

La musique silencieuse

Tom Johnson

Number 121, Fall 2015

Pauvreté, dépouillement, dénuement

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/79345ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

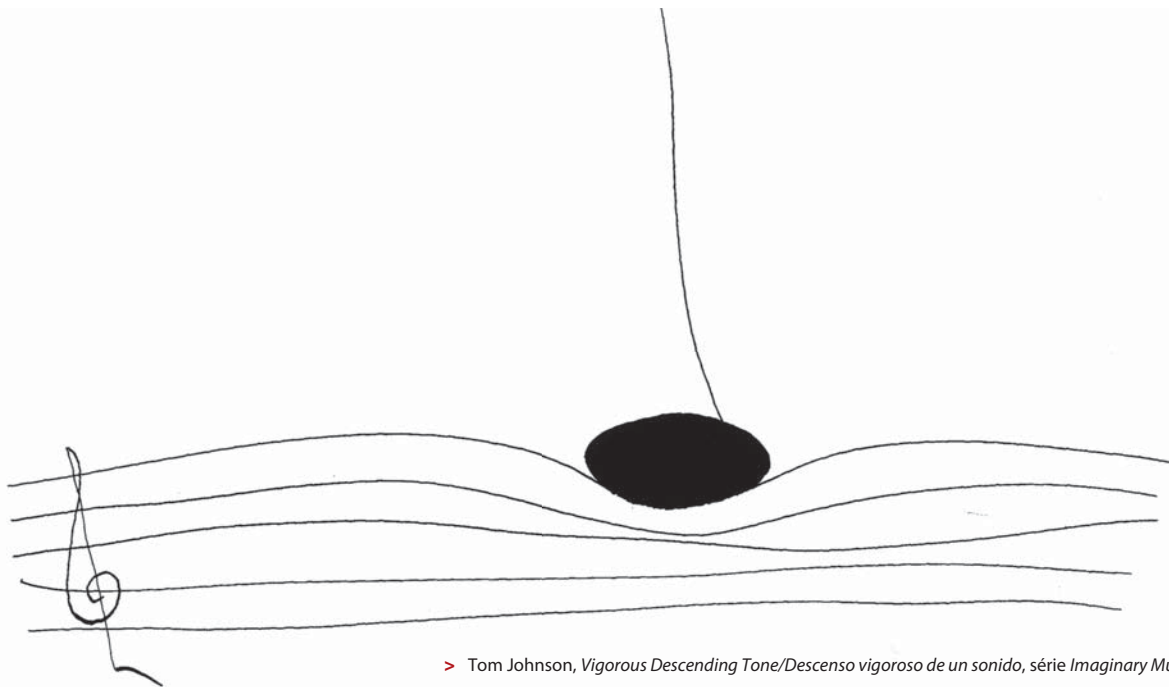
0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Johnson, T. (2015). La musique silencieuse. *Inter*, (121), 42–47.



> Tom Johnson, *Vigorous Descending Tone/Descenso vigoroso de un sonido*, série *Imaginary Music*, 1974.

LA MUSIQUE SILENCIEUSE

► TOM JOHNSON

En 2001, on m'a invité à organiser une exposition musicale pour aller de pair avec une énorme exposition, *Minimalismos*, au Reina Sofia, à Madrid. Naturellement, tous les sculpteurs américains minimalistes participaient à l'exposition, ainsi que Mondrian, Rothko et Morellet. Des travaux d'architecture et de design étaient aussi présentés, mais on a trouvé qu'il devrait également y avoir de la musique. Ma première idée était d'avoir des installations sonores merveilleuses. Je pensais également à Julius, Robin Minard ou Christina Kubisch, entre autres, mais il n'y avait aucune manière d'isoler leurs œuvres. De plus, le commissaire de l'événement ne voulait pas que l'on entende la musique partout dans l'exposition. En fait, il n'y avait qu'une pièce disponible pour la musique. Alors, plutôt que de ne présenter qu'une seule installation sonore, je me suis dit : « J'ai une meilleure idée. Si vous voulez vraiment avoir une musique totalement minimaliste, vous voulez le silence, et je connais beaucoup de morceaux de "musique silencieuse". Remplissons la salle de *musica silenciosa*. Tout le monde connaît la pièce 4'33" de John Cage, mais il y a beaucoup, beaucoup d'autres exemples, et nous avons assez d'espace pour environ 20 morceaux de musique silencieuse. » C'est ce que nous avons fait.

Vous trouverez ci-dessous les notes du programme qui accompagnaient les différents morceaux présentés lors de cette exposition.

DES DÉBUTS SILENCIEUX

Le minimalisme provient-il de la France ? Personne ne peut vraiment revendiquer l'invention de ce concept mais, selon les faits historiques, les premières peintures monochromes et pièces musicales extrêmement minimales en Europe ont été produites par deux hommes curieux, originaires de Honfleur, en Normandie : Erik Satie et Alphonse Allais. Si l'architecture minimaliste plonge ses racines dans le travail d'Adolf Loos, la musique minimaliste tire ses origines du travail de ces deux artistes qui, déjà en 1890 à Paris, avaient entamé un processus de soustraction qui leur était propre, retirant des images, des émotions et des ornements dans le but d'arriver à l'essence de l'art et de la musique.

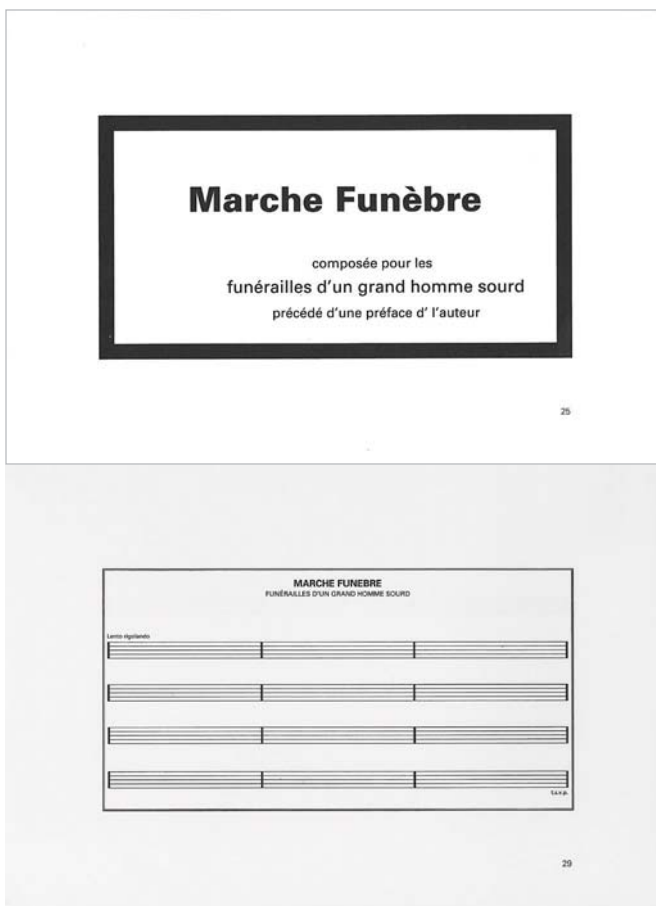
Aucune œuvre de Satie n'est présentée dans notre exposition parce qu'il n'a jamais écrit de musique véritablement silencieuse. Sa contribution la plus radicale à la pensée minimaliste est un morceau de piano de 18 heures, *Vexations*, qui présente beaucoup moins d'instrumentation et une durée beaucoup plus longue que ce qu'on aurait pu croire possible. Il est aussi connu, bien sûr, pour sa *Musique d'ameublement*, qui

fait sortir la musique de la salle de concert pour l'introduire dans le monde du quotidien, un peu comme le pot de fleurs de Brecht. C'est une manière de transformer la musique en « rien de spécial », ce qui revient un peu à « rien du tout ».

Alphonse Allais est présent dans l'exposition, par le biais de sa *Marche Funèbre* « composée pour les funérailles d'un grand homme sourd » (1897), première œuvre de ce genre de notre collection. Pour expliquer les portées vides qui constituent sa musique, Allais écrit dans la préface de l'œuvre : « L'auteur de cette *Marche Funèbre* s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes. Les grandes douleurs étant muettes, les exécutants devront uniquement s'occuper à compter des mesures, au lieu de se livrer à ce tapage indécent qui retire tout caractère auguste aux meilleures obsèques. » On pourrait interpréter ce travail comme une moquerie de la musique audible plutôt que le produit d'une foi réelle en la « musique silencieuse » mais, à cette époque, de nombreuses idées importantes ont commencé par être des plaisanteries, comme les quatre peintures d'une seule couleur, une autre innovation d'Allais, qui furent les premiers monochromes de l'histoire de l'art environ 30 ans avant Malevitch.



> Alphonse Allais, *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge (effet d'aurore boréale)*, 1884.



> Alphonse Allais, *Marche Funèbre*, 1897.

LE ZEN SILENCIEUX : JOHN CAGE

L'exemple le plus connu de musique silencieuse est la pièce 4'33" de John Cage, qu'on peut considérer comme un classique. Destinée à être jouée en concert, cette pièce a été présentée pour la première fois par David Tudor en 1952. Pendant 4 minutes 33 secondes, la salle de concert fut emplie d'un silence fidèle à la partition originale, également présentée ici sur le mur du musée. Si elle fut parfois considérée comme nihiliste, la plaisanterie ultime ou la négation de toute musique, son originalité et sa puissance ont également été grandement appréciées. Le silence de 4'33", probablement la composition la plus largement contestée du XX^e siècle, a eu une influence sur les 50 dernières années d'histoire de la musique, ce qui se reflète encore aujourd'hui.

On observe souvent l'importance du zen dans le travail de John Cage. Elle est particulièrement évidente dans ce morceau. De plus, il est à noter que Robert Rauschenberg réalisait ses célèbres peintures blanches à peu près à la même époque. Que ces deux amis proches aient choisi d'aller dans la même direction en même temps n'est certainement pas le fruit du hasard ; c'est un exemple typique de la communication entre les peintres et les artistes de New York durant cette période. Une génération plus tard, les sculpteurs minimalistes de New York entretenaient encore des relations étroites avec leurs collègues en musique. Il ne faut pas oublier que le terme *minimalisme* était généralement utilisé pour qualifier la sculpture new-yorkaise quelque temps avant qu'on ne l'applique à la musique.

DES IMPOSSIBILITÉS SILENCIEUSES

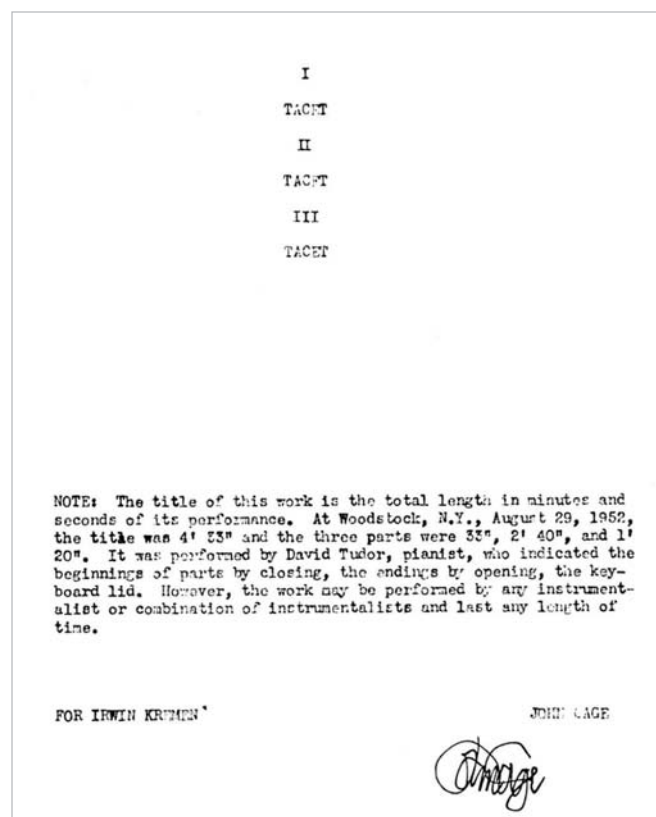
La plupart des artistes et des compositeurs de cette exposition de musique silencieuse n'ont travaillé de cette manière qu'à l'occasion mais, dans le cas de Walter Marchetti, on peut dire que la musique silencieuse fut une véritable vocation pendant plus de 30 ans. En fait, il n'a presque jamais écrit de partition normale, destinée à être jouée par des instruments normaux. Il est vrai qu'il a réalisé un certain nombre d'enregistrements tout à fait audibles dans les années soixante, dont plusieurs ont été édités et réédités sous l'étiquette Cramps, mais il a lui aussi commencé à faire de la musique silencieuse dans les années soixante. Le livre *Arpo-*

crate seduto sul loto (1968) se veut un texte éducatif pour nous apprendre à composer de la musique, mais il comprend également « El libro de la forma », qui nous apprend à écouter la « música mental ». Le livre est silencieux en soi, mais vous entendrez probablement quelque chose malgré tout. La plus récente composition de Marchetti, *Pour huit orchestres, huit ensembles instrumentaux ou huit orgues*, pourrait être considérée comme une partition destinée à être jouée, cependant la réunion de huit grands ensembles est presque aussi peu probable que le fait de trouver une église contenant huit orgues. En outre, les notes doivent être tenues plus longtemps que ce qui peut être exigé d'un musicien et les pauses entre les fragments durent souvent des heures. Il est donc clair que cette musique est destinée à demeurer silencieuse à jamais.

« Je m'intéresse à la musique impossible à jouer », explique Marchetti. C'est l'impossibilité absolue de cette musique qui la rend si merveilleuse à regarder et à imaginer. Les accords, soigneusement écrits dans des encres de différentes couleurs, sont également agréables à regarder.

DES DÉCISIONS ALÉATOIRES SILENCIEUSES

Écrit en fortran par Clarence Barlow en 1972 et dédié à Karlheinz Stockhausen, avec qui il avait étudié, *Stochroma* est un autre morceau de musique silencieuse simplement parce qu'il est impossible à jouer. La partition consiste en quelque 300 pages générées par ordinateur, contenant un assemblage aléatoire de combinaisons possibles de notes de piano et de durées. J'ai l'impression qu'au début, le morceau était une sorte de composition normale faite de notes de piano et suivant des procédures fondées sur l'aléatoire, mais qu'ensuite, il est disparu dans l'ordinateur pour ressortir complètement dématérialisé et absolument injouable. *Dématérialisation* est un mot qui revient souvent dans les discussions sur l'art minimaliste. Ce type de morceau pourrait être qualifié de musique virtuelle ou conceptuelle.



> John Cage, 4'33, 1952. Le titre de cette œuvre figure la durée totale de son exécution en minutes et en secondes. À Woodstock, New York, le 29 août 1952, le titre était 4'33" et les trois parties 33", 2'40" et 1'20". Elle fut exécutée par David Tudor, pianiste, qui signala les débuts des parties en ouvrant le couvercle du clavier, et leurs fins en fermant le couvercle. L'œuvre peut cependant être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou combinaison d'instrumentistes et sur n'importe quelle durée.

Dans tous les cas, *Stochroma* est une musique impossible, car l'ordinateur a fait des choix impossibles. Déjà sur la première page, on remarque le fruit d'une décision aléatoire : la durée d'un silence entre les parties 4 et 5 est de 2^{52} secondes, ce qui équivaut à environ 109 603 884 200 ans. Ce n'est pas très pratique. Plus loin, le pianiste imaginaire – il n'y en aura jamais un de vrai – doit produire un accord exigeant trois ou quatre mains.

DES MONOCHROMES SILENCIEUX

La *Symphonie monoton-silence* (1949-1961) d'Yves Klein est une autre œuvre assez connue pour être considérée comme un classique. Célèbre pour ses peintures monochromes, habituellement de couleur « bleu Klein », le nouveau réaliste français avait décidé de faire un monochrome musical, ce qu'il fit en demandant à un orchestre et à un chœur de soutenir pendant un certain temps un accord en *ré* majeur. Premier précurseur du minimalisme extrême en musique, cet exemple est également un cas de musique silencieuse parce que Klein avait précisé que, si l'accord était tenu pendant cinq minutes, il devait être suivi de cinq minutes de silence.



> Yves Klein, *Symphonie monoton-silence*, 1949-1961.

UN OSCILLATEUR SILENCIEUX

De nombreux psychologues se sont penchés sur la synesthésie et ont documenté de nombreux cas de personnes qui entendent des bruits quand elles regardent quelque chose ou qui voient des images quand elles reçoivent un stimulus auditif. À ma connaissance, personne n'a jamais expliqué le fonctionnement physiologique de ce phénomène, ni sa fréquence, ni le nombre de personnes touchées. De nombreux artistes visuels ont réfléchi sur la synesthésie et ont essayé de créer des œuvres visuelles entraînant des sensations auditives. Par exemple, plusieurs peintures de Francis Picabia sont intitulées *Optophone*, un synonyme de « synesthésie », et plusieurs musiciens tels que Scriabine ont essayé de mettre en corrélation la musique avec des sensations visuelles.

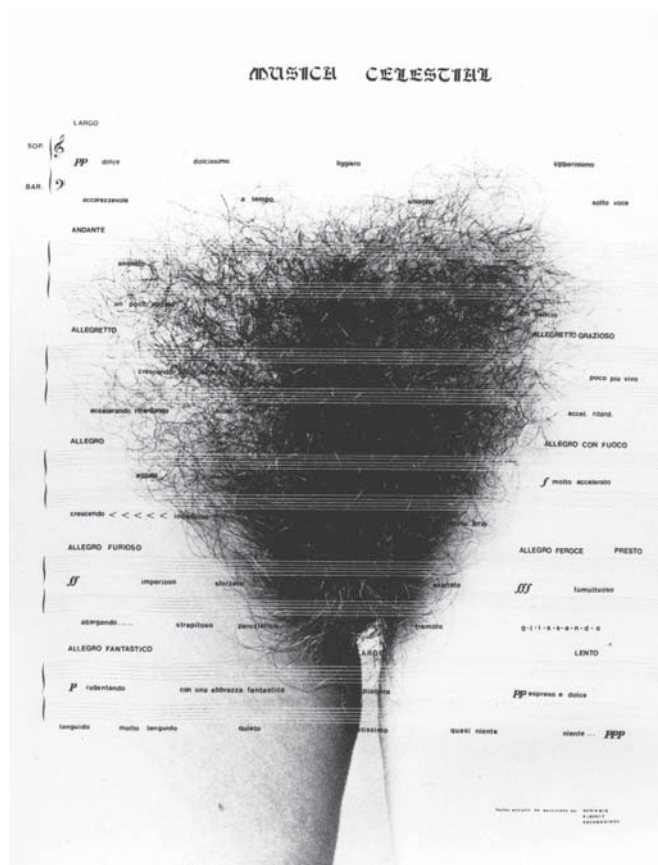
Je n'ai jamais vraiment cru pouvoir faire un jour l'expérience de la synesthésie par la vue ou par l'audition jusqu'à ce que je tombe sur *Color Sound* (1974) de Karl Gerstner. Accroché au mur, il demeure immobile, mais semble en oscillation perpétuelle. Comme les oscillateurs électroniques qui font fonctionner des synthétiseurs analogiques, il pulse à un rythme régulier, produisant un son précis. Chaque fois que je regarde l'œuvre de Gerstner, j'entends un son grave dans ma tête, dans le registre du tuba, qui devient tantôt fort et tantôt faible avec une grande régularité, chaque pulsation ayant une durée d'un peu moins qu'une seconde. J'ai montré des reproductions de la peinture à plusieurs amis, qui ont vécu la même expérience que moi. Je suis donc convaincu que de nombreux visiteurs seront en mesure de percevoir la même musique silencieuse que j'entends ou quelque chose de similaire lorsqu'ils verront *Color Sound* à la galerie.

Une des raisons pour laquelle la synesthésie peut être éprouvée ici est probablement le fait que l'artiste ait retiré toute autre décoration, image ou couleur. Il faut également mentionner que l'œuvre est à grande échelle. À l'instar d'Erik Satie pour ses *Vexations*, de Peter Zumthor pour son Kunsthaus Bregenz et de Richard Serra pour ses sculptures de 20 tonnes, Gerstner a compris qu'une telle idée devait être réalisée à une échelle monumentale en dépit de sa simplicité ou, plutôt, en raison de sa simplicité.

UN ÉROTISME SILENCIEUX

Esther Ferrer est surtout connue pour ses performances et ses installations solos. Cependant, elle a aussi réalisé des objets d'art comme de la musique silencieuse, d'ailleurs les seules œuvres érotiques de l'exposition. *Música celestial* et *Música angelical* ne contiennent aucune note, que des portées musicales et les instructions d'exécution présentées sur un fond photographique représentant des organes génitaux féminins. Le texte provient exclusivement de partitions classiques de Scriabine, d'Albéniz, de Chopin et d'autres compositeurs. Dans les deux cas, une histoire érotique se déroule.

Música celestial, écrite pour les ténors et les mezzo-sopranos, débute doucement, de manière romantique (*adagio*, *sotto voce*, avec une douceur



> Esther Ferrer, *Música celestial*, 1981.

de plus en plus caressante). S'ensuit un murmure mystérieux (mystérieusement murmuré), puis tout s'enchaîne plus rapidement (*poco più mosso*). Il est ardu de lire tous les détails qui se cachent dans les poils pubiens, mais il est clair que cette musique silencieuse devient graduellement plus animée (très animé, *accelerando*), puis se laisse entraîner dans un joyeux rythme (*presto*, avec une joie débordante), qui devient tonnerre et vertige (foudroyant, en un vertige, *con una ebbrezza fantastica*) avant d'arriver, comme dans la plupart des scènes érotiques, à de tendres étreintes (*lento*, *dolce*, avec ravissement et tendresse) suivies d'un ralentissement général (avec une langueur naissante)... Je vous laisse interpréter *Musica angelical* par vous-même.

On pourrait penser qu'un érotisme aussi direct allumerait tout le monde, mais cela ne semble pas le cas. Les hommes, ces mêmes hommes qui adorent les magazines pornos et les films *hard core*, trouvent parfois *Musica celestial* presque offensant. Les hommes aiment être allumés plus qu'ils aiment regarder directement des photos d'organes génitaux et de poils pubiens féminins. Pourquoi ? Eh bien, il semble qu'il y ait un message féministe tapi derrière la photo, mais je ferais mieux de laisser la parole aux femmes pour ce qui est des explications.

DES MÉLODIES SILENCIEUSES

Les dessins de *Mo-No : Musik zum Lesen* (1969) par Dieter Schnebel sont pour la plupart des mélodies faites pour moi. Elles sont généralement linéaires, commencent à un point, se déplacent, puis s'approchent d'un autre point. Bien sûr, ce sont des mélodies virtuelles et non pas de vraies mélodies, mais c'est plus ou moins normal de nos jours, quand on pense au fait que les lettres électroniques (courriels) remplacent les lettres papier, que les projections remplacent les images physiques (les consignes de sécurité avant le décollage d'un avion), que les ordinateurs remplacent les voix humaines (messages automatisés d'un téléphone) et que les synthétiseurs remplacent les instruments de musique (presque partout). Alors pourquoi des images de mélodies ne pourraient-elles pas remplacer des mélodies ? La musique virtuelle est une musique impossible à entendre physiquement et à jouer sur un instrument, mais que l'on peut suivre sans problème dans sa tête. Nombre de compositeurs provenant de différents pays réalisaient des œuvres similaires à celles de Schnebel autour de la même époque, toutefois la majorité de la « musique graphique » était destinée à être jouée, et non simplement lue. De plus, peu d'œuvres de ce genre étaient aussi impressionnantes visuellement que la « musique à lire » de Schnebel.

DES COMPOSITIONS SILENCIEUSES

William Hellermann est un compositeur et un guitariste qui a d'abord entrepris des études en architecture, où il a appris le dessin technique. Tandis que les compositeurs commençaient à expérimenter la musique « fortuite », s'adonnant parfois à l'écriture de partitions musicales vagues, Hellermann est revenu vers les techniques graphiques, réalisant au moins une certaine de morceaux de ce type, destinés à être regardés plus qu'à être joués. Les dessins musicaux de Hellermann contiennent souvent des calembours et des images visuelles, mais on peut en même temps entendre la musique. Les notes sont soigneusement choisies, soigneusement dessinées et soigneusement alignées. Ses morceaux silencieux sont des compositions au même titre que ses autres morceaux destinés à être joués et entendus. Pour lui, le fait que personne ne les entendra jamais ne constitue pas une raison de les bâcler. Walter Marchetti serait certainement d'accord avec cette attitude. N'oublions pas le cas des nombreux sculpteurs médiévaux qui passaient des années à tailler des statues de pierre qui finissaient sur le dessus des cathédrales, où personne n'a pu les voir pendant des siècles.

DES BAGATELLES SILENCIEUSES

Ma contribution principale à l'histoire de la musique silencieuse est une série de dessins appelée *Imaginary Music*, publiée sous forme de livre en 1974. Certains de ces dessins tels que *Geometric Canon in Four Parts* sont des idées qui pourraient être écrites par moi ou quelqu'un d'autre de façon à ce qu'elles soient exécutées un jour, mais qui, sous cette forme, peuvent simplement être imaginées. Quelques morceaux comme *Complex Triplet*

sont impossibles à jouer – en plus de parodier des œuvres de quelques-uns de mes collègues. D'autres comme *Celestial Music for Imaginary Trumpets* sont aussi impossibles à faire que les compositions de Walter Marchetti. Certains tel *Large Cluster* sont des idées sonores qu'il est tout simplement plus facile de percevoir par la vue que par l'ouïe. Plusieurs des 104 dessins constituant *Imaginary Music* se présentent autrement, mais tous sont audibles en imagination, du moins dans la mienne. Puisque ces dessins sont peu élaborés et simples (minimaux), qu'ils prennent l'espace d'une page et expriment des idées en noir et blanc, souvent avec une touche d'humour, j'aime les qualifier de « bagatelles ».

DES INSTRUMENTS SILENCIEUX

Tout instrument de musique peut jouer de la musique silencieuse quand on n'en joue pas. J'ai trouvé un exemple particulièrement poignant de cet état de fait lors de ma visite du Musée Pablo Casals de Prades, en Catalogne française. Dans un étui de verre était exposé un magnifique violoncelle, utilisé par Casals lors de plusieurs concerts en Hollande dans les années trente. Selon le propriétaire de l'instrument, personne n'a joué de ce violoncelle depuis. Il est silencieux depuis plus d'un demi-siècle. Cependant, l'instrument porte toujours l'empreinte digitale de Casals et en lui-même, d'une certaine manière, ses vibrations passées. Moi, me tenant devant l'étui de verre, j'entendais sans difficulté dans ma tête le maître livrant une de ses interprétations inimitables de Bach. En quelque sorte, la musique que nous connaissons si bien par le biais des enregistrements de Casals émerge toujours de l'instrument, nonobstant l'étui de verre. Beaucoup de gens pensent que seuls les compositeurs peuvent entendre de la musique dans leur tête, que cela nécessite une sorte de talent spécial, mais je suis convaincu que n'importe qui est en mesure d'entendre la musique silencieuse du violoncelle de Casals ainsi que la majorité de celle présentée dans notre exposition. Un ami m'a demandé pourquoi je n'avais pas essayé d'inclure le violoncelle de Casals dans l'exposition ; je lui ai répondu qu'il n'y aurait pas sa place puisqu'il n'est pas vraiment une œuvre d'art. Or, depuis que j'ai rapporté cela par écrit, il me semble désormais que le violoncelle de Casals se trouve dans l'exposition de manière dématérialisée. Toute personne lisant ce paragraphe et capable d'imaginer la musique de Casals peut également imaginer l'instrument placé dans son étui de verre. Il n'est pas nécessaire de lui faire quitter sa maison à Prades.

Le *Klangtafel II* de Monika von Wedel est un autre exemple d'instrument faisant de la musique silencieuse. C'est aussi une copie d'une œuvre d'Earle Brown intitulée *Décembre 1952*. Cette œuvre est habituellement évoquée comme la première « partition graphique » : c'était la première fois qu'un compositeur n'écrivait que quelques phrases suggestives ou autres symboles évocateurs, laissant le musicien décider de toutes les spécificités de la musique à exécuter. Sur la copie de von Wedel, les lignes de la portée sont plus larges et sont peintes sur canevas plutôt que dessinées sur du papier. Détail plus important encore, les cordes sont étirées sur l'image, évoquant la manière dont les cordes de violon ou de guitare sont étirées lorsque jouées. Voilà pourquoi j'ai l'impression que cet objet n'est pas un morceau de musique graphique, mais plutôt une sorte d'instrument. Ce n'est plus vraiment une partition de musique audible, mais plutôt un instrument de musique silencieuse.

UN ORCHESTRE SILENCIEUX

L'œuvre *Musical Economy No. 2* de Robert Filliou permet d'imaginer sans difficulté un petit orchestre formé d'un plombier, d'un maçon, d'un fermier, d'un électricien, d'un cuisinier et d'un mécanicien exécutant les sons provenant de leur travail sous la direction d'un cosmonaute. En fait, cette musique silencieuse résonne à mes oreilles beaucoup plus vivement que presque toute autre œuvre présentée dans cette collection. Naturellement, l'œuvre est Fluxus à 100 %, elle fait preuve d'un sens de l'humour et d'une tendance à se moquer de la musique et de l'art traditionnels qui lui sont propres. Sans aucun doute issue de la période largement oubliée où l'on détruisait des pianos et brûlait des violons, *Musical Economy No. 2* est selon moi simplement meilleure et plus intelligente que beaucoup d'œuvres de ce répertoire, une image qui mérite d'être accrochée sur les murs des musées pour les siècles à venir.

UN CONCERT SILENCIEUX

Ben Patterson est également un artiste Fluxus depuis le célèbre concert à Wiesbaden en 1962. Cependant, contrairement à la plupart des autres artistes Fluxus, il est aussi musicien. En fait, il a passé plusieurs années de sa jeunesse à jouer de la guitare basse comme professionnel dans des orchestres symphoniques. Il savait donc ce qu'il faisait quand il a choisi la notation musicale de ce collage. De plus, c'est avec un bon sens de l'humour accompagné d'un bon instinct musical qu'il a choisi son orchestre. On peut acheter un orchestre de jouets dans les magasins de souvenirs du monde entier. Quel que soit l'orchestre choisi, il aurait été amusant de le coller sur une telle œuvre. Toutefois, ces musiciens-jouets semblent particulièrement bien adaptés à leur rôle. N'aimeriez-vous pas jouer de la basse comme soliste dans un concert accompagné d'un tel orchestre? Essayez. Essayez d'entendre le son que vous-même et l'orchestre d'animaux produiriez.

DES MÉDITATIONS SILENCIEUSES

Yoko Ono organisait des concerts et des événements avec La Monte Young en 1960, exposait des « œuvres participatives » et des « instructions de peinture » à la galerie de George Maciunas à New York en 1961 et performait avec John Cage au Japon en 1962 bien avant d'épouser John Lennon. Le livre *Grapefruit* contient de courts textes, écrits pour la plupart au début des années soixante, qui, selon moi, sont avant tout des méditations. Les suggestions qu'elle émet nécessitent parfois beaucoup de temps avant que l'on puisse arriver à percevoir quelque chose. C'est seulement de façon graduelle que toutes les résonances, qui vibrent parfois à plusieurs niveaux, arrivent à être détectées. De nombreux textes issus de *Grapefruit* ont davantage à voir avec des images ou des actions visuelles, mais j'en ai choisi quelques-uns parce qu'ils sonnaient pour moi comme de la vraie musique, de la musique silencieuse :

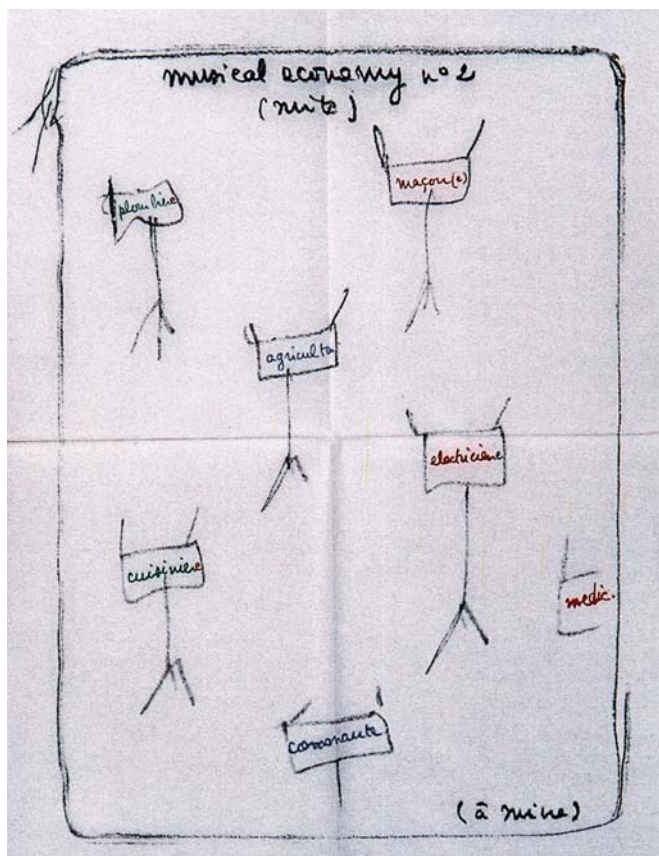
Pièce secrète

Décidez de la note que vous souhaitez jouer.

Jouez-la avec l'accompagnement suivant :

Les bois de 5 h à 8 h en été.

Été 1953



> Robert Filliou, *Musical Economy No. 2*, 1983.

Pièce de neige (Enregistrement III)

Enregistrez le son de la neige qui tombe.

Mieux vaut faire cela en soirée.

N'écoutez pas l'enregistrement.

Coupez le ruban de la cassette

et utilisez-le pour emballer des cadeaux.

Si vous le souhaitez, faites un emballage-cadeau à l'aide du même processus, mais avec un flexi-disque.

Automne 1963

DES PHONÈMES SILENCIEUX

Les poètes et les artistes ayant contribué à la publication de *La revue musicale* consacrée à la « musique lettriste » en 1971 sont pour la plupart inconnus dans le monde de l'art aujourd'hui. Lors d'une visite récente à Paris, à la Bibliothèque d'art et d'architecture, le seul nom que j'ai réussi à trouver dans les listes actuelles est celui d'Isidore Isou, généralement reconnu comme le fondateur du groupe des Lettristes. Pourtant, le travail que ces artistes ont exposé ensemble, particulièrement dans cette petite revue, mérite manifestement d'être mentionné dans l'histoire de la musique silencieuse. L'idée centrale des Lettristes, et la raison pour laquelle ils ont choisi un nom consacré à la « lettre », est que les mots comme tels étaient usés. Après des siècles de littérature, il n'était plus possible de créer des œuvres originales en utilisant un langage normal. Les écrivains et poètes devaient aller plus loin et s'attarder à la lettre en elle-même, au phonème, au centre phonétique de tout langage.

Bien sûr, quand on lit de telles revendications, on ne peut s'empêcher de penser que cette même avant-garde ne cherchait pas seulement à développer une nouvelle forme de littérature, mais bien à se moquer de ladite littérature. Il est difficile d'imaginer de vrais poètes prêts à abandonner totalement les mots et les phrases. Quoi qu'il en soit, les Lettristes ont eu beaucoup d'idées intéressantes, ont créé plusieurs nouvelles formes ainsi que nouvelles manières de les nommer, et ce, avec beaucoup de dynamisme. Leurs termes préférés comprenaient *aphoniste*, *hyperphonique* et *musique cryptique*, ce qui signifie essentiellement « messages phonétiques avec des phonèmes muets » ou, autrement dit, « musique silencieuse ». Les Lettristes ne voulaient pas réellement prononcer leur poésie faite de lettres et de phonèmes, probablement parce qu'un autre mouvement d'avant-garde français se livrait en même temps à cette pratique, alors connue sous le nom *poésie sonore*. Il est évident que la dernière chose qu'un groupe d'avant-garde veut faire est d'imiter un autre groupe d'avant-garde, c'est pourquoi la plupart des œuvres lettristes étaient silencieuses – ce qui ajoute un peu de poésie à notre exposition.

UN RÉALISME SILENCIEUX

L'artiste belge Baudouin Oosterlynck travaille sur l'œil et l'oreille depuis environ 25 ans. Il a conçu et présenté de nombreuses installations sonores, en a conçu autant qui n'ont jamais été présentées, parfois parce qu'il ne le voulait pas, et a inventé une charmante collection de dispositifs qui modifient la direction et la qualité de l'audition. Ses objets étranges se placent pour la plupart sur la tête et les oreilles.

Ses *Variations du silence* consistent en 23 préludes, visiblement le produit de la même recherche par Oosterlynck, à la différence qu'ils se rapportent au silence plutôt qu'au son. Chacune de ces 23 *Variations* représente, en mots et en images, les silences qu'Oosterlynck a entendus dans la nature, habituellement lors de ses voyages en sac à dos dans les montagnes en Belgique, en France et en Espagne. Oosterlynck a toutefois été très sélectif. Chacun des silences choisis lors de ses promenades en montagne est spécial d'une manière ou d'une autre, comme vous le remarquerez en lisant les notes et en étudiant les dessins.

J'aime penser à ces pièces comme étant du « réalisme silencieux » parce qu'elles ressemblent un peu au nouveau réalisme. Oosterlynck a simplement intégré des éléments trouvés dans le réel plutôt que d'essayer de créer quelque chose de nouveau. Ce type de musique silencieuse est tout autre : il est autobiographique, narratif, personnel, mais se veut surtout une simple collection de silences trouvés. Vous me direz « mais attendez, le son des rivières et du vent, ce n'est pas du silence », et ce serait vrai, mais il est également vrai, comme John Cage aimait tant le faire

remarquer, que le véritable silence n'existe pas pour nous parce que notre tête et notre corps produisent toujours des sons. Les silences de notre vie contiennent toujours quelques sons ambiants à un moment ou à un autre, et ce sont ces silences qu'Oosterlynck célèbre ici.

UN ROMANTISME SILENCIEUX

L'artiste anglais Tom Phillips est surtout connu pour ses collages et ses peintures recouvrant des textes, mais il s'intéresse en outre vivement à la musique depuis sa participation au Scratch Orchestra dans les années soixante. Ce n'est donc pas étonnant qu'il revienne régulièrement à la musique dans son travail en arts visuels. Les *Last Notes from Endenich* sont un hommage à Robert Schumann, qui a passé les derniers mois de sa vie à l'asile d'Endenich. Précisons que ce morceau n'est ni sentimental ni métaphorique. Phillips a fait des recherches sur la mort du compositeur, sur la musique étrange qu'il entendait continuellement, aux dires de son épouse Clara, et sur la tonalité *la*, qui était toujours présente à son oreille. Il semble que Schumann ait laissé un certain nombre de retailles musicales sous forme d'« orthographe sauvage », qui apparurent à son épouse comme du délire et qu'elle détruisit, ce qui fait que seuls quelques indices de l'apparence de ces notes subsistent. Selon les écrits de Phillips, Schumann est un jour entré dans « une étrange transe de dessin. Peut-être pour la première fois depuis l'enfance, les signes venaient spontanément et une structure se formait sans qu'[il] en ait l'intention ». Je pense qu'au bout du compte, Phillips a eu une idée assez convaincante des notations, des imaginations, des thèmes, des émotions folles et de l'énergie démente de la musique que Schumann *essayait* d'écrire pendant les derniers jours de sa vie. Tout cela est silencieux, bien sûr, mais il n'est pas difficile d'imaginer les grands gestes romantiques et le pathétisme qui se trouvent quelque part derrière *Last Notes d'Endenich*.

UNE SYMPHONIE SILENCIEUSE

Pour moi, la *Symphony 604* de Dick Higgins est une vraie symphonie : immense, prétentieuse, attendant les applaudissements, aussi monumentale et importante qu'une symphonie de Brahms ou de Mahler. Les coups de pinceau passionnés sont pénétrés par des trous de balle qui résonnent encore autour des parties jouées par l'orchestre. On n'a pas l'impression, en voyant les quatre mouvements, qu'il s'agit d'une miniature ou d'une plaisanterie. Il se trouve que cette musique pour grand orchestre, aucunement à son minimum en temps normal, est justement silencieuse, ce qui par définition réduit son niveau de décibels à zéro, la rendant aussi minimale que toute musique minimaliste.

La *Symphony 604* n'est pas une œuvre particulièrement originale. Des dizaines d'artistes et de compositeurs aux États-Unis et en Europe ont dessiné et peint sur du papier à musique, en particulier dans les années soixante et soixante-dix. Je trouvais cependant nécessaire d'inclure un exemple de ce genre, largement pratiqué, et mon choix s'est arrêté sur Higgins parce qu'il me semblait travailler de cette manière assez souvent et particulièrement bien. On m'a dit que cette œuvre faisait partie d'un projet appelé *A Thousand Symphonies*, et il est tout à fait possible qu'il ait terminé l'écriture de ses mille symphonies avant sa mort.

UNE MUSIQUE SÉRIELLE SILENCIEUSE

Si l'un des buts de la sculpture minimaliste est de disparaître discrètement dans l'espace d'exposition, un de ceux de la musique minimaliste est de faire disparaître la musique écrite de son espace d'exposition. Or, l'espace d'exposition d'une partition musicale est, bien sûr, la portée. Beaucoup de compositeurs ont essayé de transformer des portées musicales en œuvres visuelles ou musicales, et il n'est pas rare de trouver également des formes de cinq lignes évoquant une notation musicale dans les arts visuels. J'ai choisi deux cas semblables qui me semblaient particulièrement réussis, l'un créé par le musicien japonais Takehisa Kosugi dans les années soixante et l'autre dessiné beaucoup plus tard par l'Autrichien Gerhard Rühm.

Kosugi est surtout connu comme improvisateur et, plus récemment, en tant que directeur musical de la compagnie de danse de Merce Cunningham. Toutefois, il a passé pas mal de temps lors d'une certaine période à dessiner simplement sur du papier à musique, qu'il transformait en

papier gaufré, colorait et embellissait à la main. Ces papiers à musique ont parfois été présentés dans des expositions de musique graphique mais, puisqu'ils ne peuvent pas vraiment être joués, ils me semblent plus à leur place au sein de cette exposition de musique silencieuse. Ce travail est avant tout une forme extrême de minimalisme car, si l'on efface tout excepté les portées de cinq lignes, on se trouve devant une page totalement blanche d'un point de vue musical. Il est également important de remarquer le soin avec lequel les lignes ont été tracées et colorées. Le travail de Kosugi me rappelle la musique sérielle où les compositeurs, comme Anton Webern, choisissent soigneusement chaque note suivant une suite de douze tonalités, puis les dessinent une par une. En ce qui me concerne, les pages de Kosugi ne déclenchent pas de sons dans mon « oreille intérieure » de manière aussi évidente que d'autres œuvres de notre exposition. Toutefois, quand j'observe une de ces pages, je perçois des séquences précises assez clairement.

On peut en dire autant du *Thema mit Variationen* de Gerhard Rühm, sauf que ce dernier s'est permis de tracer quelques lignes additionnelles pour relier une portée à une autre afin d'en indiquer les liens, les séquences, les inversions, les directions ou les « variations ». Chaque page peut être vue comme une manière différente d'interpréter une série de douze tonalités.

DE LA POLITIQUE SILENCIEUSE

Il n'est pas surprenant d'apprendre que Gerhard Rühm, pionnier du *Lautgedicht*, membre du Wiener Gruppe et créateur constant d'œuvres musicales aussi bien visuelles que littéraires, a lui aussi créé d'autres types de musique silencieuse. L'une de mes pièces favorites dans cette catégorie, qui est aussi la seule pièce de musique silencieuse utilisant des photographies que j'aie pu trouver, en plus de faire une déclaration politique claire, est un collage simple qui combine une photographie de réfugiés quittant leur ville bombardée et une page de chanson dont les paroles se répètent inlassablement, « *ade* » (adieu). Ce n'est vraiment qu'une autre chanson d'adieu, sauf que celle-ci est silencieuse et que personne ne *veut* la chanter tout haut. De plus, elle commémore de manière touchante les nombreux endroits où l'on peut encore être témoin de l'exode des réfugiés politiques.

D'AUTRES SILENCES

Les nouveaux types de musique silencieuse sont de plus en plus nombreux, mais la liste n'est certainement pas complète. Quand les sons sont éliminés, la musique est réduite à presque rien. Or, comme le fait remarquer le philosophe allemand Hannes Böhlinger, presque rien, c'est presque tout. Il y a donc certainement d'autres variations du silence à considérer et qui sauront un peu élargir notre définition du minimalisme en musique. ◀

Tom Johnson est un compositeur né au Colorado en 1939. Il a étudié à l'Université de Yale et a suivi des cours privés avec Morton Feldman. Après 15 années passées à New York, il s'installe à Paris où il réside depuis 1983. Il est considéré minimaliste, car il travaille avec des effectifs toujours très réduits, mais il procède toutefois de manière nettement plus logique que les autres, soumettant souvent sa musique à des formules mathématiques. Sa démarche radicale est empreinte de rigueur, de clarté, mais aussi de dynamisme et d'humour. www.editions75.com