



HAL
open science

”Silence(s)”

Christine Esclapez

► **To cite this version:**

Christine Esclapez. ”Silence(s)”. Prétentaine, 2018, Silences. Mutismes, Mystères, Musiques, 33/34 (Printemps 2018), pp.265-277. hal-01780532

HAL Id: hal-01780532

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01780532>

Submitted on 9 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Silence(s)

Christine Esclapez

Aix Marseille Univ

CNRS, PRISM « Perception, Représentations, Image, Son, Musique »

Marseille, France

« Le silence n'est jamais une réalité en soi, mais une relation, il se donne toujours pour la condition humaine à l'intérieur d'un rapport au monde. » (1)

Introduction

Dans l'avant-propos de l'ouvrage de Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà* (2), Brian Eno relate les recherches marginales poursuivies en Angleterre et aux États-Unis par certains compositeurs et interprètes comme Cornelius Cardew ou Christian Wolf (ou lui-même) suite aux expériences musicales et artistiques de John Cage (3). Cette « lignée » fondera au milieu des années 1960 le territoire des musiques expérimentales. Musiques de l'expérience plutôt que de l'achèvement, elles ont profondément modifié nos rapports au monde des sons. Ainsi que le rappelle Brian Eno, « Si telle était la “musique expérimentale”, où était l'expérience ? Peut-être reposait-elle dans le martèlement continu de la question “qu'est-ce que la musique pourrait être d'autre ? ”, dans la tentative de découvrir ce qui rend possible l'expérience de la musique. Et, partant de là, nous avons fini par conclure que la musique ne nécessitait ni rythmes, ni mélodies, ni harmonies, ni structures, ni même notes, qu'elle n'avait guère besoin de faire appel à des instruments, des musiciens ou des salles appropriées. » (4) L'expérience de la musique nécessite ainsi le plus total dépouillement. Le projet poursuivi est un projet militant de remise en cause des conditions mêmes de production et de diffusion de la musique. Ni rythmes, ni mélodies, ni harmonies, ni structures, ni même notes. Plus d'instruments, plus de musiciens, plus de salles de concert. Que reste-t-il alors ? Rien ? Seulement la « sonance » du monde et de la vie ? Faut-il renverser le point de vue ? La négation n'est pas ici clôture, subversion. Plutôt *ré-volution*. Envie de revenir à l'interrogation initiale qui a animé des siècles et des siècles de discours et de théories : qu'est-ce que la

¹ David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 144.

² Publié pour la 1^{ère} fois en anglais en 1974, puis pour la seconde édition en 1999 (Cambridge University Press). Pour la traduction française à laquelle nous nous référons : Paris, Allia, 2005.

³ Entendons par là des recherches qui prendront naissance dans les écoles d'art plutôt que dans les institutions musicales comme les conservatoires, qui se situeront en marge des avant-gardes historiques du milieu du XX^e siècle (courant sériel notamment) et qui traverseront la frontière entre musique et arts plastiques (performance, happening, etc.)

⁴ Brian Eno, « Introduction » in Michael Nyman, *op. cit.*, 2005, p. II.

musique ? Invitation à penser autrement. Se mettre en quête d'une autre adéquation entre l'objet et sa représentation. Si la musique n'a plus de rythmes, de mélodies, d'harmonies, de structures, de notes, il ne lui reste alors que le vide, ce vide qui, en musique, pourrait être ce que *n'est pas* a priori la musique. Soit le silence.

Le silence, les principaux acteurs des musiques expérimentales l'ont particulièrement exploré dans leurs œuvres avec la volonté – certes utopique – d'imaginer une musique « projetée par des forces naturelles » (5), autonome et indépendante de toute intention, n'ayant besoin d'aucun passeur pour exister. Là. Seulement là, comme une métaphore de la vie en train d'être vécue. Demandant, cependant, un engagement sans concession, *sans peur et sans reproche*. Une perception dénuée d'a priori ; une curiosité vis à vis de l'étrangeté. Cage s'en est d'ailleurs expliqué : « Je considérerai qu'il existe entre les sons des relations tout comme il en existe entre les gens et que ces relations sont beaucoup plus complexes que tout ce que je pourrais indiquer. Ainsi, en déclinant simplement la responsabilité d'établir des relations, je maintiens la relation. Je préserve la situation dans ce qu'on pourrait appeler une complexité naturelle qui peut être observée d'une manière, ou d'une autre. » (6) Et, comme en écho aux mots de John Cage, ceux de David Le Breton, « (...) le silence résonne comme une nostalgie, il appelle le désir d'une écoute sans hâte du bruissement du monde » (7).

De quoi est fait ce désir d'écouter le bruissement du monde ? À quoi pourrait bien nous servir ce désir dans nos manières actuelles de l'écouter ? Que reste-t-il du silence dans nos manières de « faire » le monde ? En quoi cette évocation du silence nous permettrait-elle de réfléchir à notre engagement actuel : dans la vie, dans le monde, vers les autres ? Pour tenter de répondre ces questions qui dépassent la seule sphère de l'esthétique de l'art et de la musicologie, nous n'y répondrons pas. Nous tenterons plus exactement de les réactiver. Pour cela, nous évoquerons deux œuvres tissées de silence. La première, *4'33"*. *Tacet for any instruments* (1952) de John Cage était inévitable. La seconde, la *Symphonie Monoton-Silence* (1947-1961) de Yves Klein l'était moins.

L'impossible silence

Le milieu du XXe siècle (en 1952) voit la création d'une œuvre désormais incontournable de l'histoire des musiques expérimentales occidentales. Il s'agit bien entendu de *4'33"* de John Cage célèbre pour les louanges qu'elle a suscitées autant que pour les critiques qu'elle a provoquées (8). Au-delà des multiples querelles et des commentaires qui ont accompagné sa création et sa postérité, *4'33"* est d'autant plus incontournable quand il s'agit d'écrire, comme c'est le cas ici, sur le silence en musique. Nous n'évoquerons *4'33"* que comme un exergue. Ou plutôt nous l'évoquerons comme une bulle de savon. De celles qu'enfants, nous nous

⁵ Michael, Nyman, *ibid.*, 2005, p. 56.

⁶ John Cage cité par Michael Nyman, *ibid.*, 2005, p. 60.

⁷ David Le Breton, *op. cit.*, 1997, p. 11.

⁸ John Cage, *Silence. Conférences et écrits*, traduction Vincent Barras, Paris, Genève, Éditions Contrechamps et Héros-Limite, 2012. Michael Nyman, *op. cit.*, 2005.

plaisions à voir s'envoler, les yeux légèrement plissés, tentant de suivre leur course irisée. Une bulle qui s'est désormais disséminée dans le champ des musiques expérimentales, mais aussi dans celui des arts sonores, des installations et des performances contemporaines. 4'33" a progressivement inspiré de nombreuses productions artistiques traversant la frontière entre musique et son, révélant la postérité étonnante de cette œuvre dont Cage lui-même craignait qu'elle ne soit reçue que comme une simple blague de potache (9).

Il y a presque 70 ans que 4'33" a été interprétée au piano par David Tudor au Maverick Concert Hall à Woodstock dans l'État de New York (10) ; elle n'en demeure pas moins une pièce étonnante, souvent citée, difficile à classer et à envisager dans le paysage de la seconde modernité musicale du XXe siècle. 4'33" est singulière. Singulière en raison de sa mise en son(s) du silence, ou plus exactement de la promotion d'une nouvelle façon de faire de la musique au sein de laquelle « (...) rien d'autre n'a lieu que les sons : ceux qui sont notés et ceux qui ne le sont pas. Ceux qui ne sont pas notés apparaissent dans la musique écrite comme des silences, ouvrant les portes de la musique vers les sons qui se trouvent exister dans l'environnement. » (11) Singulière également car elle permet d'envisager une autre forme de 'situation' musicale, loin des modes de diffusion hiérarchisés du concert classique, de la symbolisation poétique de la musique ou de son rapprochement avec le message linguistique. Avec 4'33", John Cage propose une nouvelle écoute du monde : « Non pas la tentative de comprendre quelque chose qui est dit, car, si quelque chose était dit, les sons auraient la forme de mots. Uniquement l'attention portée à l'activité des sons. » (12) Cette situation (ou devrions-nous écrire plutôt cette 'disposition' ?) changera profondément notre rapport au monde des sons et à la musique elle-même. Celle-ci deviendra « organisation de sons » (13) et son écoute se concevra et se vivra progressivement en interaction avec l'environnement, fait de bruissements mais aussi de gestes en action. Soit une écoute immersive, créatrice en même que réceptrice de ce paysage musical fait, pour John Cage, de sons intentionnels et de sons non-intentionnels. Comme il le souligne : « (...) toute crainte ne sera levée que si, à la croisée des chemins, là où l'on comprend que les sons existent, qu'ils soient intentionnels ou non, on choisit la direction de ceux qui sont non intentionnels. » (14) L'orientation est clairement esthétique, soit politique. La libération des sons non-intentionnels et leur insertion dans le musical bouleversent les conditions de la musique, et anticipent le développement des arts sonores, ou des performances contemporaines. Le silence « pur », de fait, n'existe pas pour John Cage. Il est sans cesse rempli du bruissement de nos corps, de nos mondes et de nos univers. En fonction des situations, ce bruissement deviendra quelque chose d'acceptable auditivement ou, au contraire, de gênant. Nos habitudes d'écoute pencheront pour son éradication, spécialement dans le cadre bourgeois de la diffusion de la musique savante (opéras, salles de concert) ou pour son insoumission dans le cadre participatif des

⁹ « En composant un morceau qui ne contiendrait aucun son, je craignais de donner l'impression de faire une blague, voyez vous. En fait, j'ai travaillé plus longtemps à mon morceau "silencieux" qu'à aucun autre. J'y ai travaillé quatre ans... ». Cette citation de John Cage est extraite d'une note de programme uniquement disponible en ligne, dans la base de ressources numériques Brahms <http://brahms.ircam.fr/works/work/7099/>.

¹⁰ Le concert avait été produit par le WAAM (Woodstock Artists Association & Museum).

¹¹ John Cage, *ibid.*, 2012, p. 9.

¹² John Cage, *ibid.*, 2012, p. 12.

¹³ « Si ce mot, « musique », est sacré, nous pouvons lui substituer un terme plus significatif : organisation de sons. » : John Cage, *ibid.*, 2012, p. 3.

¹⁴ John Cage, *ibid.*, 2012, p. 9.

concerts de musiques actuelles, free jazz, musique industrielle, concrète, rap, etc. Même dans les pratiques artistiques occidentales des années 1950 qui pourtant élargiront les procédés compositionnels vers la manipulation du son (et sa reconnaissance), le bruit donnera souvent lieu à domestication. Si pour Luigi Russolo (1913) ou Pierre Schaeffer (1966), auteurs des deux traités fondateurs de cette nouvelle conception, le bruit fait partie intégrante de la musique, Makis Solomos soutient cependant que cette liaison est aussi une forme de domestication au profit d'une conception qui musicalise le bruit plus qu'elle ne l'accepte (et ne l'utilise) en tant que tel (15).

Ce que propose *4'33''* n'est pas une musique faite de silence, tout au moins de ce silence qui serait, idéalement, pur. *4'33''* est remplie de sons non-intentionnels (16), de sons aléatoires venus de l'environnement (salle de concert, public, extérieurs). Le bruit n'est pas musicalisé, il est intégré de plein droit à l'univers musical. Cage le soutient : le silence est impossible. Il écrit : « Où que nous soyons, ce que nous entendons est essentiellement du bruit. Lors que nous n'y prêtons pas attention, cela nous dérange. Lorsque nous l'écoutons, nous le trouvons fascinant. » (17) Ces mots sont extraits du texte *Le futur de la musique : credo* rédigé en 1937 par Cage (18). Ce texte a la particularité typographique d'être mis en page sous une forme peu habituelle. Il est tissé de deux textes autonomes : le texte principal en minuscule se voit ajouté d'un second texte en majuscule. Le texte en majuscule fait de phrases courtes s'intercale entre les paragraphes du texte principal. Plusieurs modes et vitesses de lectures sont ainsi possibles, des plus traditionnelles (lecture séparée des deux textes) aux plus ludiques (enjambement, entrecroisement, césure, discontinuité, etc.) (19) Si nous insistons sur cette typographie, c'est qu'elle caractérise l'un des principaux enjeux de cette nouvelle musique dont Cage a contribué à l'épanouissement. Celle-ci « (...) se préoccupe de la *perception* et de son éveil en chacun de nous » (20). À l'image de la typographie du texte de 1937, il s'agit dans le cas de *4'33''* de repousser les frontières de la musique en donnant aux oreilles des auditeurs la possibilité de disséquer l'imperceptible comme le proposait aussi dès les années 1935 Marcel Duchamp avec le concept d'inframince. Le silence qui constitue le matériau musical de *4'33''* est un interstice, un intervalle, une brèche à travers lesquels s'engouffrent les sons quelles que soient leurs origines. Dans le contexte de la création de *4'33''*, les sons non-intentionnels

¹⁵ Makis Solomos, « Bruits 'entonnés' et sons 'convenables' : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits. *Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2008, pp. 133-157.

¹⁶ Pour Daniel Charles, la définition cagienne du silence est « l'ensemble des sons non voulus » : Daniel Charles, « Le silence et l'instant. Notes sur Jean Grenier », *Entendre le monde sonner*, Écrits réunis, introduits et annotés par Christine Esclapez & Christian Hauer, Cadenet, Les éditions Chemin de Ronde, à paraître fin 2017.

¹⁷ John Cage, *op. cit.*, 2012, p. 3.

¹⁸ John Cage, « Le futur de la musique : credo », *op. cit.*, 2012, pp. 3-7. « Ce texte fut prononcé sous la forme d'un exposé lors de la réunion d'une société des arts de Seattle, organisée par Bonnie Bird en 1937. Il fut imprimé dans la brochure accompagnant l'enregistrement par George Avakian du concert-rétrospective donné à l'occasion de mes vingt-cinq ans de composition à Town Hall, New York, en 1958. » (*ibid.*)

¹⁹ Nous reproduisons ici la note de l'éditeur disponible uniquement en ligne : « La mise en page et la typographie dans les textes de John Cage font œuvre et sont partie intégrante du mode d'écriture. Dans *Silence*, les blancs, l'espace de la page sont des éléments qui servent à donner la « ponctuation ». Comme dans une partition musicale, il s'agit pour le compositeur d'introduire des indications liées à la respiration et à la vitesse. Que ce soit pour le traducteur ou le metteur en page, le travail est de restituer ces indications dans la version française avec la plus grande précision possible. », consulté le 20/02/2017, <http://www.heros-limite.com/livres/journal-comment-rendre-le-monde-meilleur>.

²⁰ John Cage cité par Michael Nyman, *op. cit.*, 2005, p. 51.

viennent perturber le bel ordonnancement de la partition classique — autant dire la musique elle-même. En elle, l'aléatoire et l'indéterminé s'infiltrent.

Nul besoin ainsi de rappeler les circonstances mêmes de la création de l'œuvre tant elles sont connues et ont été précisément relatées par les principaux commentateurs de John Cage, de Daniel Charles à Michael Nyman : la partition de forme tripartite, le couvercle du clavier du piano ouvert et fermé par David Tudor durant l'interprétation, les réactions du public, la proximité entre cette interprétation et le geste théâtral qui dérive ainsi vers la performance au sens où l'entend l'art contemporain. La musique s'élargit, s'épaissit, accueillant l'entièreté du monde des sons que le dispositif proposé au public au Maverick Concert Hall donne à écouter. De fait, le silence de 4'33" n'existe pas. Il est impossible. Il n'est silence que si on le compare à la manière traditionnelle de penser, d'écouter et de noter de façon figurale la musique. 4'33" propose un cadre à occuper, un dispositif générateur d'action (21) où les relations causales entre la vie et l'œuvre sont abolies au profit du « laisser-aller », du « laisser-passer ». L'œuvre créée dérive des circonstances du concert ce qui rejoint, pour Cage, la vie telle qu'elle doit être vécue. Le monde des sons ainsi libéré des carcans de la notation et des prédéterminations de leur diffusion nous éveille à la vie, à son mouvement et à son intensité qu'il nous est impossible de contraindre ou de distordre. Nous est seulement recommandé de « la laisser agir de son propre accord » (22), de la vivre effectivement telle qu'elle se présente à nous dans sa réalité concrète. Soit de l'expérimenter comme passage, en train de passer. Le silence impossible de John Cage nous apprend à dépasser nos limites, nos frontières. Il suggère la mobilité, l'acceptation des sons du monde en nous ou, mieux, *à travers nous*. Il réfère par anticipation aux expérimentations de nombreux artistes sonores qui enregistrent les paysages sonores, leurs bruits et leurs dissonances, archivant ainsi les sons avant qu'ils ne s'effacent de nos mémoires auditives. Pour témoigner. Pour conserver les sons non-intentionnels qui sont aussi les traces de nos archives contemporaines au même titre que les images. Le son demeure encore dans nos sociétés contemporaines une archive fluide, pauvre de données tangibles, décodables. Le son est volatile, éphémère ; il apparaît souvent comme inutile. Pourtant, il donne à entendre l'invisible et l'indicible comme le montre, par exemple, le travail d'installation entre arts, sciences et technologies proche du Land Art et de l'écologie sonore que réalise depuis de nombreuses années le collectif Hehe (23). En 2007, les artistes créent le dispositif *Champs d'Ozone* qui matérialise dans un continuum phénoménologique, visuel mais aussi et surtout sonore, la pollution de l'air parisien à partir des données analytiques fournies quasiment en temps réel par Airparif (24). Les artistes placent au centre du dispositif la relation entre l'audio-spectateur et le son et donnent à entendre la pollution qui sature nos airs ambiants et ainsi la rendent présente de façon tout à fait tangible. Aucune mesure, aucune cartographie habituelles ne pourraient la rendre aussi sensible, aussi palpable. Du non-intentionnel surgit, grâce au travail des artistes, l'invitation à mieux entendre sonner le monde. Pour s'engager, sans concession, dans son écoute.

²¹ Michael Nyman, *op. cit.*, p. 23.

²² John Cage cité par Michael Nyman, *ibid.*, p. 55.

²³ Le collectif a été créé en 1999 à l'initiative de deux artistes : Helen Evans et Heiko Hansen. Site officiel : <http://hehe.org.free.fr>

²⁴ Association pour la surveillance de la qualité de l'air en Île-de-France.

Le silence-instant

La *Symphonie Monoton-Silence* du peintre et plasticien Yves Klein (25) prolonge les recherches cagiennes, ainsi que l'esthétique des musiques expérimentales dans le champ des arts plastiques et de la performance. Comme le relate précisément Noémi Joly la symphonie qui est le seul corpus sonore et musical conçu par le peintre a connu plusieurs versions, transformations voire même réécritures et sa gestation jusqu'à sa forme finale s'étale de 1947 à 1961 (26). Les différentes versions de la symphonie sont à mettre en relation avec les propres déplacements théoriques du peintre, principalement ses recherches picturales autour de l'immatérialité de la peinture et celles sur le vide ou le silence. Plusieurs compositeurs ont collaboré avec Yves Klein tout au long de ces années de gestation, de Pierre Henry à Karlheinz Stockhausen. C'est finalement Louis Saguer qui se verra confier la tâche d'écrire la partition, postérieure à la première représentation publique de la pièce, qui aura lieu le 9 mars 1960 à la Galerie internationale d'art contemporain de Paris. Le projet de Klein, qui germe dès 1947 (même si c'est seulement en 1958 que Pierre Henry commence à travailler sur la conception sonore), est d'expérimenter sur le plan auditif ce qu'il explore sur le plan visuel avec ses monochromes bleus, c'est-à-dire « le support d'une qualité ineffable, essentielle, désignée comme "sensibilité picturale immatérielle" » (27). Dans un premier temps, Yves Klein imagine un son tenu, long et dense, sans début ni fin et pense à Pierre Henry pour collecter différents sons électroniques, associant ainsi cette composition aux avancées de la musique concrète. Dans la version de 1960-61, ce projet mute vers une écriture plus conventionnelle pour chœur et orchestre où le son tenu est prolongé par un silence absolu (28). Comme l'écrit Philippe Arrii Blachette qui dirigea la pièce lors de sa 1ère représentation en 1960, l'exercice est difficile : « La partition est à la fois assez simple à réaliser sur le plan technique et en même temps difficile sur le plan musical si l'on veut obtenir du seul son que comporte cette symphonie une égalité, une tension, une justesse absolue, inséparables de l'effet qu'elle doit produire. » (29)

Il s'agira donc de concevoir pour Yves Klein une forme sonore qui puisse être un pendant de l'immatérialité qu'il explore dans ses propres projets picturaux. D'une conception purement sonore, le projet évolue jusqu'à l'intégration terminale du silence dans les années 1960, soit quelques années après 4'33". La proximité avec les recherches cagiennes sur le silence semble évidente même si aucune rencontre entre les deux artistes n'est avérée (30). La *Symphonie Motonon-Silence* fait ainsi écho aux recherches développées dans le champ des musiques expérimentales comme celles, par exemple, de La Monte Young, créateur du style de musique dit « de drone ». Ce style est caractéristique de ses compositions statiques aux

²⁵ Site des archives Y. Klein : <http://www.yveskleinarchives.org>

²⁶ Noémi Joly, « Le "silence-après" d'Yves Klein (1958-1961) », *Marges*, 2/2014 (n° 19), p. 74-84. L'article est disponible dans la version électronique <http://www.cairn.info/revue-marges-2014-2-page-74.htm>. Les dates initiales de la gestation de l'œuvre varient selon les sources, de 1947 à 1949.

²⁷ Noémi Joly, *ibid.*, p. 2 [version en ligne].

²⁸ Noémi Joly note que la mention de la durée du silence est inscrite sur la partition manuscrite, et qu'elle est une référence explicite à John Cage, *ibid.*, p. 19 [version en ligne]. En fonction des versions, le son peut durer 20 minutes, suivi d'un silence de 20 minutes : ce qui sera le cas de la performance de 1960 dans le cadre de la création de la symphonie.

²⁹ Site officiel du CIRM : <http://www.cirm-manca.org>

³⁰ Noémi Joly, *ibid.*, p. 15 [version en ligne].

longues notes tenues, réalisées avec une économie de moyens harmoniques et techniques (minimalistes) qui évolueront ensuite vers des compositions improvisées et vers l'intégration dans le geste musicien de l'oralité des musiques traditionnelles. Klein prolonge ses recherches dans un cadre inter-artistique associant les arts plastiques à la musique : la représentation publique de la symphonie était destinée à accompagner les premières performances anthropométriques de Klein où des modèles (des pinceaux vivants) réalisaient des empreintes corporelles sur d'immenses toiles avec le bleu klein (IBK) et créaient ainsi de façon instantanée et ritualisée l'œuvre à partir des mouvements des corps (tronc et cuisse principalement). Dans son texte, *Le vrai devient réalité* (1960), Klein écrit d'ailleurs qu'il a pris des modèles « non pour peindre d'après modèle », c'est-à-dire en prolongeant la tradition académique mais pour peindre en leur collaboration, « en leur compagnie » (31). Avec la *Symphonie Monoton-Silence*, Klein éprouve les mêmes désirs que les compositeurs de musiques expérimentales : déconditionner l'auditeur/spectateur de ses habitudes d'écoute et de regard, redéfinir la posture du créateur - non plus un demiurge isolé mais un passeur en interaction constante avec d'autres que lui, et repousser les limites du cadre de diffusion des œuvres. La musique accompagne, comme en contrepoint, la performance des anthropométries de la période bleue. Elle agit comme un environnement sonore, installant une ambiance tendue et extrême. En ce sens, Klein détourne le silence cagien qui était celui d'un compositeur, préoccupé par l'autonomie du musical, tout en prolongeant le cadre de réception (et de création) de l'œuvre comme dispositif générateur d'action(s). Comme le note Noémi Joly, c'est bien le silence pur, le silence absolu qui préoccupe le peintre — ce silence dont Cage a montré l'impossibilité. Klein rejettera l'indétermination cagienne (32) et demandera durant le « temps » de silence qui suit la musique, une immobilité totale des instrumentistes et des auditeurs/spectateurs. Le silence de sa symphonie est un silence poétique, métaphorique. Klein demeure un peintre. Le silence qui suit la musique *dit* autre chose que lui-même. Il ne cherche pas les sons non-intentionnels mais bien leur cristallisation dans un instant d'éternité, quasi utopique où tout pourrait à nouveau être possible. Dans son texte *Le vrai devient réalité*, Klein écrit : « Mon ancienne symphonie monoton de 1949, qui fut interprétée, sous ma direction, par le petit orchestre classique pendant l'exécution du 9 mars 1960, était destinée à créer "le silence-après" : après que tout fut terminé, dans chacun de nous tous, présents à cette manifestation. Le silence... C'est cela même ma symphonie, et non le son lui-même, d'avant-pendant l'exécution. C'est ce silence si merveilleux qui donne la "chance" et qui donne même parfois la possibilité d'être vraiment heureux, ne serait-ce qu'un seul instant, pendant un instant incommensurable en durée. Vaincre le silence, le dépecer, prendre sa peau et s'en vêtir pour ne plus jamais avoir froid spirituellement. » (33) Le silence de Klein est aussi mémoire, hommage. Dans le même texte, Klein évoque la toile *Hiroshima* réalisée en 1961 (soit 16 ans après la catastrophe) et met en relation cette œuvre avec la performance de 1960 en évoquant l'horreur que fut Hiroshima : « ... Hiroshima, les ombres d'Hiroshima ; dans le désert de la catastrophe atomique, elles ont été un témoignage sans doute terrible mais cependant un témoignage tout de même d'espoir de la survie et de la permanence, même immatérielle, de la

³¹ Voir les archives Klein pour le texte intégral, *op. cit.*

³² Noémi Joly, *op. cit.*

³³ Yves Klein, *Le vrai devient réalité*, *ibid.*

chair. » (34) Le silence qui suit le son est donné à entendre littéralement comme ce qui succède à la vie. Non plus la vie *en train de passer*, la vie que l'on doit *laisser passer*, mais la survie, le maintien coûte que coûte de la vie, après l'horreur, après la mort. Le droit au bonheur, la force de la résilience, ou plus simplement, l'attitude face à la vie qui est de la continuer en s'y confrontant et en agissant pour en dépasser les souffrances. Le silence de Klein qui est aussi celui de l'Après-Cage annonce le dépassement de l'autonomie de l'art que poursuivra l'histoire de l'art dès les années 1980 affirmant la place et la fonction critique de l'art (et de l'artiste) dans la société. Réactivant ainsi l'insoluble question à laquelle tout artiste est confronté qu'il en soit ou pas convaincu : l'art doit-il *dire* ? Doit-il témoigner ?

Le silence de la *Symphonie Monoton* reste profondément attaché aux arts visuels et à leurs modalités d'être proches de la *re-présentation* et de l'*ex-position*. Le silence de Klein est un instant extatique, proche de la médiation, de la stase, ou encore de l'arrêt du temps. Stase que la musique ne saurait atteindre sans courir le risque de se perdre, prompte qu'elle est à passer sans cesse. Le silence de Klein verticalise le temps. Il suit la musique, la longue tenue des cordes et des voix continue ainsi de résonner dans chacun des corps présents : instrumentistes, chef, modèles et public. Le silence de Klein provoque un choc abrupt et imprévisible. Le silence de Klein est instant. *Kairos*. Ce temps de l'opportunité qui relève à la fois de l'intuition, de la chance à saisir, de la volonté de vivre. Saisir l'instant nécessite également un savoir, une attention qui permet de reconnaître l'opportunité quand elle se présente, de saisir cette chance et de la vivre en toute responsabilité, *en toute connaissance de cause*. Le silence-instant de la *Symphonie Monoton-Silence* tel qu'il est scénographié par le peintre est un événement quasi imprévisible et, pourtant, absolu. Il devient signifiant pour qui sait le reconnaître non comme un « vide » mais comme le lieu de la rencontre de nos contemporanéités, de nos différences, au-delà même de nos historicités et de nos localisations singulières. La rencontre qui permet à nos mémoires de se reconnaître comme autres, comme séparées. Cela pour mieux continuer. Pour tourner la page. Vers l'horizon.

L'éveil

Revenons aux questions initiales qui ont motivé cette réflexion. Entre le silence impossible de John Cage et le silence-instant de Yves Klein, comment nous situer dans un monde – le nôtre – où l'écoute ne semble pas toujours au cœur des projets individuels et/ou collectifs ? Où le silence est souvent prétexte au mensonge, à la sur-médiatisation des idéologies politiques, au bâillonnement des protestations, à l'effacement des traces et des corps. Les questions politique, économique, écologique ou religieuse sont au cœur de nos combats actuels, aux limites mêmes de nos rêves et de nos espoirs. En quoi le silence (qu'il soit d'ailleurs celui de Cage, de Klein ou de bien d'autres artistes et théoriciens) pourrait-il permettre si ce n'est leur résolution, tout au moins leur dépassement ou même leur utopisation ?

Comme le souligne Michael Nyman, Cage « n'oblige pas [...] le public à participer : il vise à un engagement de l'auditeur aussi profond que possible et à une mise à l'épreuve de ses

³⁴ Yves Klein, *Le vrai devient réalité*, op. cit.

facultés de perception » (35). Quant à Klein, il souhaite « Vaincre le silence, le dépecer, prendre sa peau et s'en vêtir pour ne plus jamais avoir froid spirituellement » (36).

Si Cage proclame l'impossibilité du silence absolu et explore ses rumeurs dans une totale liberté, si Klein souhaite faire du silence le lieu de la mémoire, de la méditation mais aussi de la résilience, leur posture artistique face aux conventions et aux cadres a priori de production et de diffusion de l'art paraît similaire : le silence est le seuil minimum de l'écoute. Il nécessite engagement, recherche, exploration, attention, acuité et disponibilité. Il ne peut uniquement être le fruit d'une injonction à participation, décrétée, bornée à l'avance, quelquefois totalement factice. On pense, bien entendu, à de nombreuses actions d'interventions et d'installations artistiques dans l'espace urbain où la « participation » devient à l'heure actuelle le cadre a priori de très nombreuses œuvres collaboratives (37). Certes, cette participation est un moyen de réactiver l'expérience démocratique qui semble avoir déserté nos sociétés, un moyen aussi de nous rééduquer à la citoyenneté et il ne s'agit pas ici d'amenuiser le « vivre ensemble » à nouveau (et bien heureusement) au centre des débats sociétaux, politiques et esthétiques. On pourra tout de même s'interroger sur ce qui apparaît quelquefois comme une « mode », une instrumentalisation de l'art qui décrète ce rapport aux œuvres avant même de savoir si le public est prêt à participer et si c'est bien là sa volonté. Le rapport aux œuvres ne peut être décrété, formaté tant il mérite de reposer sur l'écoute de nos autonomies sensibles. Le silence, comme seuil minimum de la rencontre avec les œuvres ? Avec nous-même ? Et avec les autres ? Le silence comme possibilité de (re)connexion avec la compréhension profonde de l'expérience vécue, avec ses impossibles comme avec ses instants de surgissement ? Cage et Klein défendent un accès direct au monde perçu par ou à travers l'art qui favorise le *dé-centrement*, l'éloignement de toute forme de pensée globale et universalisante. Pour, ainsi, permettre l'avènement d'un lieu favorisant l'épanouissement d'une utopie réelle au sens où l'entendait Ernst Bloch. Le lieu des possibles. Le lieu de l'éveil de la conscience où, ensemble, nous œuvrons de concert à la transformation de nos vies et de notre monde. Le silence comme principe vital de création et non comme effacement ou manipulation. De fait les œuvres artistiques sont toujours peu ou prou tissées de silence. Celui de leur création comme de leurs réceptions. Elles ne sont pas ainsi uniquement des figurations du réel, mais les lieux de sa possible utopisation. Elles visent à énoncer ce qui devrait être et, par cette énonciation, font advenir ce qui devrait être. Car, elles sont elles-mêmes faites de cette adventive silencieuse et conditionnelle qui n'implique aucune certitude, qui se permet simplement de questionner sans attendre de réponses mais qui nous permet cependant de *voir l'inter-dit* (Lacan). Cet espace intermédiaire, ce lieu possible de la *ré-volution*, du retournement, du passage qui, d'un signifiant à l'autre, creuse le sens. Entre les mots. Entre les sons. Entre les gestes. Ainsi, comme le souligne Daniel Charles prolongeant la pensée de Jean Grenier : « Pour comprendre le rôle du silence dans l'art

³⁵ Michael Nyman, *op. cit.*, p. 52. Nyman souligne que Cage « suggère ainsi un procédé délibéré de déconditionnement afin que l'auditeur, grâce à la mobilité de sa conscience, puisse éprouver librement le son, à sa façon. »

³⁶ Déjà cité, *supra*.

³⁷ Christine Esclapez, *Sémiotique, sens et démocratie. Œuvres musicales et dispositifs participatifs*, Revue sémiotique canadienne RS/SI (*Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry*) Vol 26 n° 3, 2017/vol 37 n°s 1-2, sous presse 2017. Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011.

d'aujourd'hui, il faut donc tenir compte de l'aspiration profonde de cet art, et ne pas en rester à un diagnostic hâtif. L'art se veut éveil, et cet éveil exige au moins d'être pensé, d'être une pensée. » (38)

L'écoute du silence parviendra-t-elle à dépasser les murs que nous avons nous-mêmes construits et qui, à l'heure actuelle, s'effritent de toute part ? L'affirmer de façon autoritaire comme l'unique solution relèverait de la plus totale inconscience. La suggérer comme possibilité d'une autre forme d'engagement vis à vis du monde pourrait faire sourire, mais pourrait aussi constituer bien plus qu'un vœu pieux ou n'être qu'une blague de potache. Peut-être une bulle de savon poursuivant sa course irisée ? Une méditation ? Un bruit ? Une dissonance ? Une opportunité ? Un *mal-entendu* ? Peut-être aussi l'un des enjeux les plus essentiels de nos futurs (39). L'éveil pour sortir de notre torpeur, et de nos engourdissements ? L'éveil pour sentir éclore dans nos corps le désir de nous ouvrir aux autres, et ainsi nous mettre en état d'alerte (et non en état d'urgence) ? Un éveil proche du *satori zen* ? Une illumination qui conduit à la compréhension ? Écouter le monde pour *moins* nous écouter ? Pour *mieux* nous écouter ? Ainsi, nous extraire de nous-mêmes, de nos subjectivités autarciques. Ainsi, nous décentrer de nos propres histoires personnelles, pour *mieux* partager nos vibrations et nos résonances. Le silence est l'attitude – discutée maintes fois par Daniel Charles – de celui ou celle qui « s'écoute regarder » *et* « se regarde écouter ». Ainsi concevoir nos espaces d'interdisciplinarités et de dialogues. Ainsi la musique *et* le son. Ainsi la transversalité *entre* les arts. Ainsi la rencontre de nos corps *et* de nos pensées en action. Ainsi le passage en toute sérénité des frontières. Ainsi... plus de frontières, plus d'instrumentalisation de l'art par le pouvoir. Seulement le respect, la sincérité, la responsabilité *et* l'engagement que nous offre le silence, nous donnant ainsi l'opportunité (tissée d'une infinie simplicité) de nous écouter.

Pour conclure, laissons le mot de la fin à Daniel Charles. Une fois de plus (40). « Grenier ne veut pas d'un compositeur *qui s'écoute parler* — il opte personnellement pour le silence, c'est-à-dire pour l'attitude de qui *s'écoute regarder* ou *se regarde écouter*, et pour l'acception modeste, sans prétention, du « se » dans « cela s'écoute » ou « cela se laisse regarder » : pour un « se » qui reste complétement sans se prendre pour un sujet tout-puissant. Il ne s'agit pas de chercher « en soi », mais autour de soi : être musicien, c'est d'abord écouter, c'est se mettre à l'écoute de l'être... » (41)

³⁸ Daniel Charles, « Le silence et l'instant. Notes sur Jean Grenier », in *Entendre le monde sonner*, *op. cit.*

³⁹ Ce n'est pas le lieu ici, mais nous tenons à souligner que cette écoute du monde est au cœur de nombreux travaux d'artistes et de chercheurs, dans le champ des arts sonores et de l'écologie sonore. Citons rapidement les travaux scientifiques de Makis Solomos, Roberto Barbanti et Carmen Pardo Salgado.

⁴⁰ Daniel Charles est décédé en 2008. Sa pensée irrigue toujours la nôtre. Qu'il en soit ici remercié.

⁴¹ Daniel Charles, « Le silence et l'instant. Note sur Jean Grenier », in *Entendre le monde sonner*, *op. cit.*

Références bibliographiques

- CAGE John, *Silence. Conférences et écrits*, traduction Vincent Barras, Paris, Genève, Éditions Contrechamps et Héros-Limite, 2012.
- CHARLES Daniel, « Le silence et l'instant. Notes sur Jean Grenier », *Entendre le monde sonner*, Écrits réunis, introduits et annotés par Christine Esclapez & Christian Hauer, Cadenet, Les éditions Chemin de Ronde, à paraître fin 2017.
- ESCLAPEZ Christine, « Sémiotique, sens et démocratie. Œuvres musicales et dispositifs participatifs », Canada, *Revue sémiotique canadienne RS/SI (Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry)* Vol 26 no 3, 2017/vol 37 nos 1-2, sous presse 2017.
- JOLY, Noémi, « Le " silence-après " d'Yves Klein (1958-1961) », *Marges*, 2/2014 (n° 19), p. 74-84. Version disponible en ligne : <http://www.cairn.info/revue-marges-2014-2-page-74.htm>.
- KRAMER Antje, « Disséquer l'imperceptible », *Critique d'art* [En ligne], 37 | Printemps 2011, mis en ligne le 14 février 2012, consulté le 19 février 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/1258> ; DOI : 10.4000/critiquedart.1258
- LE BRETON David, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997.
- NYMAN Michael, *Experimental Music. Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005.
- SOLOMOS Makis. Bruits « entonnés » et sons « convenables » : Russolo et Schaeffer ou la domestication des bruits. *Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 2008, p. 133-157.
- ZASK Joëlle, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Lormont, Le bord de l'eau, 2011.

Références webographiques

- <http://brahms.ircam.fr>
<https://www.centrepompidou.fr>
<http://www.cirm-manca.org>
<http://www.yveskleinarchives.org>

*

Résumé

Pour David Le Breton, « (...) le silence résonne comme une nostalgie, il appelle le désir d'une écoute sans hâte du bruissement du monde »⁴². De quoi est fait ce désir d'écouter le bruissement du monde ? À quoi pourrait bien nous servir ce désir dans nos manières actuelles de l'écouter ? Que reste-t-il du silence dans nos manières de « faire » le monde ? En quoi cette évocation du silence nous permettrait-elle de réfléchir à notre engagement actuel : dans la vie, dans le monde, vers les autres ? Pour tenter de répondre ces questions qui dépassent la seule sphère de l'esthétique de l'art et de la musicologie, nous n'y répondrons pas. Nous tenterons plus exactement de les réactiver. Pour cela, nous évoquerons deux œuvres tissées de silence. La première, *4'33"*. *Tacet for any instruments* (1952) de John Cage était inévitable. La seconde, la *Symphonie Monoton-Silence* (1947-1961) de Yves Klein l'était moins. Le silence et après ?

⁴² David Le Breton, *Du silence*, Paris, Métailié, 1997, p. 11.

Notice biographique

Christine Esclapez est Professeure des Universités en Sciences du langage musical à l'Université d'Aix-Marseille. Chercheuse au LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art) de 1994 à 2017, elle rejoint actuellement le projet CNRS-FRE PRISM [Perception Représentation Image Son Musique] autour des relations Arts/Sciences. Directrice artistique du festival Architectures contemporaines (Festival universitaire de jeunes créations musicales). Elle a créé, en 2010, un groupe de recherche, le CLEMM (Création et langages en musiques et musicologie) formé de jeunes chercheurs. Le CLEMM a publié aux éditions L'Harmattan les *Ontologies de la création en musique* (*De l'acte en musique*, 2012 / *De l'instant en musique*, 2013 / *Des Lieux en musique*, 2014). Elle a publié la réédition de l'ouvrage sur Stravinsky de Boris de Schloezer paru, en 1929, aux éditions Aveline (Presses Universitaires de Rennes, 2012, Prix 2013 de la réédition-Prix des Muses). Et dirige depuis 2016 la série Musique et Son(s) de la collection Arts aux Presses Universitaires de Provence. Elle vient d'achever, avec Christian Hauer, la publication de textes inédits de Daniel Charles, *Entendre le monde sonner*, prévus aux éditions Les Chemins de ronde pour la fin 2017. Ses axes de recherche s'orientent à l'heure actuelle vers l'épistémologie des pratiques de recherche et de création, les sciences du langage musical et la réécriture de l'histoire.