

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

Mémoire

4'33" DE JOHN CAGE,  
POUR UNE APPROCHE MUSICALE DU SILENCE

Nom : Bonifait  
Prénom : Samuel  
Diplôme d'Etat  
Professeur de Musique  
Spécialité : Violon

Formation Initiale  
Promotion 2007-2009  
Session Juin  
Référent : Alain Bioteau  
Qualité : Musicologue  
et compositeur

# SOMMAIRE

INTRODUCTION	p. 1
LE SILENCE – OBJET	p. 3
1) Un silence de mort	p. 3
2) Le silence, figure de l'absence	p. 4
3) Le silence – objet de pensée	p. 6
4) Silence et temporalité	p. 7
LE SILENCE ET LE SUJET ECOUTANT	p. 10
1) Le silence comme écoute du monde	p. 10
2) Silence et écoute intérieure	p. 11
3) Silence et créativité	p. 12
LE SILENCE DE L'AUTRE	p. 14
1) Le silence, lieu du non-sens	p. 14
2) La dialectique silence / langage	p. 15
3) Silence et mouvement du sens	p. 18
4) Le silence intérieur	p. 19
ENJEUX PEDAGOGIQUES	p. 20
1) La peur du silence	p. 20
2) Silence et désir de son	p. 21
3) Silence et respiration	p. 21
4) Silence et repos	p. 22
5) Silence et écoute	p. 23
CONCLUSION	p. 24
BIBLIOGRAPHIE	p. 26
ANNEXES	
1) Tableau récapitulatif : typologie et nature du silence	
2) Jeux musicaux sur le silence	
3) John Cage interprète 4'33"	

# INTRODUCTION

« C'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes. Durant plusieurs siècles la vie se déroula en silence, ou en sourdine. Les bruits les plus retentissants n'étaient ni intenses, ni prolongés, ni variés. En effet, la nature est normalement silencieuse, sauf les tempêtes, les ouragans, les avalanches, les cascades et quelques mouvements telluriques exceptionnels. »<sup>1</sup>

Cet extrait de *L'art des bruits, Manifeste futuriste* de Luigi Russello semble inscrire le bruit comme une des caractéristiques de la modernité. Avec le développement technologique, le monde moderne est devenu le lieu de la profusion sonore : bruits de machines, de transports.... L'enregistrement et les nouvelles technologies associées permettent aujourd'hui un usage du son sans limite. La télévision et la radio émettent en continu, les environnements musicaux tendent à investir chaque lieu de leur flot rassurant : galeries commerciales, cafés, restaurants, transports, lieux publics, salles d'attente... Avec le baladeur, la musique peut même devenir une substitution permanente à notre environnement sonore quotidien : « Le bruit exerce un effet narcotique au sein de l'appartement ou dans la rue, il rassure sur la permanence d'un monde toujours indemne. »<sup>2</sup>

Ainsi, dans le paysage sonore moderne, le silence est devenu l'exception. Il semble presque opposer une figure de résistance à la tentative de remplissage et de saturation de l'espace sonore. En se situant dans une optique marchande, le silence ne sert à rien. C'est l'inutilité même, un espace à combler, à remplir, à rentabiliser. Dans cette perspective, lorsque John Cage propose en 1952, sa pièce *4'33''* (4'33'' de silence), il serait facile de n'y voir que l'improductivité artistique à l'état pur. Pourtant cette proposition radicale nous oblige à reconsidérer totalement notre approche de la musique. Si le silence de John Cage peut paraître provocant, il a le mérite de pousser la musique dans ses retranchements et de réinterroger notre rapport au silence. Cage n'est pas le seul, et de nombreux compositeurs du vingtième siècle placeront le silence au cœur de leur travail : Webern, Nono, Sciarrino, Lachenmann, Takemitsu...

---

<sup>1</sup> Luigi Russolo, *L'art des bruits, Manifeste futuriste*, Editions Allia, Milan, 1913, p.9

<sup>2</sup> David Le Breton, *Anthropologie du silence*, <http://id.erudit.org/iderudit/005014ar>, Théologiques, vol. 7, n°2, 1999, p. 26

Quelle est l'influence d'un environnement sonore toujours plus chargé sur notre manière de percevoir la musique ? Que devient une musique sans silence ? La musique existe-t-elle en dehors de son rapport au silence ? Peut-on créer une musique du silence ? La musique est-elle nécessairement un art des sons ?

Tous ces questionnements appellent également à reconsidérer l'apprentissage de la musique : *Quel rôle peut jouer le silence dans le parcours d'un élève en école de musique ? Pourrions-nous proposer un enseignement du silence ?*

Avant de chercher des éléments de réponse à ces questions, il convient de définir ce qu'est le silence. Or ce dernier semble pour le moins insaisissable. Le terme silence recouvre des réalités très différentes et parfois contradictoires. Pour plus de clarté, j'ai donc choisi de construire un tableau (cf. annexe 1), en m'appuyant en partie sur les recherches de Vanda Miksic<sup>3</sup>. Ce tableau a servi de point d'appui à mon travail. J'y ai distingué deux grandes catégories de silences : le silence acoustique qui est l'absence de bruit, et le silence d'expression qui est l'absence de langage. Cependant, ces deux ensembles ne sont pas si clairement délimités et entretiennent des rapports complexes entre eux. Ce tableau présente les différents types de silences issus de ces deux catégories et des exemples s'y rattachant. Il précise aussi les différentes natures de silence, et leurs contradictions éventuelles. Enfin, dans une perspective pédagogique, il indique les différentes capacités qui pourraient être développées grâce à une prise de conscience du silence. Nous allons détailler ces différents points tout au long de notre travail.

Après avoir étudié le silence comme objet et cherché à comprendre ce qui le constituait en tant que tel, nous nous intéresserons à la relation entre le silence et le sujet qui l'appréhende. Puis, nous travaillerons la question du silence de l'Autre. Enfin, nous tenterons à partir de ces quelques recherches d'envisager des pistes pédagogiques. Les deux premières parties traiteront principalement du silence acoustique, s'appuyant en grande partie sur l'analyse de *4'33*, les paradoxes qu'elle semble faire émerger, les questions qu'elle pose sur la relation entre silence et musique. La troisième partie abordera le silence d'expression et le rapport entre silence et langage dans la production du sens.

---

<sup>3</sup> Vanda Miksic, *Des silences linguistiques à la poétique des silences – L'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Thèse de doctorat en philosophie et lettres, orientation linguistique, Université libre de Bruxelles, 2005

# LE SILENCE – OBJET

## 1) Un silence de mort :

Commençons par considérer le silence sous son aspect objectif. Le *silence-objet* serait l'absence de toute manifestation sonore, l'absence de bruit. Le silence se caractérise donc par son rapport au son, comme négation.

Le *son-objet* est la mise en vibration d'un support matériel, d'un milieu. Deux conditions sont donc nécessaires à la production sonore, le mouvement (qui met en vibration) et le milieu matériel (support de propagation de l'onde sonore). Ainsi, l'absence de l'une ou l'autre de ces conditions induit le silence.

### ✓ Absence de milieu matériel :

Il est possible de recréer artificiellement les conditions du vide en laboratoire, sous une cloche à vide. Le réveil qui se déclenche sous une telle cloche n'émet aucun son car l'onde sonore ne peut se propager sans le support matériel de l'air. La cloche à vide est une bulle de silence qui nous laisse entrevoir le silence de l'univers. L'espace intersidéral contient en effet si peu de matière qu'il peut être considéré comme vide. Seules les ondes électromagnétiques (lumière, ondes radio) peuvent s'y déplacer. Les ondes mécaniques, telles que les ondes sonores, n'ont pas de support matériel pour se propager. C'est donc dans le cadre de ce silence infini de l'univers que notre monde sonore habite.

Sur ce point, nous pourrions faire le parallèle avec la pensée mythique occidentale du silence, un silence au-delà du monde humain, au-delà de la vie. Un silence qui appartient au monde des dieux. La statue d'Harpocrate, dieu du silence dans la mythologie grecque et romaine, ornait fréquemment l'entrée des temples, signifiant qu'il fallait honorer les dieux par le silence. L'un de ses adeptes est peut-être le compositeur italien Salvatore Sciarrino qui compose en 1974 *Un'immagine di Arpocrate* (Une Image d'Harpocrate), pour piano et orchestre avec chœurs sur des extraits de Goethe et Wittgenstein : « La musique de Sciarrino évolue dans une zone frontière [...] Cette géographie s'incarne dans un monde "imaginal", entre le monde de la terre et le monde de l'âme, dans l'articulation entre

l'intelligible et le sensible»<sup>4</sup>. Sciarrino est un des grands compositeurs du silence, toute son œuvre traduit son obsession du blanc, du vide, où plane l'ombre de la mort (en témoignent certains titres de ses œuvres : *Esplorazione del bianco*, *Introduzione all'oscuro*). Comme Harpocrate, le *son-zéro* de Sciarrino est gardien du silence.

✓ Absence de mouvement :

Pour revenir au niveau physique, une des conditions du silence est l'absence de mouvement. Or qu'est-ce que l'absence de mouvement, l'immobilité totale, sinon l'absence de vie ? La mythologie romaine a d'ailleurs sa déesse du silence qui prend le nom de Lara, Muta ou Tacita. Les romains joignirent sa fête à celle des morts.

La mort hante donc le silence. Au contraire, le bruit, en rompant le silence primordial, s'érige tel le cri du nouveau-né, en symbole de vie. Dans les cortèges des mariés, lors des fêtes, des rassemblements populaires, à grands renforts de klaxons et de feux d'artifices, le bruit célèbre la vie. Il s'est ainsi créé une association très forte *bruit / vie* par opposition à l'association *silence / mort*. Cette conception du silence explique peut-être son utilisation limitée dans la musique tonale occidentale.

Ainsi, le silence, défini comme l'absence de bruits, semble très lié dans nos sociétés occidentales à une symbolique de la mort et de l'au-delà. Dans quelle mesure cet imaginaire a-t-il joué dans la prise en compte du silence par les compositeurs ? Quelle influence a-t-il sur notre manière de vivre le silence ? Est-ce une des raisons pour lesquelles nous avons parfois peur du silence ?

## 2) Le silence, figure de l'absence :

Le silence devient une figure de l'absence, du vide. Il donne un visage au néant et se constitue en objet paradoxal : cet objet c'est l'absence. L'absence de bruits thématise l'absence au sens large. Le silence incarne l'insaisissable, l'impalpable. Il y aura ainsi un silence en peinture comme il y a un silence en

---

<sup>4</sup> Laurent Feneyrou, *Silence de l'oracle*,  
[www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/2000scia/08.htm](http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/2000scia/08.htm), 2000

musique : « Le silence, on l'aura compris, ne saurait guère être enraciné dans les seules sophistications de l'ouïe. A travers la métamorphose des formes et des correspondances entre les arts, un silence peut tomber sur la couleur, un autre sur la ligne et le volume.»<sup>5</sup>. Et lorsque le silence figure l'absence, ce n'est plus nécessairement pour évoquer la mort. De nombreux artistes cherchent au contraire à donner une réelle « présence » à l'absence.

Il y a chez Luigi Nono ou Salvatore Sciarrino, cette volonté de nous faire éprouver la présence du vide. Les sons à peine esquissés nous accompagnent vers le néant, se laissant deviner avant de s'évanouir. Ce silence se traduit par des nuances extrêmes : *crescendo dal nulla* ou *diminuendo al nulla* chez Sciarrino, *ppppppp* chez Nono. Les sons appartiennent déjà au silence.

Yves Klein cherche aussi à créer une véritable présence à partir du vide et de l'immatériel. Le 9 mars 1960, il réalise une performance où des femmes nues, couvertes de peinture, laissent l'empreinte de leur corps sur des toiles tendues aux murs. Ce sont les *Anthropométries de l'époque bleue*. Pendant cette performance, un orchestre joue la *Symphonie monoton / silence*, composée en 1949 : vingt minutes d'une seule note (un ré tenu par l'orchestre) suivi de vingt minutes de silence. Cette symphonie est emblématique de la réflexion picturale du plasticien de par :

- la correspondance entre le monoton et son travail sur les monochromes.

Un silence de la ligne et du dessin (musical ou pictural) où l'œuvre tire sa substance, non plus du langage, mais de la couleur elle-même (notamment le IKB, ce bleu immensément vide, mais tellement enveloppant)

- sa recherche d'absolu dans le silence ou le blanc immaculé. Le silence d'Yves Klein, c'est le vide de la Galerie Iris Clert, où il organise en 1958 une exposition ne donnant à voir que les murs nus de la salle.

Alors que le silence, l'absence, le vide sont connotés très péjorativement dans notre imaginaire occidental (associés à la mort, la solitude, l'éloignement) certains artistes nous poussent à reconsidérer le vide ou le silence non plus comme un manque, mais comme l'ouverture d'un espace. Cette conception semble se rapprocher de la vision orientale du silence : « Un des principes essentiels de la philosophie extrême-orientale, telle que le tao nous en fournit la meilleure

---

<sup>5</sup> Salah Stétié, *Mesures du silence*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 6

expression, est l'importance du vide. C'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire.»<sup>6</sup> La philosophie chinoise s'organise autour du principe de complémentarité indissociable entre plein et vide, entre *yin* et *yang*. Le vide n'est donc pas perçu de manière négative et ne signifie pas nécessairement l'absence. Davantage qu'une figure de l'absence, le silence n'est-il pas une réelle présence ?

C'est certainement une des questions que John Cage pose à travers sa pièce 4'33".

### 3) Le silence - objet de pensée :

Le 29 août 1952, lors d'un concert au Maverick Concert Hall de Woodstock, John Cage propose au public d'entrer dans l'écoute du silence. Cette pièce, 4'33", se compose de trois mouvements. L'interprète David Tudor entre sur scène. Il pose ses partitions sur le pupitre et ferme le couvercle du clavier. Trente secondes passent. Il ouvre à nouveau le couvercle. C'est la fin du premier mouvement. Les deux autres mouvements se dérouleront de la même manière avec les durées respectives de 2'23" et 1'40". La réaction du public sera très forte, certains spectateurs quittant la salle au bout de quelques secondes, outrés par la proposition du compositeur<sup>7</sup>. Pour comprendre ce qui se joue dans cette pièce, nous devons nous intéresser à la démarche de John Cage.

A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, Alphonse Allais, ami d'Eric Satie (que Cage admirait), avait déjà écrit une *Marche funèbre pour les funérailles d'un grand homme sourd*, comportant vingt-quatre mesures de silence. Cependant, si Allais avait créé sa pièce dans une démarche humoristique (en témoigne l'indication de tempo *Lento rigolando*), Cage était, quant à lui, très sérieux, et tenait à préciser que 4'33" n'était en aucun cas une plaisanterie ou une provocation.

L'origine de la pièce remonte à 1951, lorsque le compositeur se rendit à l'université de Harvard pour visiter la chambre anéchoïque (ou chambre sourde). Pensant trouver le silence, il fut très surpris de percevoir le son de son activité cardiaque et nerveuse. Il réalisa alors l'impossibilité de trouver le silence : « La

---

<sup>6</sup> Paul Claudel, *Pour une exposition de Ricadou Harada*, Œuvres en prose, Editions Gallimard, 1965, p. 1516

<sup>7</sup> Notons qu'il s'agissait d'un public qui soutenait le *Benefit Artists Welfare Fund*, donc un public défendant l'art contemporain.

sonorité du silence est [...] le bruissement de mon corps qui bat à mon oreille interne. »<sup>8</sup>

Dès lors qu'il y a de la vie, il y a des sons. L'absence de bruits ne peut donc être vécue. Définir le silence uniquement comme absence de sons, c'est le constituer seulement en objet de pensée. Nous pouvons penser et nous représenter le silence de l'univers ou de la cloche à vide, mais nous ne pourrions jamais le vivre. Le *silence-absence de bruits* peut se concevoir comme objet théorique, mais il ne pourra en aucun cas passer dans le domaine de l'expérience vécue.

Si le *silence-absence de bruits* se constitue seulement en objet de pensée quelle est la véritable nature du silence vécu ? Pouvons-nous réellement parler d'un *silence-objet*, sans prendre en compte le sujet qui l'appréhende ? Comment caractériser les silences dont nous pouvons faire l'expérience ?

#### 4) Silence et temporalité :

Un son possède quatre paramètres : la hauteur, la durée, l'intensité, le timbre alors que « le silence ne possède que la durée »<sup>9</sup>. On pourrait prêter au silence une intensité, mais celle-ci serait alors la dimension affective qu'on lui attribuerait, et non une intensité quantifiable. Michel Chion évoque cette « intensité négative » du silence : « Dans le promeneur écoutant nous avons thématiqué sous le nom de « bruit négatif », l'idée que le silence des montagnes et autres vastes reliefs naturels se traduirait pour nous, en raison de nos connexions perceptives et de nos réflexes d'associations multi-sensorielles, en un anti-son d'intensité variable – un son rêvé d'autant plus fort que la masse muette est gigantesque. »<sup>10</sup>

En nous attachant uniquement à l'aspect objectif du silence, nous ne pouvons prendre en compte cette question d'intensité. Le silence se caractérise alors uniquement par sa durée. Au départ, Cage voulait nommer sa pièce silencieuse *Silent prayer*, mais il lui donna finalement pour titre la durée du morceau (4'33"). Le titre de l'œuvre ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même, il n'évoque pas, ne représente rien. De nombreuses œuvres d'art conceptuel

---

<sup>8</sup> Marc le Bot, *Le silence dans les mots – sur le poétique*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 21

<sup>9</sup> John Cage, *Silence – Discours et écrits*, Editions Denoël, Paris, 2004, p. 42

<sup>10</sup> Michel Chion, *Le Son*, Editions Armand Colin, Paris, 2006, p. 137

reprennent cette idée d'un titre qui recouvre exactement ce qu'il montre, qui ne signifie rien d'autre que ce qu'il propose. Une des œuvres fondatrice du mouvement conceptuel est *Card File* de Robert Morris (1962), qui montre une série de fiches alignées dans un classeur. Chaque fiche présente ce qui constitue l'œuvre : à "Titre" on peut lire le titre de l'œuvre, à "Signature", la signature de Morris, à "Erreurs", les fautes d'orthographe contenues dans les autres fiches, etc. Par le choix du titre "4'33", Cage nous montre la seule chose qui appartient vraiment au silence : sa durée. L'objet premier de l'œuvre est donc du temps, en dehors de toute référence, de toute représentation. Plus qu'une absence sonore, l'objet du silence serait avant tout un rapport au temps.

Le silence modifie totalement notre perception temporelle. Les sons égrainés nous permettent de nous situer dans la course du temps. Sans ces repères sonores, nous entrons dans une relation très particulière à la temporalité : une perception flottante, incertaine, du temps qui passe : « Le silence a pour particularité de faire s'estomper les catégorisations du temps »<sup>11</sup>

Cette propriété du silence, les compositeurs l'ont beaucoup exploité. Luigi Nono dans son quatuor *Fragmente - Stille, an Diotima* nous plonge dans une temporalité radicalement différente. Le quatuor joue par fragments, entrecoupés d'éternels points d'orgue et de très longues et nombreuses pauses. La dynamique évolue entre *p* et *ppppppp* à la frontière du son. Ce quatuor ouvre un nouvel espace temporel détaché de toute chronologie, de toute linéarité.

L'emploi du silence chez Claude Debussy participe aussi d'une nouvelle conception temporelle. Le compositeur préfère éviter les ruptures brutales du temps en estompant les ponctuations et en laissant derrière chaque fin l'impression d'un recommencement. Le silence qui intervient à la mesure 4 du *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* est particulièrement significatif. Encore habité par la résonance de ce qui précède, il plonge l'auditeur dans l'attente et le mystère de ce qui va suivre. L'utilisation des silences, des grandes liaisons, des valeurs longues, permet de rendre moins perceptibles ou d'effacer les repères temporels traditionnels. Cette vision circulaire du temps est peut-être celle de la tradition orientale. Debussy a été très marqué par la musique javanaise, et son approche du silence n'est certainement pas étrangère à cette influence.

Si le silence se caractérise par son rapport au temps, la différence entre les

---

<sup>11</sup> Daniel Charles, *Le silence et l'instant – notes sur Jean Grenier*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 59

conceptions du silence des cultures orientales et occidentales s'explique peut-être par une vision du temps radicalement différente. Toru Takemitsu explique qu'« en occident, le temps est rationalisé, linéaire, alors qu'il est de nature cyclique en orient». Ainsi la musique occidentale aurait cherché à masquer la course du temps sous un flot sonore continu alors que la musique orientale cherchait le son pour mieux mettre en évidence le silence et le cycle du temps.

Dans les années 40, John Cage se penche sérieusement sur des textes hindouistes ou bouddhistes (Coomaraswamy, Sri Ramakrishna), puis étudie le Taoïsme et le bouddhisme Zen pendant plusieurs années avec Daisetz T. Suzuki. Dans *4'33''*, le silence n'est pas cet arrêt d'une linéarité, mais au contraire le mouvement continu du présent. Le silence marque l'instant à saisir, il pousse l'auditeur à apprécier le moment vécu, tel qu'il se présente.

Dans cette première partie, nous avons cherché ce qui pourrait constituer un *silence-objet* en dehors de toute relation avec un quelconque sujet. Nous avons alors défini le silence comme absence de bruits. Alors que dans les sociétés occidentales, ce *silence-absence* semble très lié à une symbolique de la mort et de la solitude, certains artistes ont au contraire cherché à donner au vide une réelle présence, se référant peut-être davantage à une conception orientale du silence. Mais le silence est-il réellement une absence de bruits ? En le considérant comme tel, il se constitue uniquement en objet théorique. Le *silence-objet* est seulement un objet de pensée. Pourrions-nous le caractériser autrement que par l'absence de bruits ? Peut-être en le considérant dans son rapport particulier au temps et à la durée. Un rapport qui implique nécessairement le sujet. Difficile de donner un visage au silence sans prendre en compte le sujet qui le perçoit, qui le vit, qui l'éprouve. Dès lors, il convient de redéfinir le silence, car ce silence vécu cohabite avec les bruits de la vie.

# LE SILENCE ET LE SUJET ECOUTANT

## 1) Le silence comme écoute du monde :

Ainsi, le silence dont nous pouvons faire l'expérience n'est pas l'absence de sons, mais plutôt un degré de perception spécifique. L'appréhension du silence est donc éminemment subjective et correspond à une relation particulière du sujet aux bruits qui l'entourent. Evoquer le silence, c'est revenir sur la manière dont le sujet perçoit les événements sonores.

J. Cage, à travers *4'33''*, place l'auditeur en position d'écouter ce qu'il n'entend pas. S'il n'y a plus d'opposition entre sons et silence, alors il n'est plus nécessaire d'entendre avant d'écouter, puisqu'il y a toujours à écouter. La question est plutôt de savoir dans quelle mesure l'auditeur s'implique dans l'œuvre. Chez Cage, il y a un renversement de la vision de l'art : l'art se place du côté du spectateur, de l'auditeur et devient une écoute, un regard, plus qu'une production de l'artiste. Le compositeur s'est inspiré des tableaux blancs (*White Paintings* – 1951) de son ami Robert Rauschenberg pour créer sa pièce silencieuse. Pour le peintre, il y a cette même idée d'un regard qui doit dépasser l'œil. La toile blanche évolue de manière imperceptible, par le jeu des ombres des spectateurs, par la lumière changeante qui révèle la texture de la toile. C'est par le regard qui saura se rendre sensible à la matière, à la composition dans l'espace, aux plus infimes détails, que l'œuvre prendra sens. Finalement dans *4'33''*, Cage agence, non plus des notes de musiques, des sons ou bien des bruits, mais l'attention et l'intention de celui qui écoute. L'auditeur est placé dans une position où il doit composer en temps réel avec les bruits qui l'entourent pour devenir musicien par son écoute. A travers le silence, Cage cherche à nous faire prendre conscience de la richesse de notre monde sonore : « Que je les produise ou non, il y a toujours des sons à entendre et ils sont tous excellents. »<sup>12</sup> Il cherche à nous rendre sensible aux bruits, à leurs timbres particuliers, leurs infimes variations, leurs résonances, leurs reliefs. Finalement, cette écoute particulière ou ce regard singulier sont ceux du compositeur, du peintre, du poète ou de l'écrivain : « *Savoir écouter*, écrit Nono. *Même le silence, même ce qui ne se peut écouter*. Ce silence est un lien. Le musicien donne à l'entendre, car l'écoute a besoin du plus profond

---

<sup>12</sup> John Cage, *op. cit.*, p. 108.

silence pour recueillir le son, unique, fragile et non reproductible, pour ne pas le confondre avec un autre. »<sup>13</sup> Cage cherche à nous donner accès à cette sensibilité au monde qui nourrit la production de l'artiste : « L'entendre ou le faire en musique n'est pas différent. »<sup>14</sup>

Alors que *4'33"* pourrait hâtivement être considérée comme une *non-œuvre*, elle semble plutôt se rapprocher d'une œuvre d'art total, non par un jeu de correspondances entre les arts, mais par sa recherche d'une proximité à la vie. Pour Cage, le silence devrait nous permettre de reprendre contact avec la vie : « Art is not an escape from life, but rather an introduction to it. »<sup>15</sup> Dans *4'33"*, le cadre conventionnel de la représentation, la mise en scène (partition, tourne de pages), et l'attitude de l'interprète sont là pour souligner que quelque chose d'important est entrain de se dérouler : la vie qui suit son cours. Cage a été très influencé par la pensée orientale, nous l'avons déjà évoqué et notamment par la vision indienne d'une musique continue : « Le silence n'est pas acoustique ; c'est un changement d'état d'esprit. La musique est continue. C'est nous qui nous en détournons. » Lorsqu'il précise sur la partition de *4'33"* qu'il est possible de jouer sa pièce dans n'importe quelle configuration et avec n'importe quelle durée, il propose un renouvellement permanent de l'œuvre à la mesure de la vie. (cf. annexe 3). Le rôle du musicien change : c'est celui qui sait percevoir et accueillir les créations sonores qui se construisent constamment autour de lui.

Alors que le *silence-absence de sons* était associé à l'immobilité, le silence vécu, est au contraire un lieu de mouvement des sons. Cage, en nous proposant une écoute du silence, cherche à diriger notre attention vers la musique qui se joue en permanence sous nos oreilles. A l'opposé de l'association *silence / mort*, le silence de Cage nous offre la possibilité d'apprécier l'œuvre de la vie.

## 2) Silence et écoute intérieure :

Le silence acoustique change considérablement notre perception du monde. Il amplifie les sensations et les émotions. Chaque son, chaque geste, prend une ampleur inattendue : « Dans le silence total, les impressions s'intensifient et

---

<sup>13</sup> Laurent Feneyrou, *Luigi Nono, Parcours de l'œuvre*, <http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2417/>, Ircam – Centre Pompidou, 2006

<sup>14</sup> John Cage, *op.cit.*, p. 70

<sup>15</sup> John Cage, *Conversation with Stanley Kaufman*, dans *Conversations avec John Cage*, Richard Kostelanetz, Editions Syrtex, Paris, 2000, p. 211

sont reçues avec une acuité plus grande. »<sup>16</sup> Cet état de réceptivité et de sensibilité dans lequel nous plonge le silence, est aussi un chemin vers soi. A l'image de la chambre anéchoïque qui dévoile les bruits de l'organisme, le silence révèle notre intériorité. Il offre un retour sur soi et mène vers une connaissance intérieure : « Dans le silence, [...] le sujet accomplit le rapport à son identité. »<sup>17</sup>, il se reconnecte à ses sensations, ses émotions, ce qui le constitue intimement. Le silence ressource.

Mais ce face à face avec soi-même devient parfois source d'angoisse car le silence révèle les manques. Dans une perspective psychanalytique, nous pourrions dire que 4'33" place l'auditeur face à son propre désir. Sans la médiation des sons organisés par le compositeur, l'auditeur est questionné sur sa propre demande : « Par le silence, le sujet est donc ramené de l'extérieur où manque la vérité pleine, au creux le plus intérieur de lui-même, où se nouent le désir et ce que la psychanalyse appelle la pulsion de mort. »<sup>18</sup>

Ainsi le silence acoustique permet de développer une écoute intérieure. Mais ce retour sur soi n'est pas nécessairement un isolement. Au contraire, en favorisant une certaine disponibilité, le silence nous place aussi en état d'accueillir ce qui vient de l'extérieur : « Le corps réduit à soi est tout pour soi mais, étant tout, fait corps avec le tout illimité du dehors. »<sup>19</sup> Le silence est donc aussi ce lien retrouvé entre l'individu et le monde, l'intérieur et l'extérieur, il est une respiration. Le silence ouvre un espace pour l'échange, un passage de la réceptivité vers la créativité.

### 3) Silence et créativité :

Le silence devient le lieu de tous les possibles. C'est d'ailleurs la logique du silence chez Cage rendant obsolètes les frontières entre silence et son. Le silence porte en lui toutes les musiques. Il ne se signale donc plus par son absence, mais par l'espace qu'il ouvre à l'imprévisible et à l'aléatoire : « Le silence est donc un état précaire et ambigu, le lieu du tout ou du rien, de la présence ou de

---

<sup>16</sup> Jean Perri, *Le silence romantique*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 151

<sup>17</sup> Eni Puccinelli Orlandi, *Les formes du silence dans le mouvement du sens*, Editions Des Cendres, Bassac, 1996, p. 127

<sup>18</sup> Alain Juranville, *Au delà du silence*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 31

<sup>19</sup> Marc Le bot, *op. cit.*, p. 22

l'absence, de la création poétique ou de la stérilité. »<sup>20</sup> Le rôle du créateur est alors de se tenir prêt : prêt à se saisir des sons, des mouvements, des couleurs, qui croiseront sa route ou son imagination. Cela implique de laisser une part à l'imprévisible dans le processus créatif, d'accepter de ne pas tout maîtriser et de courir le risque de l'échec.

Si le silence ouvre une espace de créativité c'est parce qu'il offre la possibilité de laisser résonner les sensations et d'en élaborer de nouvelles. C'est le lieu même de l'inouï, un lieu où tout reste à construire, à inventer, un espace vierge laissé à l'improbable et à l'invraisemblable. « L'immense mérite de la poésie contemporaine est peut-être d'avoir rencontré une des composantes de tout acte créateur, qu'il soit de Dieu ou des hommes, le silence. »<sup>21</sup>

Dans cette deuxième partie, nous avons envisagé le silence acoustique davantage comme un degré de perception que comme l'absence de bruits. Prendre conscience du silence, c'est prendre conscience que le mouvement des sons continue inexorablement. Le silence pose alors la question de l'écoute et de l'intention portée vers les sons. La musique est-elle avant tout une écoute active où le sujet s'investit dans les sons qu'il perçoit ?

Le silence est aussi une voie vers la conscience de soi, vers une connaissance intérieure. Il donne une plus grande intensité aux sensations, et favorise un état de réceptivité qui permet de se mettre à l'écoute du monde. Finalement, le silence ouvre un espace pour que puisse intervenir l'Autre. Dans *4'33''*, ce sont les bruits du public : claquements de porte, soupirs ou grincements de fauteuils. « Non seulement le silence assume une qualité tout à fait positive, mais il devient quasiment la condition même de l'altérité, de l'existence de l'« autre » comme détaché de soi, l'« autre » devant lequel on peut exister soi-même, auquel on peut enfin laisser sa place dans « l'espace vide » qui se creuse à l'intérieur de soi. »<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Eveline Caduc, *Des signes dans le silence*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 172

<sup>21</sup> Jean-Paul Mauranges *Le Signe « silence » dans la poésie moderne, Application à quelques poèmes québécois* » <http://id.erudit.org/iderudit/200090ar>, Voix et Images, vol. 3, n° 1, 1977, p. 95

<sup>22</sup> Paola d'Angelo, *Comment le poète Paul Claudel fut sauvé*, dans *La littérature et l'Extrême-Orient*, textes réunis et présentés par Muriel Détrie, Editions Honoré Champion, Paris, 1999, p. 656

# LE SILENCE DE L'AUTRE

4'33" joue sur l'ambiguïté entre silence acoustique et silence d'expression. Si l'œuvre a été perçue comme provocante, c'est sans doute le fait que le public ait perçu un silence d'expression (le mutisme du pianiste) alors que Cage voulait amener le public vers le silence acoustique et sa véritable nature : l'imprévisible mouvement des sons. Le silence d'expression est un silence qui se constitue dans son rapport au langage, nous cherchons donc à l'interpréter, à lui donner un sens. Dans cette partie, nous allons nous intéresser à la relation entre silence et langage dans la production du sens. Le silence a-t-il un sens ? Comment interpréter le silence ? Le silence ne dit-il rien ?

## 1) Le silence, lieu du non-sens :

Il semble que la perspective actuellement dominante dans l'étude des signes soit celle d'une superposition entre langage et signification. La production du sens serait subordonnée au verbe, à la parole. En dehors du langage, nous serions dans le vide de sens : « Le silence est l'effet des destructions du sens, il est l'effet de cette violence. »<sup>23</sup> Cette conception expliquerait pourquoi nos formes sociales donnent une telle place au verbal et pourquoi nous fuyons le silence : « Dans notre contexte historico-social, l'homme en silence est un homme sans sens. Pour fuir ce risque, il se remplit de mots : il parle. Il encombre l'espace de sons et crée l'identité du silence comme vide, comme manque. »<sup>24</sup>

Le *silence-absence de langage* devient donc un *silence-absence de sens*. D'ailleurs, par extension, il deviendrait davantage un silence du sens qu'un silence des sons.

Pour revenir à 4'33", il semble que ce soit ce justement ce non-sens que Cage cherche à travers le silence. En désignant l'ensemble des sons non-intentionnels comme constituant sa musique, il se détache de la volonté de dire, d'exprimer quelque chose, de donner un sens à la musique. Ses recherches sur le hasard et l'aléatoire se situent dans cette même perspective. L'intention ne se situe plus du côté du compositeur, mais de l'auditeur.

---

<sup>23</sup> Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 23

<sup>24</sup> Eni Puccinelli Orlandi, *op. cit.*, p. 33

Envisager le silence comme lieu de non-sens revient à dire que le processus de signification est entièrement lié à l'énoncé (musical ou verbal). Le silence apparaît uniquement comme une respiration, une pause entre deux instants significatifs. Ce silence est un silence structurel lié au fonctionnement même du langage. Nous n'écoutons alors pas le silence, mais l'interruption du son qui marque le langage. Le silence musical est alors une pause, une respiration de la phrase nécessaire au développement du discours, mais qui n'a aucune valeur significative. De même le silence qui borde chaque mot n'est pas signifiant en soi, mais permet au mot de signifier : *sij ec han gel apla ced essil en ces, lap hra sen'apl usd es ens*. En musique, cette prise de conscience du silence comme structurant le langage est capitale. Ce qui donne bien souvent de la force à une interprétation, c'est la capacité à jouer avec les silences, les respirations pour donner une direction, un mouvement au propos musical.

Le silence est aussi nécessaire pour que puisse s'établir une situation interactive. Pour créer un réel échange, chacun doit pouvoir se taire et laisser la parole à l'autre. Il s'agit d'un silence fonctionnel qui permet d'établir la communication. Nous retrouvons cela à plusieurs niveaux en musique : le silence d'un improvisateur qui laisse la parole 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... Là encore, nous pourrions considérer que ce silence n'est pas signifiant, mais qu'il permet à l'échange de prendre sens.

Pouvons-nous alors réellement dire que le silence est vide de sens, étant donné qu'il joue un rôle important dans le processus de signification ? Le silence est-il parfois porteur de sens ? Comment interpréter certains silences ?

## 2) La dialectique silence / langage :

Le silence de l'homme peut être un silence acoustique ou un silence d'expression. Lorsque quelqu'un se tait, il s'agit d'un silence acoustique, mais dès lors que ce silence entre en rapport avec le langage, on passe dans un silence d'expression qui devient signifiant. Il y a une grande différence entre être en silence et se taire alors qu'on devrait parler : « on peut signifier quelque chose en interrompant son discours ou en ne parlant pas lorsque tout indique qu'on devrait parler, mais on ne signifie rien en ne disant rien et en ne signifiant pas qu'on se

tait. [...] Sans contraste, le fait de demeurer silencieux n'est pas même un fait et ne donne rien à entendre. »<sup>25</sup>

Ainsi le silence devient signifiant dès lors qu'il se constitue dans un rapport au langage. Il produit du sens uniquement de manière relative : « Dans le silence la parole revient, du signifiant se donne. On doit alors supporter qu'il ne soit pas en soi signifiant, mais seulement par rapport à un autre signifiant. »<sup>26</sup>

Nous pourrions distinguer deux types de silence :

- le *silence-état* : c'est un silence du langage involontaire (*exemple : je suis tellement ému que je n'arrive pas à dire quoi que ce soit*)
- le *silence-action* : c'est un silence du langage intentionnel. Il s'agit d'un acte de silence. (*exemple : je ne dis rien pour garder un secret*)

Le *silence-état* comme le *silence-action* sont porteurs de sens. Ils signalent une intention, une émotion, un message implicite, qui au regard de ce qui vient d'être énoncé prend un sens particulier. La signification de certains silences sera parfois précise et univoque, parfois, au contraire, très ambiguë et équivoque.

Dans la production du sens, silence et langage s'inscrivent peut-être davantage dans une relation dialectique que dans un rapport d'opposition et d'exclusion. Le silence est nécessaire pour que le langage signifie (silence structurel) et inversement, le langage nécessaire pour que le silence signifie. Il n'y a donc pas d'opposition entre ces deux éléments, chacun prenant sens par rapport à l'autre. Alors que dans la première partie nous avons envisagé le silence acoustique comme un degré de perception et non comme l'absence de bruits (pas d'opposition entre silence et sons), nous pourrions de la même manière considérer le silence d'expression davantage comme un degré de langage que comme son absence, dans la mesure où il peut signifier. En sanscrit, la racine « mu » a d'ailleurs donné naissance à des mots qui signifient aussi bien parler qu'être en silence : en latin : *mutus / muet*, en grec *mytheomania / dire*. Langage et silence se croisent dans les mêmes termes.

Le silence n'est plus un vide de sens, mais plutôt un lien, une mise en relation : « Le silence, c'est ce qu'il y a entre les mots, entre les notes de musique, entre les lignes, entre les astres, entre les êtres. C'est le tissu interstitiel qui met en relief les

---

<sup>25</sup> François Latraverse, *Ce que se taire veut dire*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 50

<sup>26</sup> Alain Juranville, *Au delà du silence*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 32

signes égrenés au long de la route du temps, signes qui, eux-mêmes, mettent en valeur la qualité et la pureté du silence. »<sup>27</sup>

Sur cette route du temps, le silence est une mise en relation entre l'instant qui précède et l'instant qui suit. Tout d'abord, il prolonge ce qui vient d'être dit : lorsque le mouvement de la phrase s'arrête, c'est l'imaginaire qui se met en mouvement. Le silence ouvre donc un espace poétique. Une phrase qui s'éteint, une musique qui s'arrête, et nous voilà en prise avec notre imaginaire. « C'est par le silence qui prolonge le symbole et met en mouvement l'imagination que le poète franchit la limite du vocable commun. »<sup>28</sup> Des compositeurs comme Sciarrino, Nono ou Lachenmann, ont beaucoup utilisé ces particularités du silence. A la différence de Cage, il y a chez ces compositeurs une dramatisation du silence. Le silence est porteur de tension. Parce qu'il prolonge et met en relief ce qui précède, le silence a un impact émotionnel très fort. En arrivant à l'improviste, en provoquant l'attente, en s'installant dans la tranquillité, ou en venant rompre un élan, il déclenche des images, des émotions. « Judicieusement placée, la décision d'arrêter de jouer peut s'avérer une action bien plus efficace que de continuer à produire des sons vides de sens. Cesser de jouer n'est pas cesser de faire de la musique. »<sup>29</sup>

Ensuite, si le silence porte en lui la résonance de ce qui précède, il nous place aussi dans l'attente de ce qui va suivre. En ce sens, le silence est captivant et prometteur : « Il annonce l'instant suivant qui est toujours une surprise, qui pourrait ne pas être. »<sup>30</sup> Le silence ne dure jamais. Il est imprévisible, aléatoire. Il nous suspend à ses lèvres et nous laisse entrevoir le son qui approche, qui ne manquera jamais d'arriver, mais dont nous ignorons tout. Sans le sentiment d'absence généré par le silence, nul désir. « La fonction secrète du silence serait-elle d'attirer notre attention sur le prix de l'imminence ? Sans sentiment d'imminence la vie perd tout sel, elle n'est que fade monotonie. »<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> Jacques de Bourbon Busset, *Le silence et la joie*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 13

<sup>28</sup> Jean Perri, *Le silence romantique*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 157

<sup>29</sup> Jacques Siron, *op. cit.*, p. 671

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Jacques de Bourbon Busset, *op. cit.*, p. 14

### 3) Silence et mouvement du sens :

Pour la linguiste brésilienne Eni Orlandi, le silence est un lieu de mouvement du sens. A l'opposé de la conception du silence vide de sens, le silence est pour elle l'indice d'une totalité significative : « Le silence est la matière signifiante par excellence, un continuum de signification. Le réel de la signification est le silence. »<sup>32</sup> Dans le silence, le sens est en mouvement et le langage vient figer, fixer ce mouvement. « Parler, c'est séparer, faire des distinctions et, paradoxalement, entrevoir le silence et l'éviter. Ce geste, l'acte de parler, discipline l'acte de signifier, puisqu'il est un projet de sédentarisation du sens. Le langage stabilise le mouvement du sens. Au contraire, dans le silence, sens et sujet se meuvent librement. »<sup>33</sup> Pour prendre une image, le silence fonctionnerait au niveau du sens « à la manière d'une boussole qui indiquerait différentes directions »<sup>34</sup>, les mots cherchant eux à saisir et stabiliser une de ces directions.

Ce mouvement du sens, nous l'avons finalement déjà évoqué sous une autre forme dans la partie précédente sur la mise en mouvement de l'imaginaire, mais aussi dans la deuxième partie sur la créativité. Car si le silence ouvre un espace de créativité, c'est peut-être justement parce que le sens s'y déplace librement. C'est de ce mouvement que l'artiste va se saisir pour créer, et c'est dans cet espace que l'œuvre à venir court sa chance. D'ailleurs, l'art ne chercherait-t-il pas à conserver dans l'œuvre le mouvement du sens du silence ? La création artistique aurait-elle donc une relation nécessaire au silence ?

Alors que le silence a souvent été traité comme le reste du langage, il semble être un facteur essentiel pour signifier. La production du sens ne passe donc pas uniquement par les mots. Au contraire, le silence nous confronte aussi à l'impuissance du langage à garder le mouvement du sens, « à saisir la complexité de la perception, la simultanéité de la vie sensible, émotive, réflexive, dont on ne peut capter davantage qu'une infime partie. »<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Eni Puccinelli Orlandi, *op. cit.*, p. 29

<sup>33</sup> *Idem*, p. 27

<sup>34</sup> Jean-Paul Mauranges, *Le Signe « silence » dans la poésie moderne. Application à quelques poèmes québécois*, <http://id.erudit.org/iderudit/200090ar>, Voix et Images, vol. 3, 1977, p. 81-95.

<sup>35</sup> Vanda Miksic, *op. cit.*, p. 167

#### 4) Le silence intérieur :

Le langage fige le mouvement du sens. Ce langage, c'est aussi le discours intérieur, le fil de la pensée. Laisser libre cours au mouvement du sens, c'est donc se placer aussi en état de silence intérieur, un silence de la pensée, du mental. Ce silence nous le vivons sans nous en rendre compte lorsque nous sommes plongés dans un travail minutieux, lorsque nous contemplons un tableau ou lorsque nous sommes happés par une œuvre musicale. C'est le silence de la contemplation, de la concentration ou de la méditation. Etre totalement réceptif, c'est finalement être dans cet état de silence intérieur qui nous rend disponible au mouvement du sens. Etre dans ce mouvement, c'est passer au dessus des goûts personnels, des jugements de valeurs, des opinions. Le silence intérieur est une ouverture d'esprit. A travers le silence, Cage ne refuse pas le langage, mais s'en détache pour qu'il ne soit plus un obstacle à l'écoute : « Nul ne peut avoir d'idée une fois qu'il se met à écouter véritablement. »<sup>36</sup> Pour le compositeur, il est nécessaire de se libérer des goûts personnels afin de pouvoir accepter n'importe quelle musique. Cage a été initié à la philosophie zen, or « La méditation zen est elle-même, essentiellement, un acte de silence où l'esprit se purge de toute sédimentation intellectuelle, de toute entrave d'ordre social. »<sup>37</sup> En somme, Cage souhaiterait que l'auditeur se mette en silence pour apprécier les bruits du silence. Pour lui, écouter, c'est avant tout vivre le silence.

Alors que le *silence-absence de bruits* se constituait seulement en objet de pensée, le silence vécu nous conduit, lui, vers un silence de la pensée. Ce silence intérieur qui nous mettrait en situation de véritable écoute, une ouverture à l'improbable et à l'imprévisible, une ouverture au mouvement des sons et au mouvement du sens, une ouverture à l'Autre.

Cette relation entre silence intérieur et écoute pose cependant de nombreuses questions. Se mettre à l'écoute est-ce nécessairement se taire intérieurement ? Une écoute analytique est-elle une écoute moins disponible dans la mesure où un dialogue intérieur s'établit ? N'est-il pas important de garder ses références, de cultiver ses goûts personnels, de pouvoir établir des échelles de valeur ? Comment être à la fois critique et à l'écoute ?

---

<sup>36</sup> John Cage, *Silence – Discours et écrits*, Editions Denoël, Paris, 2004, p.108

<sup>37</sup> Jacques Pezen-Massabuau, *Au Japon : les voix et les voies du silence*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 83

## ENJEUX PEDAGOGIQUES

### 1) La peur du silence :

Pour un musicien, le silence est souvent gênant parce qu'il le révèle et le dévoile. Sans les sons derrière lesquels se cacher, il apparaît tel qu'il est : « Dans le silence, l'homme se tient nu, délesté des oripeaux qui le flattent, le mettent en valeur à ses yeux ou au regard d'autrui. »<sup>38</sup> Ne plus avoir peur du silence implique donc d'être en musique et plus seulement de la faire. Lorsque le silence s'installe, il ne s'agit plus de produire des sons, mais de vivre la musique ; celle qui résonne encore, celle qui s'annonce, celle qui peuple le silence. Cet état est un état de présence qu'on retrouve chez tous les grands musiciens, comédiens ou danseurs. Un état qui ne craint pas le silence, mais au contraire, l'habite.

Il peut être intéressant de travailler sur cette question avec des élèves. Bien souvent, lors des concerts ou des auditions, ils ne laissent pas le silence s'installer. A peine arrivés sur scène, ils commencent à jouer, sitôt fini, l'instrument est déjà presque rangé. Inévitablement, cela a une incidence sur le propos musical mais aussi sur la manière dont la musique va être reçue. Apprivoiser le silence, c'est se laisser un temps pour se mettre en musique et c'est susciter l'attente chez l'auditeur, le mettre en état d'accueillir la musique. C'est éveiller en lui ce sentiment d'imminence dont nous avons déjà parlé (« l'attente, le plus riche et le plus fragile de tous les états. »<sup>39</sup>). C'est aussi laisser résonner la musique, la laisser s'éteindre en chacun. Tout cela demanderait un travail sur la mise en état du musicien, un état de corps proche de celui du comédien ou du danseur. Cela demanderait aussi de prendre conscience de l'incidence d'un silence sur un auditoire, de goûter cette mise en (at)tension du public.

La peur du silence est particulièrement flagrante chez les élèves qui débutent l'improvisation. Ils ont souvent tendance à remplir la musique de notes sans jamais s'arrêter, ni même respirer. « Tous les grands improvisateurs ont une forte relation avec le silence. »<sup>40</sup> Le silence dans l'improvisation, c'est le souffle de la phrase, un moment de recul nécessaire pour que les sons s'épanouissent. C'est un outil de dramatisation du discours, il peut traduire une tension, un relâchement,

---

<sup>38</sup> Marie-Madeleine Davy, *Le silence intérieur*, Le silence – Corps Ecrit n°12, revue trimestrielle – Direction Béatrice Didier, Editions PUF, Paris, 1984, p. 83

<sup>39</sup> Jacques de Bourbon Busset, *op. cit.*, p. 14

<sup>40</sup> Jacques Siron, *op. cit.*, p. 656

une hésitation, un refus. C'est aussi un temps de retour sur soi, un mouvement intérieur où les sons à venir prennent leur source. Il y a un autre silence de l'improvisation à ne pas négliger, c'est celui du blocage, de l'incapacité à dire, ou à traduire une intention. Il ne s'agit plus d'un silence habité, mais d'un silence subi (*silence-état*). Nous voyons ici que le silence a finalement deux pôles : le silence en tant que limite (l'incapacité à dire...) et le silence en tant que révélation (le souffle de la phrase...). Dans l'apprentissage musical, nous cherchons constamment à transformer ce *silence-limite* en *silence-révélation*.

## 2) Silence et désir de son :

Lorsqu'un élève vient apprendre un instrument, il a envie de le faire sonner, de le laisser résonner, de le laisser s'exprimer. L'approche du silence peut alors sembler paradoxale puisque l'élève ne vient pas pour se taire, mais bien pour jouer et prendre plaisir à produire des sons. Les deux démarches ne sont pourtant pas incompatibles car le silence est un moyen précieux pour mettre en valeur les sons. Les événements sonores prennent une dimension particulière dans leur écrin de silence. Travailler avec les élèves sur l'importance du silence, c'est développer davantage leur envie de jouer et leur conscience du son. Dans le rythme du cours, l'utilisation du silence peut permettre de donner plus de relief ou d'impact à certaines activités.

Il est aussi important de considérer que l'approche du silence permet de développer des compétences qui sont indispensables à la pratique instrumentale, notamment au niveau de l'écoute et de la concentration. Même si les préoccupations de l'élève sont parfois éloignées de cette recherche silencieuse, celle-ci semble être un enjeu important de l'apprentissage musical.

## 3) Silence et respiration :

A propos de l'interprétation, nous avons évoqué l'importance du silence dans la structuration du discours musical. Ce silence structurel est une respiration de la phrase qui organise le propos. A ce niveau-là, il y a un lien très fort entre silence et respiration. « L'air est la matière du silence. Le silence du dehors est le

vent, celui de l'intérieur est mon souffle. »<sup>41</sup> La respiration, comme le silence est un lien entre le monde du dedans et le monde du dehors. Ce silence structurel appelle une activité du musicien : une respiration du geste, une respiration du souffle. Un silence inactif serait un creux, un vide, et non une mise en relation entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'instant d'avant et celui d'après. Pour conduire la musique, il est donc nécessaire de véritablement jouer les silences, de les vivre. Bien souvent, des problèmes rythmiques sont résolus lorsque les silences sont profondément ressentis intérieurement.

Étant plutôt centrés sur la production du son, nous sommes généralement beaucoup moins attentifs à la manière dont une phrase se termine, qu'à la manière dont elle commence (c'est assez flagrant en musique de chambre où la fin de phrase est souvent beaucoup moins précise que le début). Renverser le point de vue et nous attacher à la manière de produire le silence permettrait peut-être d'avoir une plus grande conscience de ces moments.

### 3) Silence et repos :

Autre point important dans l'apprentissage du silence, c'est la prise de conscience qu'un temps de silence n'est pas un temps inutile où il ne se passe rien. Dans le silence, ou dans un environnement calme, l'oreille se régénère. C'est un temps de récupération indispensable au bon fonctionnement de l'appareil auditif. Le silence permet « d'effacer le tableau de l'écoute pour rénover les impressions ressenties »<sup>42</sup>. L'œil a besoin du noir, de l'obscurité, les muscles ont besoin de repos, l'oreille a besoin de silence. Comme un sportif apprend à s'étirer, se détendre ou se reposer, un musicien devrait apprendre à écouter le silence. C'est aussi un temps de maturation où les apprentissages continuent à se construire. Être soumis à l'activité permanente des sons, c'est se couper du temps de respiration nécessaire à l'assimilation. Dans le travail instrumental, nous nous laissons souvent submerger par la musique. Nous avons tendance à jouer, répéter, recommencer, sans jamais nous accorder de temps en silence pour digérer et intégrer ce qui vient d'être travaillé. « Au-delà d'une certaine quantité de travail, l'excès de son « soûle » littéralement, il fatigue l'attention et fait perdre tout point de référence. Il est alors excellent de couper le flux sonore et de travailler les

---

<sup>41</sup> Marc Le Bot, *op. cit.*, p. 19

<sup>42</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 314

mêmes gestes de façon muette. Cette forme d'ascèse permet au violoniste de rafraîchir sa conception et de reprendre calmement, dans leur nudité, certains schémas rythmiques ou gestuels.»<sup>43</sup>. Sans ces temps de recul et d'arrêt, les sensations s'effacent les unes les autres. Dans le travail même de l'instrument, le silence a un rôle important à jouer pour un apprentissage efficace.

## 5) Silence et écoute :

A travers ce travail, nous avons soulevé la question du rapport entre silence et écoute. C'est un point fondamental dans l'apprentissage de la musique. Le silence acoustique nous recentre sur nos perceptions, il nous place de fait en situation d'écoute. Nous avons vu que le silence n'était pas réellement l'absence de bruits, mais plutôt un degré de perception du mouvement continu des sons. Il me paraît important d'accompagner les élèves vers cette sensibilité aux bruits qui nous entourent. Découvrir des sons, des timbres, des couleurs, c'est déjà se construire une identité sonore qui transparaîtra dans la pratique instrumentale. Pour Debussy : « En somme l'art d'orchestrer s'apprend mieux en écoutant le bruit des feuilles remuées par les brises qu'en consultant des traités. »<sup>44</sup>

Le silence est aussi le silence intérieur. Se mettre en état de silence, s'est devenir complètement disponible sans se laisser perturber par ses pensées. Pour un musicien, ce silence intérieur est capital. C'est ce qui lui permet d'être totalement réceptif et à l'écoute : « Pour exercer réellement le rôle prédominant qui est le sien, l'oreille doit non seulement être développée, son acuité renforcée, mais elle doit prendre corps sur un fond de silence. Il faut avant tout entrer dans un état de disponibilité intérieure, être capable de se calmer, de faire taire nos agitations et nos contestations, de relâcher l'étai de notre esprit. La qualité de l'écoute véritable passe d'abord par la *possibilité de pouvoir écouter le silence*. Seul un son issu, né d'un silence vrai, peut être pleinement entendu. [...] Ce silence est beaucoup plus important qu'on ne croit car c'est en lui que s'effectue l'écoute intérieure. »<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Dominique Hoppenot, *Le violon intérieur*, Editions Van de Velde, Fondettes, 2002, p. 229

<sup>44</sup> Claude Debussy, lettre à Charles Levadé, ami de Satie, le 04 septembre 1903

<sup>45</sup> Dominique Hoppenot, *op. cit.*, p. 119-120

## CONCLUSION

Alors que le silence semblait se définir par une absence (de sons, de langage, de sens), certains artistes, philosophes ou linguistes nous amènent à le considérer, non plus comme un manque, mais comme un espace ouvert au mouvement des sons ou au mouvement du sens. En envisageant le silence de 4'33" uniquement comme l'absence de musique, on ne peut y voir autre chose qu'une vaine provocation. Mais dès lors que nous devenons sensibles aux sons qui peuplent cet espace silencieux, nous découvrons que faire de la musique, c'est aussi pouvoir vivre le silence. Pour Cage, le silence ne se situe pas en dehors du langage musical, mais bien dans son intérieur, car il représente la totalité des sons de la vie. Dès lors, on sort de l'association *silence / mort* pour se diriger vers une relation au silence beaucoup plus optimiste : « Le silence phénoménologique est donc un silence heureux. C'est d'abord un silence plein, qui pourra faire appel au langage, [...] mais qui ne se définit pas négativement comme absence de langage. [...] La phénoménologie, certes, n'est pas un discours qui serait organisé pour dire que le plus intéressant, ou le plus grave, advient en amont du discours. Mais elle est cette philosophie qui a fait le plus, et qui peut continuer à faire beaucoup, pour que nul ne puisse croire que la frontière de la connaissance et de la non-connaissance soit celle de la parole et du silence. »<sup>46</sup> Nous pourrions reprendre cette dernière phrase à propos de la musique car la connaissance musicale ne semble pas s'arrêter aux sons. Connaître la musique c'est aussi connaître le silence, savoir le vivre, l'habiter, jouer avec, l'interpréter. Dès lors, si l'on admet que la connaissance du silence fait partie de la connaissance musicale, il convient de proposer aux élèves une approche du silence dans leur parcours en école de musique. Pourtant si cette question est très souvent effleurée lors des cours elle est rarement abordée de front. On s'attache avant tout aux notes, à la production du son, mais rarement à la manière dont on va rentrer dans un silence, dont on va le faire vivre, lui donner une présence, à la manière dont on va le briser. On s'intéresse souvent à la manière dont les élèves ressentent la musique, mais rarement à la manière dont ils perçoivent le silence. On les incite fortement à se rendre au concert, à écouter des disques, mais peu à prendre le temps d'écouter le

---

<sup>46</sup>Jean-Yves Lacoste « *La connaissance silencieuse : Des évidences antéprédicatives à une critique de l'apophase* » Laval théologique et philosophique, vol. 58, n° 1, 2002, p. 137-153. <http://id.erudit.org/iderudit/401395ar>

silence. Nous avons vu le lien fondamental qui existait entre silence et écoute active, silence et réceptivité, silence et concentration, silence et créativité. Autour de cette question, ce sont donc des compétences importantes qui pourront être développées chez l'élève. Cela nécessite de réfléchir à des objectifs prenant en compte cette dimension silencieuse et d'inventer des situations pédagogiques qui permettent de les atteindre. J'ai cité, à titre d'exemple, quelques jeux que j'ai eu l'occasion de mettre en place en cours (annexe 2), il serait bien sûr intéressant d'approfondir davantage la recherche didactique autour du sujet.

Nous avons étudié dans ce travail le rapport entre silence et musique dans le cadre d'un enseignement musical. Il s'agissait de la place du silence par rapport au contenu du cours : la musique. A partir des éléments de recherche de ce mémoire, il me semblerait désormais intéressant d'étudier aussi la question du silence au niveau de la relation pédagogique et des interactions qui se créent dans l'instant du cours. Quel rôle joue le silence dans les échanges verbaux ? Quelle place accorder à la verbalisation ? A la communication non-verbale ? Comment interpréter les silences de l'élève ? Dans la relation pédagogique, le silence révèle-t-il parfois un manque, une absence, ou ouvre-t-il un espace ?

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES :

- John CAGE, *Silence : conférence et écrits*, Editions Héros Limite, 2003
- John CAGE, *Silence : discours et écrits*, Editions Denoël, 2004
- Michel CHION, *Le Son*, Editions Armand Colin, Paris, 2006
- *Corps écrit n° 12 - Le silence*, revue trimestrielle, dirigée par Béatrice DIDIER, Editions PUF, Paris, 1984
- Dominique HOPPENOT, *Le violon intérieur*, Editions Van de Velde, Fondettes, 2002
- Richard KOSTELANETZ, *Conversations avec John Cage*, Editions Syrtes, Paris, 2000
- Jacqueline MICHEL, *Une mise en récit du silence, Le Clézio - Bosco - Gracq*, Librairie José Corti, 1986
- Vanda MIKSIC, *Des silences linguistiques à la poétique des silences – L'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Thèse de doctorat en philosophie et lettres, orientation linguistique, 2005
- Eni Puccinelli ORLANDI, *Les formes du silence dans le mouvement du sens*, Editions des Cendres, 1996
- Jacques SIRON, *La partition intérieure*, Editions Outre Mesure, Paris, 1992

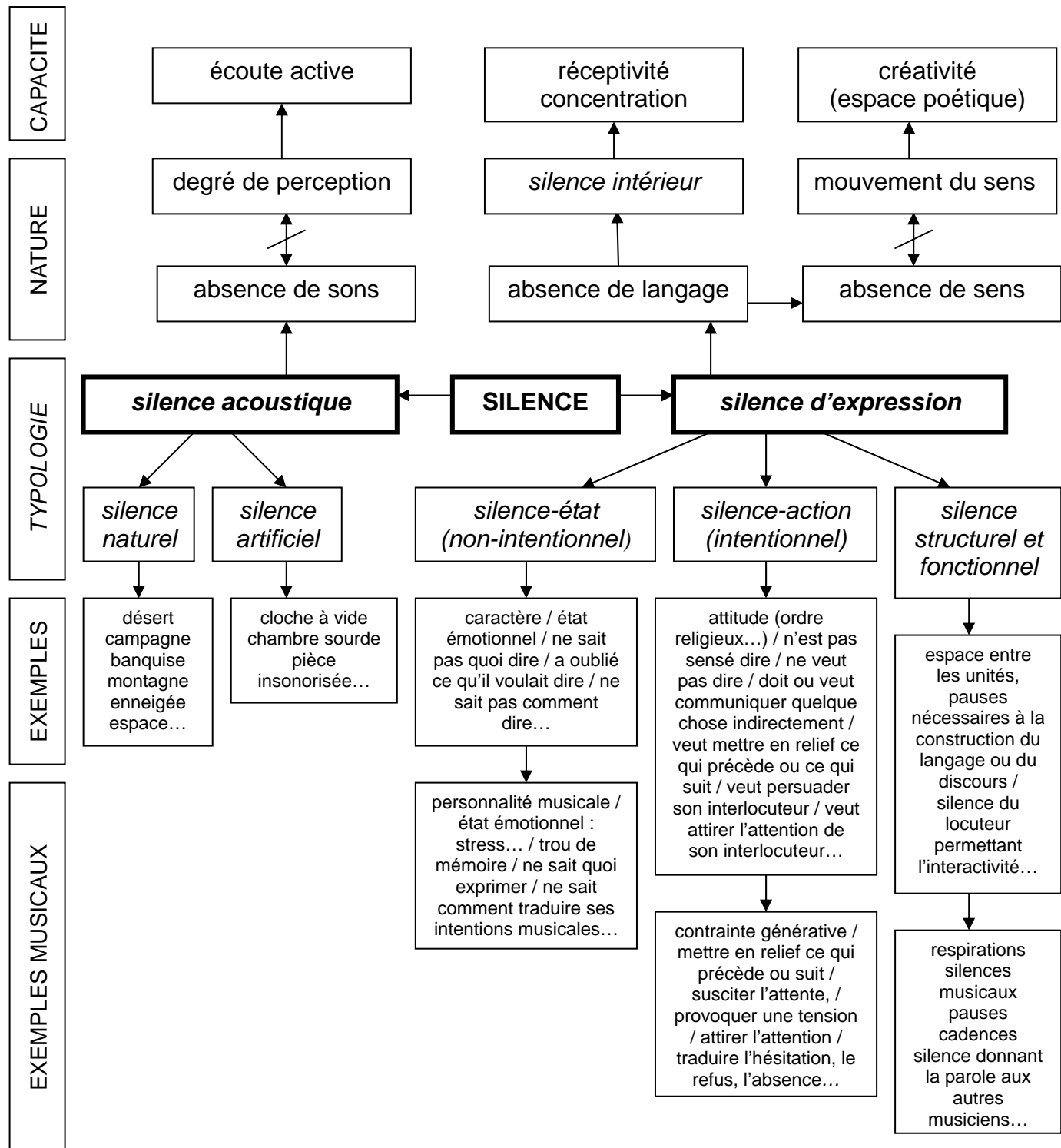
### INTERNET :

<http://id.erudit.org/> :

- François-Marc GAGNON, *Le silence dans la peinture contemporaine*, Théologiques, vol. 7, n° 2, 1999
- Jean-Yves LACOSTE, « *La connaissance silencieuse : Des évidences antéprédicatives à une critique de l'apophase* » Laval théologique et philosophique, vol. 58, n° 1, 2002
- David LE BRETON, *Anthropologie du silence*, Théologiques, vol. 7, n°2, 1999
- Jean-Paul MAURANGES, *Le Signe « silence » dans la poésie moderne. Application à quelques poèmes québécois*, Voix et Images, vol. 3, n° 1, 197

# ANNEXES

## 1) Tableau récapitulatif : typologie et nature du silence



A travers ce tableau, j'ai essayé de synthétiser mes recherches. Il établit différentes catégories de silence. Comme je l'ai évoqué dans ce travail, le langage fixe le mouvement du sens : la construction de ce tableau n'échappe pas à cette rigidité. Il semble difficile de réduire la complexité du silence à ces quelques distinctions. Cependant, il me semblait important de pouvoir clarifier ce que peut recouvrir le terme silence et de l'explicitier clairement afin de réduire les ambiguïtés de langage. Il y a un certain paradoxe à figer de la sorte ce que pourrait être le silence, comme il y a un paradoxe à écrire des pages sur le sujet ou à en parler. Mais ce paradoxe est inhérent au silence si l'on considère que le sens y est en mouvement. Tout dans le silence est paradoxal : à la fois absence et réelle présence, à la fois prise de conscience du moment présent, résonance de ce qui précède, attente de ce qui suit, à la fois écoute intérieure et ouverture au monde, à la fois non-sens et totalité signifiante, à la fois source d'angoisse et de paix intérieure, à la fois limite et révélation. Le silence est un lieu de mystère.

Dans ce tableau j'ai distingué deux grandes catégories de silence que j'ai appelé silence acoustique et silence d'expression. A partir de cela, j'ai défini plusieurs types de silences (en italique) : silence naturel, silence artificiel, silence intérieur, silence-état, silence-action, silence structurel, silence fonctionnel, illustrés par quelques exemples musicaux et non-musicaux (partie inférieure du tableau). J'ai ensuite précisé la nature des deux grands types de silence. Pour le silence acoustique, il s'agit d'une absence de sons, pour le silence d'expression, d'une absence de langage, ou par extension, d'une absence de sens (cf. p. 14). Cependant le silence peut aussi être envisagé de manière opposée, non plus comme une absence, mais comme un lieu de mouvement : mouvement des sons, mouvement du sens. Le silence devient alors un degré de perception ou un degré de langage (nous devrions peut-être même dire que c'est le langage qui est un degré de silence, dans la mesure où il prend forme dans le silence). C'est parce qu'il ne se définit plus uniquement comme absence que le silence peut jouer un rôle important dans l'apprentissage musical. J'ai cité quelques capacités qui pourront être développées chez l'élève en fonction de l'approche de tel ou tel type de silence. Ce sont celles que j'ai le plus abordé dans mon travail, mais il y a aussi d'autres apports importants de l'apprentissage du silence que j'ai évoqué en partie dans les *enjeux pédagogiques*.

## 2) Jeux musicaux sur le silence :

✓ Le jeu suivant permet de s'approprier le silence en inversant la tendance : ne plus fuir le silence mais les sons.

### **AINSI SON, SON, SON**

- Effectif : 4 minimum
- Définir une suite de dix sons.
- Le but du jeu est de rejouer cette série dans l'ordre.
- Les musiciens n'ont le droit de jouer qu'un seul son à la fois.
- On ne définit pas à l'avance qui va jouer quoi.
- Si deux musiciens jouent un son en même temps, on recommence au début de la série.
- Variante pour les experts : même jeu, sans se regarder

Pour réussir ce jeu, il est nécessaire de laisser beaucoup de temps entre chaque son joué. Ce jeu permet de développer l'écoute et de s'approprier le silence collectivement. Il demande cependant beaucoup de concentration et d'attention et peut donc être vite fatigant.

✓ Nous avons évoqué le changement de perception temporelle induit par le silence. Il est assez intéressant de travailler sur ce point avec les élèves afin de leur faire prendre conscience du décalage entre l'impression de durée vécue dans le silence, l'impression de durée vécue en musique et la durée effective.

### **TEMPO SILENCIO**

- Improviser (ou jouer un extrait de morceau) pendant un temps assez significatif (au moins 30 secondes)
- A la suite de l'improvisation, le but du jeu est de réaliser un silence de durée équivalente à la durée de l'improvisation.
- La fin du silence est marquée par un son court.
- Quelqu'un chronomètre la durée de l'improvisation et la durée du silence afin de comparer les deux

Ce jeu permet de prendre conscience que la durée du silence paraît toujours plus longue qu'elle n'est réellement. Ayant proposé ce jeu à des élèves, il arrivait souvent que la durée du silence soit six à sept fois moins longue que la durée de l'improvisation.

✓ Le jeu suivant est un jeu de vertige. Pour les élèves, le but du jeu sera de s'approcher le plus près possible du silence. Cela leur permet d'explorer la palette des nuances et des timbres et d'approfondir leur maîtrise corporelle dans la production du son.

### **SILENCE, ON ENREGISTRE**

- Prévoir un système d'enregistrement qui permette d'indiquer le niveau sonore (ex : ordinateur avec Cubase)
- Les élèves doivent jouer tous ensemble un son, une phrase, ou une improvisation de 30 secondes, le moins fort possible.
- Après enregistrement, on regarde le niveau maximal atteint
- Les élèves rejouent à nouveau en essayant de battre le record et de s'approcher du silence.

✓ Dans de nombreux jeux d'enfants, le silence est associé à l'immobilité (1-2-3 soleil, jeu de la statue). Le jeu suivant fonctionne à l'inverse du jeu de la statue pour que l'élève aborde aussi le silence comme un lieu de mouvement. A travers ce jeu, il s'agit de travailler sur le fait de ressentir encore la musique dans le silence, de la vivre lorsqu'elle s'efface, de prolonger sa résonance. Dans un morceau il est important de pouvoir rester dans la musique, même lorsqu'on ne joue pas.

### **RESONANCE CORPORELLE**

- Un morceau est diffusé, les élèves restent immobiles, en fermant les yeux. Lorsque le morceau s'arrête, ils se mettent en mouvement.
- Lorsqu'ils sont immobiles, ils reçoivent la musique et se laissent envahir par les émotions qu'ils ressentent (pendant un temps assez conséquent). Dès que la musique s'arrête, ils doivent prolonger ces émotions, ces sensations par des gestes, des mouvements, en vivant la musique intérieurement.

Ce jeu peut bloquer certains élèves qui ont du mal à s'exprimer corporellement devant les autres. Il convient donc d'y être attentif

✓ Les jeux suivants permettent de prendre conscience que chaque élément de l'environnement peut devenir source d'inspiration et mener vers des créations originales.

### **0'33''**

- Les élèves ferment les yeux pendant 33 secondes, et écoutent les bruits du silence.
- Juste après, ils doivent réaliser une improvisation collective en s'inspirant très fortement de ce qu'ils ont entendu dans le silence.
- On recommence le même principe plusieurs fois, l'idéal est de pouvoir changer de lieu entre chaque version pour être dans un environnement sonore différent.

Le but de ce jeu n'est pas d'être dans la description, mais de rechercher des timbres particuliers sur son instrument, et de les faire évoluer à partir de ce qui a été entendu.

### **1'33**

- Les élèves ferment les yeux pendant 1'33 et doivent repérer chacun 4 ou 5 sons qui retiennent leur attention.
- Après avoir mis en commun leurs découvertes, ils numérotent les sons et les tirent au sort pour créer une série.
- A partir de cette série, ils écrivent une figure où chaque son doit déclencher le suivant, dans un enchaînement assez rapide (utilisation de nuances, d'articulations...)
- Ils doivent ensuite transposer cette série sur les instruments dont ils disposent. Un même instrumentiste ne peut pas jouer deux sons à la suite.

Ce jeu peut servir de point de départ à une composition beaucoup plus importante

✓ Pour habiter le silence, nous avons évoqué l'importance de s'installer dans un état de corps particulier. Ce type de jeu, beaucoup utilisé en théâtre, permet d'apprendre à vivre un état émotionnel, sans nécessairement avoir recours à la parole. Il permet d'apprendre à ressentir le silence intérieurement, à l'investir d'une émotion.

### **LE SOUPIR**

- Un décor sommaire est placé pour suggérer une salle d'attente
- Le professeur donne une émotion à chaque élève
- Quand celui-ci est prêt, il se rend dans la salle d'attente, seul, et attends
- Pendant cette attente, il doit vivre l'émotion intérieurement, puis l'exprimer uniquement avec un soupir (sans geste, ni paroles)
- C'est seulement en ressortant de la salle qu'il peut quitter l'état émotionnel

✓ Dans le même ordre d'idée, il est possible de travailler sur la manière d'entrer dans un morceau : dans quel état d'esprit sommes-nous avant même de commencer à jouer ? L'exercice suivant permet d'aborder la question de la confiance en soi et de son incidence sur le silence et la musique. Ce jeu peut être très utile car il permet aux élèves d'explorer les manifestations de leur propre timidité.

### **SILENCE SANS CONFIANCE N'EST QUE RUINE DE L'ÂME**

- effectif : 2 minimum
  - Le professeur apporte un jeu de cartes allant de 7 à 10
  - Les élèves tirent chacun une carte sans la dévoiler aux autres :
- 7 personnes extrêmement timides  
8 personnes timides  
9 personnes confiantes  
10 personnes très confiantes
- Chaque élève doit alors se présenter devant les autres, comme s'il allait jouer à un concert (dans l'état indiqué par la carte). Il s'installe. Il joue une phrase sur son instrument.
  - Les autres doivent deviner quelle carte il a tiré

✓ La question du silence intérieur est assez difficile à aborder avec les élèves car il n'y a aucune manifestation extérieure sur laquelle s'appuyer. Le jeu suivant peut permettre aux élèves de comprendre cette notion et d'entrer dans un certain état de disponibilité et de concentration. Il peut être particulièrement intéressant lorsque l'élève commence à s'agiter intérieurement, à se poser des questions pendant qu'il joue, à perdre pied, à trop anticiper, à s'énerver sur ce qu'il fait...

#### **SILENCE RADIO**

- A un signal donné, les élèves commencent à chanter dans leur tête une chanson qu'ils connaissent bien.
- Un geste du professeur indique le silence.
- Lorsqu'il fait ce geste, les élèves s'arrêtent de chanter intérieurement comme s'ils ajoutaient un temps de silence dans la chanson puis ils repartent sur l'indication du professeur. Pendant ce silence, il ne se passe rien.
- Le professeur commence avec des silences très courts, pour aller vers des silences de plus en plus longs.

Ce jeu n'est sans doute pas adapté pour les jeunes élèves, mais il peut être intéressant à mettre en place à partir d'un certain âge.

### 3) John Cage interprète 4'33"

Dans *Silence, Discours et écrits*, John Cage évoque l'une des versions ultérieures de 4'33". Si ce récit est teinté d'humour, il n'en montre pas moins la volonté du compositeur d'ancrer sa musique dans le réel.

*« 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 faisait 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. »<sup>47</sup>*

Pour Cage, la musique est une écoute plus qu'une production de l'artiste. Or il est intéressant de constater que dans ce récit, c'est en plaquant des constructions musicales sur l'environnement, qu'il perçoit de la musique (mouvement, thème, forme ABA). L'auditeur plaque les références musicales qu'il a en mémoire pour attribuer une musicalité aux sons qui l'entourent. Peut-il donc y avoir une écoute musicale sans constructions et productions musicales ?

---

<sup>47</sup> John Cage, *Silence – Discours et écrits*, Editions Denoël, Paris, 2004, p. 163-164