieuses devenaient chaque fois plus longues, le film étant finalement bouclé par 24 minutes de noir silencieux [Vidéo 1].

Il convient de noter, pourtant, que le scénario original de *Hurllements...*, publié quelques mois avant la réalisation du film dans la revue lettriste *Ion*, prévoyait l'emploi d'images (Debord 2006: 48-

58). Il est difficile de préciser quelle aurait été la motivation de Debord pour abandonner ce scénario original et choisir la réalisation d'un film sans images. Certes, l'absence de moyens économiques peut y avoir joué un rôle non négligeable. Mais Debord aurait pu être également inspiré par Gil Joseph Wolman, son compagnon lettriste le plus proche, dont le film *L'Anti-concept*, réalisé quelques mois auparavant, était aussi dépourvu d'images. La différence entre le film de Wolman et celui de Debord reposait sur le fait que la réalisation de Wolman n'était pas un film au sens propre, dans la mesure où il n'était pas projeté sur un écran de cinéma mais sur un ballon-sonde. La dédicace à Wolman au début de *Hurllements...* semble renforcer la seconde hypothèse.

De toute façon, plutôt que les origines de *Hurllements...*, je voudrais mettre en relief ici les dédoublements qui concernent cette œuvre. Lors de sa première projection, le film provoqua une grande réaction dans le public, et la séance a dû être interrompue. L'expérience de 1952 était, dans un certain sens, assez réussie, car elle arrivait à briser la passivité du spectateur, et à rendre le public co-participant de l'œuvre. On peut supposer ainsi que *Hurllements...* eût un rôle important dans l'élaboration de la notion de *situation construite*. La situation serait définie plus tard par Debord comme "une unité spatio-temporelle" ou "une unité de comportement dans le temps" dont le but était de rompre avec le principe spectaculaire de la "non-intervention" et transformer les membres du public en "viveurs" (Internationale Situationniste 1997: 11). L'espace de la salle de cinéma et la durée du film auraient été ainsi l'ambiance d'une première situation, même si sous une forme rudimentaire.

En somme, aussi bien dans le cas de Cage que dans celui de Debord, l'emploi du silence a servi à mettre en évidence l'au-delà de l'œuvre d'art, arrivant jusqu'au point de rendre le concept même d'œuvre d'art inopérant. Depuis lors, les deux artistes se sont adonnés à l'expérimentation artistique dans le but de trouver une nouvelle forme d'organisation de l'art non plus fondée sur la séparation entre l'artiste et le spectateur. Cage acceptera le terme

créé par son élève Allan Kaprow, "happening"; Debord formulera ses propres concepts, et autour de la notion de *situation* inaugurerait une nouvelle avant-garde, l'Internationale Situationniste.

Néanmoins, le geste silencieux de ces auteurs déborde les limites de la simple rupture avant-gardiste avec les catégories traditionnelles de l'art. Afin de le montrer, je proposerai un petit détour par le chemin de la philosophie de l'art; peut-être pourra-t-on ainsi saisir les implications profondes portées par la radicalité du silence.

2. Guy Debord et les possibilités du montage

Il faut rappeler d'abord que Giorgio Agamben a été le premier à s'attaquer à la valeur philosophique du cinéma de Guy Debord. Et il a trouvé son noyau précisément dans *Hurllements en faveur de Sade*. La thèse d'Agamben est que Debord a fait "sortir à la lumière" les conditions de possibilité du montage, voire du cinéma. Le philosophe pense notamment au premier film de Debord, à son alternance d'écrans noirs et blancs comme le cinéma réduit à son minimum. Agamben nous propose ainsi que:

Ce que Debord veut dire par là, c'est justement la répétition et l'arrêt, indissolubles en tant que conditions transcendantales du montage. Le noir et le blanc, le fond où les images sont si présentes qu'on ne peut plus le voir, et le vide où il n'y a aucune image. (Agamben 2004: 93)

Pour Agamben le cinéma porte une "puissance d'arrêt", mais non au sens d'une pause chronologique. Il s'agit d'une "puissance d'arrêt qui travaille l'image elle-même, qui la soustrait au pouvoir narratif pour l'exposer en tant que telle". Le cinéma serait ainsi

plus proche de la poésie que de la prose, puisqu'on y trouve la même possibilité poétique, déjà aperçue par Hölderlin, de faire apparaître la représentation en tant que telle, en arrêtant le rythme et le déroulement des mots. Il est permis au poète d'arrêter les mots, à travers les enjambements et les césures, et de faire du poème, comme le voulait Paul Valéry, "une hésitation prolongée entre le son et le sens". Pour Agamben, le cinéma de Guy Debord serait donc "une hésitation prolongée entre l'image et le sens" (Ibidem).

Plutôt que l'arrêt, c'est la répétition qui apparaît plus évidemment au centre de la technique compositionnelle de Debord. Il faut remarquer qu'après *Hurllements...*, Debord ne reviendrait jamais sur l'absence; le procédé qu'il choisit désormais répond au nom de *détournement*. Initialement inspiré par le plagiat de Lautréamont, le détournement apparaît d'abord dans le plan de l'écriture comme un type de citation à sources cachées. Pourtant, il s'étend aussitôt au domaine de l'image, par le biais du collage plastique et du montage cinématographique. Le cinéma de Debord deviendra donc un exemple remarquable de cinéma d'archive, où tout un ensemble hétérogène de matériel audiovisuel – publicité, littérature classique, cinéma hollywoodien, photographies personnelles et cetera – sera réuni pour composer le portrait critique d'une époque. Ce travail de ramassage acquiert une signification nouvelle si l'on tient à la notion de répétition offerte par Agamben. Dans le sens proposé par Deleuze, il nous rappelle que "la répétition n'est pas le retour de l'identique". Et s'il y a une "puissance d'arrêt", qui fait apparaître la représentation, il faut se demander quelle est la puissance spécifique de la répétition. Le philosophe nous répond sans hésitation: "La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible" (Agamben 2004: 91).

En tant que condition transcendantale du cinéma, la répétition rend le cinéma plus proche de la mémoire. Pour Agamben, tous deux restituent au passé sa *possibilité*, dans un mouvement de modalisation du réel, une zone d'indifférence entre "ce qui est" et

“ce qui a été”. À l’instar de la mémoire, et grâce à sa puissance de répétition, le cinéma serait doté d’une capacité de transformer “le réel en possible et le possible en réel” (Idem: 92).

Dans ce contexte, on pourrait comprendre la particulière insistance debordienne sur les matériaux des médias comme une tentative de renverser l’effet habituel de la communication de masse. Dans les médias, l’image est toujours dépourvue de puissance, elle nous montre, comme dans les journaux télévisés, un fait accompli et sans possibilités. Son but est de nous rendre impuissants: “C’est la mauvaise mémoire, celle qui produit l’homme du ressentiment” (Ibidem). Le cinéma de Debord résiste à cette impuissance et combat le ressentiment, car il produit une “zone d’indécidabilité entre le réel et le possible” (Ibidem).

Nous avons remarqué que *Hurllements...* peut-être compris comme une première *situation*. Et Agamben trouvera, lui aussi, un lien de continuité entre le cinéma de Debord et la théorie de la “situation construite”. Pour le philosophe italien, tous deux peuvent être compris comme des zones d’indécidabilité:

une situation est une zone d’indécidabilité, d’indifférence entre une unicité et une répétition. Quand Debord dit qu’il faut construire des situations, c’est toujours quelque chose qu’on peut répéter et aussi quelque chose d’unique. (Agamben 2004: 94)

Nous nous trouvons de nouveau proches de l’expérience de *4’33’’*. Quand Debord passe du silence de *Hurllements...* au cinéma d’archive qui s’en suit, c’est par le biais du détournement que la répétition s’insinue dans tous ses films. Il y aura ainsi chez Debord un côté nietzschéen, une valorisation éthique du retour, comme proposé par Deleuze (Deleuze 2003: 190), où la puissance surmonte le ressentiment. C’est peut-être là que l’on trouve le sens de la séquence finale du dernier long-métrage de Debord, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, où l’auteur remplace le traditionnel mot “fin” par la phrase “à reprendre depuis le début” (Debord 2006: 1401) [Vidéo 2].



Vidéo 2: Guy Debord, *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, 1978.

3. John Cage, à la recherche du silence perdu

Si le silence de Cage est devenu un point de repère incontournable dans l’histoire de la musique, c’est peut-être parce que l’usage qu’il en fait permet d’élargir le matériel musical d’une telle façon que la notion même de “musique” risque de se dissoudre. Cage n’incorpore pas le silence en tant qu’élément du langage musical, comme la suspension du son travaillé de façon exemplaire par Webern. Au contraire, la conséquence du silence chez Cage est la libération complète du son, de tout son, jusqu’au point de l’indistinction entre sons musicaux et non musicaux, entre musique et rumeur. Pour saisir comment le musicien comprend le silence, on

peut rappeler ici une histoire qu'il raconte souvent: il s'agit de sa visite d'une chambre silencieuse à Harvard en 1951 qui aurait changé pour toujours sa conception de silence:

I made a decision in the early fifties to accept sounds that are in the world. Before that I had actually been naïve enough to think there was such a thing as silence. But I went into the anechoic chamber ['a room made as silent as technologically possible'] at Cambridge, at Harvard University, and in this room I heard two sounds. I thought there was something wrong with the room, and I told the engineer that there were two sounds. He said describe them, and I did. "Well", he said, "the high one was your nervous system in operation and the low one was your blood circulating." So that means that there is music, or there is sound, whether I intend it or not. (Millar 2010: 56)

[Vidéo 3]

La conclusion que Cage extrait de cette expérience sera exprimée de façon remarquable dans le texte *Experimental Music*, déjà mentionné: "Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear for the future of music" (Cage 1961: 8). Puisqu'il y aura toujours du son, on n'a rien à craindre pour l'avenir de la musique. Par ce raisonnement, Cage aboutit à l'indistinction complète entre matériau sonore et matériau musical: tout son est musical et toute musique n'est que du son.

Mais il y a une autre dimension de cette expansion du matériel musical que je voudrais problématiser. Pour le faire, je renvoie à un happening réalisé par John Cage à Bologne, en Italie, en 1978. Ce happening, réalisé à bord d'un "train préparé", je ne le discuterai pas ici; je ne veux reprendre que son titre: *Alla ricerca del silenzio perduto*; *A la recherche du silence perdu*. Il est difficile de comprendre pourquoi, mais dans les textes qui traitent de cet événement on n'interroge jamais le rapport évident que le titre choisi par Cage entretient avec la célèbre œuvre de Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*. L'aspect problématique qui émerge de ce



Vidéo 3: John Cage visite la chambre insonorisée de l'université Harvard, 1951.

rapport tient au remplacement du mot *temps* par le mot *silence*, et il peut nous donner une piste sur le rôle du silence dans l'œuvre du musicien.

Il faut remarquer d'abord que dans les deux cas on évoque quelque chose qui a été perdu. On sait que dans le cas de Proust le temps perdu renvoie à la vie du personnage-narrateur, temps qui est ensuite rattrapé en tant que souvenir par le travail de l'écrivain. Mais dans quel sens le silence peut-il être perdu? Or, c'est avant tout notre passage au monde du langage qui marque l'abandon définitif du silence. Et si l'on veut le retrouver on doit commencer par taire tous les mots. Certes, le premier effort pour le faire se trouve dans la page blanche, ou dans la partition (presque) blanche dans le cas de Cage: c'est *4'33'*. Mais "le vertige de Mallarmé est inutile", nous dit Cage, qui a exploré les imperfec-

tions d'une page blanche comme méthode de composition (Cage 1977: 38). Tout comme une page blanche n'est jamais vide, la musique silencieuse ne fait que donner lieu aux bruits qui nous entourent.

La quête de Cage vers le silence peut donc être comprise comme une quête d'aller au-delà du langage. Et non seulement le langage musical, mais le langage en général. Si Cage ne poursuivra pas tellement dans la musique silencieuse – "I no longer need the silent piece" dira Cage en 1966 (cité par Nyman 1999: 2) – c'est parce qu'il a compris que la méthode la plus efficace de taire les mots n'est pas de les rendre absents mais plutôt de les rendre insignifiants. C'est le premier rôle assigné par Cage aux bruits, eux seuls peuvent taire les mots. En effet, dans ce même happening en Italie, Cage avait projeté un système de captation des sons produits par le train, afin d'en faire ressortir sa propre musique. Dans ses instructions il affirmait explicitement qu'il voulait capter "grincements, crissements, etc., mais *pas les conversations*" (Cage 1979: 26). Pourtant, même si par hasard on finissait par enregistrer les conversations des passagers il n'y aurait pas de problèmes, car une conversation incompréhensible n'est plus une conversation: l'impossibilité du sens rend les mots muets; ils ne sont que du son. On retrouve cet effort pour rendre le langage insignifiant aussi dans le travail d'appropriation que Cage réalisera sur les textes de Henry David Thoreau, dans *Mureau* en 1972, ou de James Joyce, dans *Roaratorio* en 1980. Je reviendrai sur cette question plus loin. Il suffit de remarquer pour l'instant que dans les deux cas Cage a re-disposé les textes à l'aide des techniques de hasard, en obtenant des résultats qui font ressortir toujours le *non-sens*.

On dira qu'il n'y a aucune nouveauté là-dedans, l'explosion du sens étant un geste typique de l'avant-garde au moins depuis Dada. On n'aurait pas tort, d'ailleurs. Roland Barthes, pour sa part, aurait pu y trouver avec raison ce qu'il appelait l'utopie poétique du retour au pré-sémiologique (Barthes 1970: 207). Mais il y a plus que cela chez Cage. L'effort pour se défaire du langage est motivé par une volonté de proposer un art qui ne soit plus basé

sur l'expression de la subjectivité de l'artiste. La quête de Cage pour s'égarer de l'expression est ce qui l'a poussé vers des méthodes de composition entièrement appuyées sur le hasard, notamment par l'emploi du *I Ching*. Dans ce projet on retrouve la volonté de se défaire d'une identité personnelle, en devenant objet de sa propre création. Dans ce sens, le vrai silence pour Cage n'est pas l'inverse du son, mais plutôt le son dépourvu d'intentionnalité.

La référence à l'œuvre de Proust pourrait nous mettre sur le chemin d'un autre parallèle qu'il serait intéressant de parcourir. Je pense à la philosophie de Henri Bergson, que ce roman est souvent (et exagérément) supposé illustrer. Il serait peut-être même possible d'imaginer toute une ontologie bergsonienne à partir de l'esthétique de Cage, à l'instar de ce qu'a fait Deleuze pour le cinéma. Je n'arriverai pas si loin. Je me limiterai à suggérer que le son chez Cage peut-être compris à l'image de ce qui est la mémoire chez Bergson; car le son chez Cage existe, il est une vérité ontologique indépendamment de son appréhension par le sujet cognitif. En d'autres mots, ce n'est pas le problème de la durée que je veux traiter ici; je voudrais plutôt reprendre une notion de Bergson que Deleuze a beaucoup mise en évidence: celle de virtualité.

Cette idée nous permet de réinterpréter le silence chez Cage: il n'est plus compris comme une absence mais comme une virtualité, c'est-à-dire comme un immense champ virtuel où tout son est toujours présent, étant actualisé par la perception selon notre attention ou nos besoins. Montrer le silence serait donc révéler la complexité sonore couramment filtrée par la perception habituelle. La musique de Cage ressort ainsi d'un empirisme radical qui est bien résumé par l'auteur quand il affirme que son but est de "libérer les sons des idées abstraites qu'on en fait et ... les laisser être physiquement et uniquement eux-mêmes" (cité par Nyman 1999: 50). Un tel empirisme n'est pas dépourvu de conséquences et s'approche sans doute de l'"empirisme supérieur" dont parle Deleuze (Deleuze 2002: 43-72), car il est toujours question de re-

trouver la réalité de ce qui est au-delà des puissances représentatives de la conscience. Chez John Cage, la centralité du sujet est mise en question par une musique qui veut le rachat ontologique du son au-delà de tout langage.

4. Après le silence, le langage: deux voies de l'avant-garde

On voit, enfin, que le silence chez Cage et chez Debord a ouvert une nouvelle voie d'exploration qui pourtant n'a pas abouti à l'abandon total de l'œuvre: Cage continue à faire de la musique, tout comme Debord revient au cinéma. Le silence aura ainsi un rôle fondamental du point de vue de la rénovation des procédés esthétiques. Cela ne veut pas dire que le silence sera tout simplement incorporé en tant que silence, c'est-à-dire, comme pause rythmique ou vide imagier, instrument de rupture canonisé par la répétition sans propos. Au contraire, c'est précisément de cette réification de l'absence que, par la suite, Debord fera la critique. Il approche le sujet dans un texte paru en 1958 dans le numéro 2 de la revue de l'Internationale Situationniste, dans lequel il reconnaît la proximité de son œuvre et celle de Cage:

Dans le contexte de l'épuisement des branches esthétiques traditionnelles, on peut en arriver à se manifester simplement par un vide signé, qui est l'aboutissement parfait du "ready made" dadaïste. Le musicien américain John Cage, il y a quelques années, a fait écouter à son auditoire un moment de silence. Durant l'expérience lettriste, en 1952, on avait introduit au cinéma (dans le film "Hurllements en faveur de Sade") une séquence noire de 24 minutes, sans bande sonore. (Internationale Situationniste 2004: 38)

Cependant, dans le même texte Debord ne laisse pas de marquer ses distances vis-à-vis du musicien américain, notamment face à son orientalisme : "On sait, hélas, que John Cage participe à cette

pensée californienne où la débilite mentale de la culture capitaliste américaine s'est mise à l'école du bouddhisme Zen" (Idem: 39). Il convient de noter, pourtant, que son "hélas" n'est pas entièrement ironique. Debord reconnaît la proximité entre son travail et celui du musicien américain, et ce qu'il paraît regretter est plutôt le fait de ne pas trouver une proximité outre l'esthétique. Il convient de rappeler que l'autre exemple évoqué dans le même texte est celui d'Yves Klein, peintre qui a été brièvement proche de l'Internationale Situationniste, jusqu'à ce que son mysticisme devienne l'obstacle politique à une action artistique commune.

Mais ce que je voudrais souligner est que l'idée du "vide signé" comme aboutissement du "ready-made" nous met sur la piste d'un dernier et important point commun entre Cage et Debord. Et c'est là peut-être la dernière conséquence que l'on peut attribuer à leur usage du silence. Il s'agit de la volonté de dépasser les paradigmes traditionnels de l'expressivité artistique. Les deux artistes s'opposent à la conception courante qui voit dans l'œuvre d'art la pure et simple expression de la subjectivité de l'artiste. Néanmoins, pour s'éloigner d'une telle conception, chacun parcourra un chemin distinct. Tandis que Cage s'efforcera de se débarrasser du poids du langage, Debord trouvera précisément dans la manipulation du symbolique sa voie de sortie.

On a déjà vu comment cela se passe dans le cas de Cage. Pour lui, il s'agira d'annuler la présence de l'auteur par l'emploi des méthodes de casualité, comme le *I Ching*. Ce que Cage veut par là est vider l'organisation du matériel artistique de l'empreinte de l'artiste. Cependant, chez Cage le dépassement de l'expression se confond avec la volonté d'aller outre le langage, tant verbal que musical. L'art de Cage aboutit ainsi à un degré zéro du langage, où tout est son et rien d'autre. Ce que l'on a observé pour sa musique silencieuse sera vrai aussi pour le travail d'appropriation textuelle, où le hasard, qui sert à annuler l'intention de l'auteur, introduit le *non-sens* et finit par rendre les mots silencieux. C'est le cas, par exemple, de *Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake*. La pièce est composée d'une série de mésostiches créée à partir du

texte du livre *Finnegans Wake*, de James Joyce. La mésostiche est une forme d'acrostiche dont le mot vertical est formé par les lettres médianes du vers. Pour Cage, cet axe vertical central sert comme point de départ à partir duquel le texte peut être re-déposé en suivant une méthode de casualité. Dans le cas de *Roratorio*, c'est le nom même de l'auteur, James Joyce, qui servira à Cage de signifiant de départ pour restructurer le texte, composant ainsi une œuvre qui est à la fois littéraire et musicale. En employant une expression qui sert bien le parallèle que l'on est en train de développer, Cage disait que le *Roaratorio* était une "circus situation" (Cage 1985: 107). Ce cirque irlandais a été enregistré par Peter Greenaway, qui dans son documentaire nous donne à voir également la technique compositionnelle de Cage [Vidéo 4].

Le travail de réappropriation textuelle réalisé par Cage est en même temps proche et lointain de ce que fait Debord. Tout son œuvre suit le principe d'un travail "parodique-sérieux" sur le déjà-dit. Il reconnaît que "s'en tenir au cadre d'un arrangement personnel des mots ne relève que de la convention" (Debord 2006: 222). Pourtant, Debord exclut tout usage du hasard et du non-sens – les situationnistes insistent sur le fait que l'illogisme surréaliste avait déjà été incorporé aux principes utilitaires de la société capitaliste (voir *Internationale Situationniste* 1997: 3). Pour Debord, ce n'est que dans le champ de possibilités du langage que l'on peut trouver les voies pour le dépassement de l'expression. Il dénonce d'abord les formes stéréotypées de l'art, et c'est pour rompre avec ces formes qu'il impose le silence de *Hurllements...*. Ainsi, quand dans le court-métrage *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* de 1959, il présente une critique du cinéma documentaire, on voit le flou d'images détournées être interrompu par l'écran blanc – "le vide où il n'y a aucune image" (Agamben 2004: 93) – lorsque le commentaire en voix-off affirme: "Il y a maintenant des gens qui se flattent d'être auteurs de films, comme on l'était de romans. Leur retard sur les romanciers, c'est d'ignorer la décomposition et l'épuisement de l'expression individuelle dans notre temps" (Debord 2006: 481).



Vidéo 4: Documentaire sur John Cage réalisé par Peter Greenaway dans la série *Four American Composers*, 1983.

Toutefois, pour faire face à "l'épuisement de l'expression individuelle", Debord ne renie pas le langage. Au contraire, il s'attaque précisément au maniement du symbolique pour aller plus loin vers de nouvelles possibilités de construction de sens. Non que Debord puisse être tout simplement aligné à l'art conceptuel et à sa réflexion autoréférentielle. En vérité, ce qu'il ambitionne est de s'emparer du pouvoir des mots pour les employer dans ce qu'il considère un véritable *champ de bataille*. Quand il écrit le texte fondateur de son esthétique, *Mode d'emploi du détournement*, de 1956, Debord se croit engagé dans une "phase de guerre civile" où "tous les moyens d'expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande" (Debord 2006: 221). Pour prendre part à cette guerre, Debord propose sa propre "propagande d'avant-garde", qu'il appelle *détournement*. Il s'agit donc de

détourner les mots de leur sens premier pour arriver à une signification nouvelle. Plutôt que dans le collage dadaïste, c'est dans la littérature de Lautréamont qu'il trouvera l'exemple à suivre; il reprendra ainsi, mot à mot, le propos de cet auteur à l'intérieur de *La Société du spectacle*:

Les idées s'améliorent. Le sens des mots y participe. Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur; se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste. (Ducasse [Lautréamont] 1973: 306; Debord 2006: 872)

Dans le cas de Debord, le geste de l'auteur ne disparaît pas complètement, comme dans les pratiques de hasard de Cage. Il y reste pourtant précisément comme un geste, modeste action de savoir choisir les mots dans l'immense masse du déjà-dit. C'est de cette façon que chaque texte apparaît comme ce que voulait Lautréamont: une "poésie faite par tous" (Ducasse [Lautréamont] 1973: 311).

* * *

En somme, les parcours de John Cage et de Guy Debord nous révèlent deux voies d'exploration du silence dans l'expérience avant-gardiste de la seconde moitié du XX^e siècle. Mais aussi bien dans l'un que dans l'autre, il faut reconnaître la centralité du langage comme champ problématique. Chez Debord, il s'agit d'un jeu conscient avec les sens possibles qui s'accumulent dans les passages détournés par "la reconnaissance, consciente ou trouble, par la mémoire" des significations précédentes (Debord 2006: 224). Chez Cage, le silence manifeste une négation du langage, une tentative de nous porter outre le langage; et il le fait non par la simple absence, mais plutôt par la mise en évidence de ce qui est sa matière première: le son.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN G. (2004), *Image et mémoire. Essais sur l'image, la danse et le cinéma*, Desclée de Brouwer, Paris.
- BARTHES R. (1970), *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris.
- CAGE, J. (1961), *Silence: Lectures and Writing*, Middletown: Wesleyan University press, Connecticut.
- CAGE, J. (1977), *Per gli uccelli – conversazioni con Daniel Charles*, Multhipla edizioni, Milano.
- CAGE, J. (1979), *Il treno di Cage = Cage's train = Le train de Cage*, avec photographies de Nino Monastra, Grafis, Bologna.
- CAGE, J. (1985), *Roaratorio, An Irish Circus on Finnegans Wake*, ed. Klaus Schöning, Athenäum, München.
- DEBORD G. (2006), *Œuvres*, Editions Gallimard, Paris.
- DELEUZE G. (2002), *L'île déserte et autres textes (1953-1974)*, édition préparé par David Lapoujade, Les éditions de Minuit (coll. "paradoxe"), Paris.
- DELEUZE G. (2003), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Les Editions de Minuit (coll. "paradoxe"), Paris.
- DUCASSE I. [pseudonyme: Comte de Lautréamont] (1973), *Œuvres complètes*, Editions Gallimard, Collection Poésie, Paris.
- Internationale Situationniste* [collectif] (2004), réédition intégrale des 12 numéros de la revue, Arthème Fayard, Paris.
- KAPROW A. (1965), *Environnements, Assemblages and Happenings*, Harry Abrams, New York.
- KOSTELANETZ R. (1988), *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York.
- MILLAR J. (2010), *Every Day Is a Good Day: The Visual Art of John Cage*, Hayward Publishing, London.
- NICHOLLS D. (2004), *The Cambridge History of American Music*, Cambridge University press, Cambridge.
- NYMAN M. (1999), *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge.

FILMOGRAPHIE

DEBORD G. (2005), *Œuvres cinématographiques complètes*, Gaumont Vidéo, Neuilly-sur-Seine.

GREENAWAY P. (1991), *Four American Composers*, Mystic Fire Video, New York (originally produced by Transatlantic Films in 1985).