



Recherche OK

> [Chroniques](#)



Bulletin en cours

Editorial

. Terre

. La terre mère est-elle bonne ?
Sabine Gayet

. L'agroforesterie
Yasmine Evieux

. Les sols qui nous nourrissent
Claude et Lydia Bourguignon

. Les terres nous parlent
Jean de La Tour

. Millet, Van Gogh, terre, travail et foi
Chantal Humbert

. Le lien homme-terre
Jacques Chopineau

. Main basse sur les terres arables
Alain Gascon

. Le pacte du paysage
Michel Corajoud

. Les mutations de la terre dans le cœur des hommes
Argan et Marcela Aragon

. Choisir sa terre - Un monde de plus en plus mobile
Catherine Whitol de Wenden

Silence, on écoute le temps Myriam Arroyave

Le mot silence vient du latin silere : garder le silence, être en silence, se taire, ne dire mot, passer sous silence. Ce ne rien dire du silence peut être signifiant, ou pas, selon les intentions véhiculées par l'acte de se taire. On peut signifier quelque chose en ne parlant pas lorsqu'on devrait parler. Le silence produit du sens de manière relative, par rapport au mot attendu, au mot qui manque. Il y a des silences qui ne sont pas signifiants en soi mais seulement par rapport à un autre signifiant ; ils deviennent signifiants quand ils entrent en rapport avec le langage. Le silence de quelqu'un qui simplement se tait, sans contraste, sans attente, est un silence qui ne signifie pas. On ne signifie rien en ne disant rien et en ne signifiant pas qu'on se tait. Le fait de ne rien dire n'est même pas un fait et ne donne rien à entendre.

À partir de l'intention ou la non-intention du silence, dans la réflexion qui suit, nous allons chercher ce qu'il en est des significations ou des non-sens dans le silence de la musique. Pour établir une comparaison, deux cadres sont choisis : l'un est la musique de la tradition occidentale jusqu'au XXème siècle, l'autre est l'œuvre de John Cage, un compositeur pour qui écouter est, avant tout, vivre le silence. A travers le silence, Cage a cherché à se détacher du langage pour qu'il ne soit plus un obstacle à l'écoute.

● Le silence d'intention

Pour que le langage signifie, le silence est nécessaire. Le silence est un lien, une mise en relation. En musique, les silences disposés entre des notes font partie d'un tissu qui met en relief les sons disposés tout au long du cours du temps, des sons qui à leur tour mettent en valeur la qualité des silences. Le silence qui apparaît comme une pause entre deux instants significatifs est un silence lié à un fonctionnement de type langagier. Ce qu'on écoute c'est l'interruption qui marque le langage. Le silence est alors la respiration nécessaire au développement du discours mais sans aucune valeur significative. Le silence qui entoure chaque son n'est pas signifiant en soi mais permet au son de signifier. La prise de conscience du silence comme structurant le discours musical donne une intention, une direction et une force à l'interprétation musicale. Sur la ligne du temps, le silence est une mise en relation entre l'instant qui précède et l'instant qui suit. Le silence est porteur de tension quand il prolonge ce qui vient de sonner, quand il met en relief ce qui lui précède. Le silence nous place aussi dans l'attente de ce qui va suivre, en laissant entrevoir le son qui approche.

Dans la musique de la tradition occidentale, le silence s'écrit et s'offre à l'écoute. Chaque note possède sa figure de silence. Soupir, pause, demi-pause, ce sont les noms que la tradition française du XVIIIème siècle a utilisés pour faire référence au silence. À l'intérieur d'un système compositionnel désigné avec la métaphore de l'architecture, le silence possède une valeur quantitative : la figure qui représente le silence indique la quantité de temps d'interruption du son. Elle désigne aussi une valeur intensive qui dépend du lieu occupé par le silence dans la composition.

Dans cette musique, la fonction du silence consiste à concurrencer le sens du flux de sons. Ce silence qui interrompt est un arrêt chargé d'intention, un soupir qui attire l'attention car il est marqué par les traces de l'absence. Ce silence est conçu comme négation, comme absence de son. Le silence musical thématise le vide et l'absence. Nonobstant, le silence n'est pas vide de sens. Il est la matière qui donne du signifiant, il s'inscrit dans le continuum de signification. Il introduit la discontinuité dans le continuum sonore en tirant ainsi la musique du côté de ce qui caractérise tout système de signifiants. Dans le silence, le sens est en mouvement ; le discours musical fixe ce mouvement.

Il y a d'autres silences qui ne sont pas signifiants mais qui permettent à l'échange de prendre sens dans le discours musical. Pour établir une situation interactive, un silence fonctionnel est nécessaire qui rend possible la communication. Pour créer un réel échange, chacun doit pouvoir se taire et laisser la place à l'autre. On retrouve cela à plusieurs niveaux en musique : le silence d'un improvisateur qui laisse la place à un autre musicien, le silence de l'orchestre dans certains passages d'un concerto, le silence du public qui laisse l'espace sonore aux musiciens.

● Le silence comme un état libre d'intention

De nombreux artistes cherchent à donner une « présence » à l'absence, au vide du silence. Cette conception peut se rapprocher de la vision orientale du silence. Pour la philosophie extrême-orientale « c'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire ». Le vide n'est pas perçu de manière négative et ne signifie pas toujours l'absence. Plus qu'une figure de l'absence, on peut envisager le silence comme une réelle présence. Quand le silence est envisagé non pas comme une absence, mais comme un lieu de mouvement - mouvement des sons, mouvement du sens -, le silence devient alors un degré de perception. Depuis le XXème siècle la musique s'est éloignée du système compositionnel désigné avec la métaphore de l'architecture. Plusieurs compositeurs associent le mot musique avec « organisation du son », une définition qui manifeste l'intention de transformer la composition musicale en lieu d'accueil de tous les sons. des

En librairie

Esprit d'Avant
N°6 - Deux
N°8 - Lumière
N°9 - Langues
N°10 - Limites

Pour vous abonner, écrivez
à [redaction](mailto:redaction@espritdavant.com)
[@espritdavant.com](mailto:redaction@espritdavant.com)

Chroniques

Regards

Lectures

Plate forme

Editorial

Texte libre

Vient de paraître

Prof chez les Taulards
Aude Siméon
Editions Glyphes

Soif d'idéal
Valeurs de la vie quotidienne
Gérard Bonnet
Editions Duval

Métissage 100%
Altay Manço
L'Harmattan

Sur les barques de

Braque
Edouard Dor
Editions Michel de Maule

Un nouveau site d'auteur
www.kenesi.fr

bruits et du silence.

Déjà à la fin du XIX^e siècle, Alphonse Allais, ami d'Eric Satie, rend publique sa Marche funèbre pour les funérailles d'un grand homme sourd, comportant vingt-quatre mesures de silence. Allais compose une ode au silence, un morceau minimaliste, à interpréter *lento rigolando* (sic), sans jouer aucune note puisque "les grandes douleurs sont muettes". Au milieu du XX^e siècle, le compositeur américain John Cage écrit une pièce, en principe pour le piano mais qui peut être exécutée par n'importe quel instrumentiste ou ensemble d'instrumentistes. L'œuvre est structurée de trois mouvements principaux, chacun présenté au moyen de chiffres romains (I, II & III) et annoncé TACET (« il se tait » en latin) .

Le 29 août 1952, le pianiste David Tudor entre sur la scène du Maverick Concert Hall de Woodstock pour interpréter 4'33". Il pose ses partitions sur le pupitre et ferme le couvercle du clavier. 33 secondes après, il ouvre le couvercle, c'est la fin du premier mouvement. Ensuite, le couvercle est fermé et reste ainsi pendant 2 minutes 40 secondes. L'autre mouvement se déroule de la même manière avec une durée d'une minute 20 secondes. Le titre de cette œuvre figure sa durée totale (en minutes et secondes) mais elle peut être exécutée sur n'importe quelle durée, selon les indications du compositeur. John Cage évoque l'une des versions ultérieures de 4'33".

« J'ai passé bien des heures agréables dans les bois à diriger l'exécution de mon morceau silencieux en transcriptions pour un public composé de moi seul, du fait qu'elles étaient beaucoup plus longues que la longueur populaire que j'ai fait publier. A l'une de ces occasions, j'ai passé le premier mouvement à tenter d'identifier un champignon qui a réussi à demeurer non identifié. Le deuxième mouvement a été extrêmement dramatique et commençait par les bruits que faisaient un cerf et une biche à dix pas de mon estrade rocheuse. L'expressivité de ce mouvement était non seulement dramatique, mais particulièrement triste, de mon point de vue, car les bêtes ont pris peur simplement parce que j'étais un être humain. Cependant, elles sont parties avec hésitation et à propos dans le cadre de l'œuvre. Le troisième mouvement était un retour au thème du premier, mais avec toutes ces transformations profondes et bien connues du sentiment de l'univers associé par tradition allemande avec l'ABA ».

Avec cette œuvre, Cage met l'auditeur en position d'écouter ce qu'il n'entend pas d'habitude dans un concert. Il lui apprend à écouter les formes du silence. Un silence qui n'est pas l'absence de sons, mais un degré de perception spécifique car il renvoie à la manière dont le sujet perçoit les événements sonores. Dans 4'33" Cage agence l'attention et surtout l'intention de celui qui écoute, pour l'amener vers les résonances, les reliefs, les variations du monde "silencieux". C'est l'auditeur qui compose avec les sons qui l'entourent, il est mis à la place du compositeur et compose en temps réel avec ce qu'il entend. Le silence lié au discours musical était associé à l'absence, le silence vécu auquel invite Cage est un lieu mobile et en permanente transformation. L'écoute de ce silence dirige l'attention vers la musique qui se joue partout, en permanence.

L'origine de 4'33" remonte à 1951, lors de la visite de Cage à la chambre anéchoïque (ou chambre sourde) installée à l'Université de Harvard. Il voulait trouver le silence, il se retrouve avec deux sons, l'un aigu, l'autre grave. Selon l'ingénieur du lieu, ce sont les sons de l'activité cardiaque et nerveuse de l'auditeur qui en fait l'expérience. Pour un être vivant, il est donc impossible de trouver le silence. « La sonorité du silence est [...] le bruissement de mon corps qui bat à mon oreille interne » a dit Cage. Dès lors qu'il y a de la vie, il y a des sons. L'absence de son ne peut pas être vécue, on ne peut jamais vivre le silence, il ne peut passer dans le domaine de l'expérience vécue.

À travers le silence, Cage cherche le non-sens. Le silence mis en scène dans l'œuvre de Cage laisse entendre l'ensemble de sons non-intentionnels. Si cet ensemble constitue la musique, l'intention du compositeur se trouve déplacée vers l'auditeur. Il n'y a plus de centre, la musique placée du côté de celui qui entend devient une écoute, ce n'est plus une production du compositeur. L'absence de centre apparaît comme une absence d'intentionnalité. Cage affirme que ce qu'il appelle silence c'est en fait un état libre d'intention :

« Nous avons toujours des sons et par conséquent, nous ne disposons d'aucun silence dans le monde. Nous sommes dans un monde de sons. Nous les appelons silence quand nous ne trouvons pas une connexion directe avec les intentions qui produisent les sons. Nous disons qu'il est un monde silencieux (immobile) lorsque, à cause de notre absence d'intention, il ne nous semble pas y avoir beaucoup de sons. Quand il nous semble qu'il y en a beaucoup, nous disons qu'il y a du bruit. Mais entre un silence silencieux et un silence rempli de bruits, il n'y a pas de différence vraiment essentielle. Ce qui va du silence au bruit, c'est l'état de non-intention, et c'est cet état qui m'intéresse ».

(3)

• Le silence et le temps

La théorie de la musique de la tradition occidentale assigne au son quatre paramètres : la hauteur, la durée, l'intensité, le timbre. Au contraire du son, le silence ne peut pas se rapprocher en termes de hauteur, d'harmonie ou de timbre ; on pourrait peut-être lui prêter une intensité mais celle-ci n'est ni objectivable, ni quantifiable. Le silence se caractérise uniquement par sa durée, il ne se perçoit qu'en termes de temporalité. Le titre de l'œuvre 4'33" ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même ; ce titre rend compte de la seule chose qui appartient au silence : la durée. L'objet premier de l'œuvre est donc le temps.

Depuis la fin des années 30, John Cage structure ses compositions à partir de la dimension temporelle, l'organisation des phrases et des sections a comme critère principal une longueur particulière et mesurable dans le temps. En 1937, à une époque où le compositeur cherche le bruit, il publie "Le futur de la musique: Crédo", un essai dans lequel il parle de la structure de la musique basée sur des étendues temporelles. L'unité basique du temps serait la fraction de seconde. Étant donné que le temps est la seule caractéristique commune au son et au silence, la structure de la musique doit être basée sur ce paramètre. La fonction structurelle de la durée dans l'organisation musicale est indépendante du fait qu'à l'intérieur se produisent des sons ou des silences. Le matériau du compositeur serait le champ entier du silence et le champ entier du son, tous deux délimités par le temps. La musique est pensée alors comme étant construite sur des blocs de temps contenant du son, du bruit ou du silence, et le silence comme une fraction de temps qui est vide.

Le vide, le silence et le temps inspirent la « Conférence sur rien », donnée par Cage en 1950 à l'Artist Club de New York, un exposé particulièrement lucide sur le statut de l'art du XX^e siècle et une réflexion sur notre rapport au sens. La structure temporelle vide n'a pas besoin d'une continuité particulière, non plus d'une syntaxe ni d'un ordre ni d'un sens du développement des sons qu'elle contient. Une composition musicale structurée par des blocs de temps ne dépend pas des sons, elle existe avec ou sans eux. La découverte d'un type de silence organisé au moyen de structures de temps amène Cage à une façon de composer où les sons, libérés de toute responsabilité structurelle,

apparaissent de façon moins forcée et plus au hasard, sans hiérarchie entre son, bruit, silence, musique. Composer à l'intérieur des limites des structures temporelles conduit à la découverte du fait que tous les sons peuvent se produire à l'intérieur en n'importe quelle combinaison.

Le silence modifie notre perception temporelle. Sans les repères des sons se succédant dans le temps, la relation à la temporalité est flottante et incertaine, le silence fait s'estomper les catégorisations du temps. Le silence de Cage rejette toute classification ordonnée, il est une recherche de la neutralité contre toute influence. En composant depuis le silence, les compositions de Cage se dirigent vers un lieu où la succession de sons se donne sans effort, ils apparaissent librement à l'intérieur de structures temporelles, existent pendant un temps et disparaissent. Le silence est un lieu où l'on a délié l'ancien lien entre le son et le sens. Le silence de Cage détache les sons des intentions. Sans identité, sans nom, sans tension, sans hiérarchie, les sons affirment leur multiplicité et trouvent leur correspondance avec le bruit et le silence.

4'33", l'œuvre silencieuse, présente la structure temporelle du silence au public. Cage affirme avoir employé quatre années pour la concevoir. Il fait référence à cette œuvre en termes d'écriture. C'est une œuvre écrite où sont interdits les sons préalables, où il n'y a pas de répétition ou variation. La partition de cette œuvre ne pourra jamais être interprétée puisque ce sont les bruits qui entourent l'auditeur qui font musique. C'est donc une œuvre impossible à jouer car aucune note n'est écrite, impossible à faire écouter au public car aucun son au préalable. Elle sera toujours une œuvre qui se auto-compose, s'auto-interprète, s'auto-joue. Le compositeur ne crée rien, l'interprète n'interprète rien, le public permanait assis, en silence. Cette œuvre silencieuse appelle une écriture sans traces. C'est une partition inédite où l'écoute a été transformée. Avec elle on fait taire le murmure de l'intentionnalité pour faire entendre l'inouï qui se situe dans l'espace où il n'y a pas de dualité entre le son et le silence. C'est pour cela que Cage peut énoncer que toute sa musique successive n'interrompt pas son premier fragment silencieux.

La définition traditionnelle du silence comme absence de sons nous posait la question du silence comme un objet théorique. Si l'absence de son ne peut pas être vécue, le silence posé par la musique traditionnelle est un objet de pensée. Ce type de silence fait contraste au silence vécu de 4'33", un silence qui n'est qu'un degré de perception des événements sonores. À l'image de la chambre anéchoïque qui dévoile des sons du corps, ce silence révèle et fait résonner notre intériorité-extériorité jamais silencieuse. Le silence vécu met en situation de véritable écoute et d'ouverture au mouvement des sons et au mouvement du sens. Il faut se mettre en silence pour apprécier les bruits du silence. L'écoute est le lieu de tous les possibles, le lieu de l'inouï, un lieu à construire où il n'y a pas de frontières entre le son et le silence.

Myriam ARROYAVE

Docteur en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts de l'Université Paris 8-Saint Denis
Professeur à la Faculté des Arts, Université du District de Bogotá, Colombie.

[Ajouter un commentaire](#)

Informations légales - www.espritedavant.com