Document generated on 07/17/2025 8:32 a.m.

Inter
Art actuel

John Cage et les entorses juridiques

Georges Azzaria

Number 98, Winter 2008

Espaces sonores

URI: https://id.erudit.org/iderudit/45614ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Azzaria, G. (2008). John Cage et les entorses juridiques. *Inter*, (98), 26–28.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

John Cage et les entorses juridiques

PAR GEORGES **AZZARIA**

GEORGES AZZARIA
est professeur à la Faculté de droit de l'Université Laval à Québec.

Dans l'histoire de l'art, l'impact de John Cage est indiscutable. Pour avoir transformé l'instrumentation, la composition et l'écoute de la musique, il est devenu l'une des icônes du XXe siècle. Les épithètes sont d'ailleurs sans équivoque : un critique de musique l'a qualifié « d'empereur de l'avant-garde »[1], alors que d'autres ont déclaré qu'il était un génie[2]. Cela dit, le propos de ces quelques lignes ne cherche pas à aborder la production de Cage sous un angle esthétique ou sociologique, mais consiste plutôt à souligner comment Cage, en déconstruisant les repères de la musique[3], a fragilisé l'entité juridique conçue pour protéger les œuvres musicales, à savoir le droit d'auteur. À cet égard, son impact est comparable à celui de Marcel Duchamp, lorsque ce dernier expose un urinoir en guise d'œuvre. Cage a proposé une musique constituée d'un silence, a introduit l'aléatoire dans ses compositions et a inséré des musiques déjà existantes dans ses propres créations. Avec cette approche singulière, il consacre, tout comme Duchamp, la précarité, voire l'historicité esthétique, du droit d'auteur. Étant donné que Cage a peu intéressé les juristes, il semble pertinent d'utiliser certaines de ses œuvres les plus significatives pour ébaucher son portrait juridique.

Œuvres

Cage secoue l'univers encore orthodoxe de la composition musicale lorsque, en 1952, il fait exécuter en public par David Tudor une pièce intitulée *4' 33"*. La partition comporte trois sections, chacune constituée d'un silence, et elle forme au final un long silence de 4 minutes 33 secondes[4]. Pour l'occasion, l'interprète a ouvert et refermé le couvercle du piano, afin de marquer le début et la fin de chaque section. Avec *4' 33"*, le silence, l'opposé consacré du bruit et de la musique, devient l'œuvre. Cage a voulu démontrer que le silence absolu n'existe pas et qu'en contexte de concert, les bruits environnants – toussotements du public, craquements des fauteuils, bruit de ventilation… – deviennent l'œuvre.

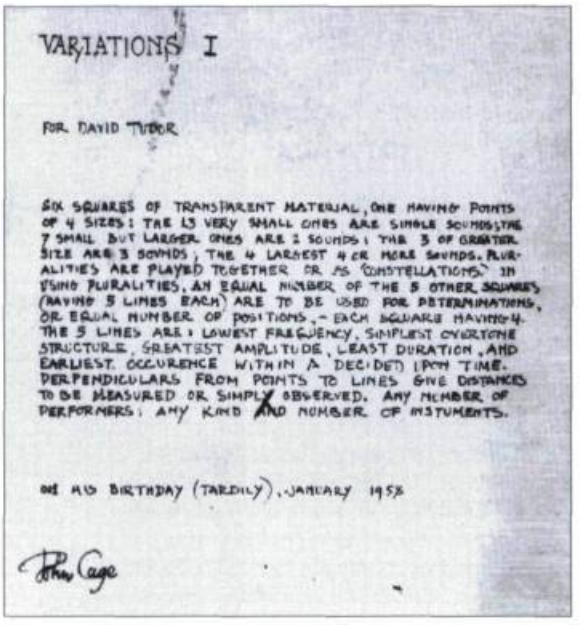
L'apport de John Cage relève aussi de l'utilisation du hasard dans le processus de composition. Ici, c'est l'intentionnalité du créateur qui est remise en cause, et l'imprévisibilité de l'œuvre devient le résultat recherché. Le hasard est utilisé soit pour créer une partition, soit encore lors de l'exécution de l'œuvre. Composée en 1951, *Music of Changes* est un solo pour piano qui recourt au hasard pour déterminer quelles notes seront inscrites sur la partition. Pour ce faire, Cage fait usage du *I Ching*, le livre chinois des oracles, et du jet de monnaies[5]. Cage écrit d'ailleurs que cette œuvre est plus près du « non-humain » que de l'humain, étant donné que les opérations du hasard ont dicté son expression[6]. Créée la même année à l'Université Columbia, *Imaginary Landscape no. 4* relève également en bonne partie de l'aléatoire mais, cette fois, c'est lors de l'exécution de l'œuvre que l'indétermination se manifeste. À l'aide de 12 récepteurs de radio, 24 interprètes s'affairent autour d'une partition indiquant avec précision les changements de volume et les longueurs d'onde désirés. Le résultat est fonction de ce que les fréquences radiophoniques ont à offrir au moment de la prestation[7]. Cage ne connaît donc pas, à l'avance, ce qui sera diffusé à la radio, et il subsiste une large part d'indétermination dans le résultat, lequel variera inévitablement d'une exécution à l'autre. De plus, la particularité de cette œuvre est de faire un usage des sources sonores existantes, soit la musique ou les propos diffusés à la radio, au moment de l'exécution.

Les méthodes de hasard et l'utilisation d'œuvres musicales existantes ont aussi mené à la composition, en 1951, d'*Imaginary Landscape no. 5*, un collage sur bande magnétique de segments puisés sur 42 disques de jazz[8]. En ayant recours à des procédés de hasard, *Williams Mix*, une pièce datant de 1952, est créée en coupant et en collant sur une bande magnétique 600 extraits de musique et de bruits à partir d'une partition de 192 pages[9]. Enfin, Cage a composé des œuvres dans lesquelles le degré d'organisation proposé par le compositeur est minimal et où le caractère aléatoire se fonde sur les décisions des interprètes. Les diverses *Variations* sont autant de pièces qui accordent une liberté à l'interprète, tout comme *Cartridge Music*, où la partition invite l'interprète « à définir un programme d'actions. Le temps d'une exécution, la nature des matériaux sonores est libre : il est seulement conseillé de procéder à l'amplification de "petits sons" et d'utiliser un piano amplifié ou une cymbale »[10].

Afin de qualifier juridiquement la production de John Cage, il est nécessaire de rappeler les grands principes du droit d'auteur. Il convient ainsi d'aborder brièvement les notions juridiques que sont l'originalité, l'œuvre de collaboration et l'utilisation équitable.

Le droit d'auteur distingue l'idée et l'expression de l'idée. Les idées sont de libre parcours : on ne peut se les approprier et seule l'expression de l'idée est protégée par le droit d'auteur. Pas plus que les idées, le droit d'auteur ne protège les méthodes ou les procédés. De même, pour bénéficier de la protection du droit d'auteur, il faut se trouver en présence d'une œuvre. Or, la définition de l'œuvre réfère essentiellement à un critère, celui de l'originalité, lequel requiert l'exercice d'un minimum de talent et de jugement, et exige que l'œuvre ne soit pas la copie d'une autre œuvre. Les diverses législations nationales conviennent généralement de ces critères. Du point de vue du droit d'auteur, l'œuvre originale n'a pas besoin de révolutionner les pratiques. Par ailleurs, le droit d'auteur prévoit que toute personne qui a participé à l'expression d'une idée se voit conférer le titre d'auteur de l'œuvre. Il est donc concevable que, malgré ce qu'en pense un auteur, l'œuvre soit, dans les faits, une œuvre de collaboration. Enfin, le droit d'auteur repose sur le principe de l'autorisation, ce qui signifie qu'il est interdit de faire

> David Tudor et John Cage



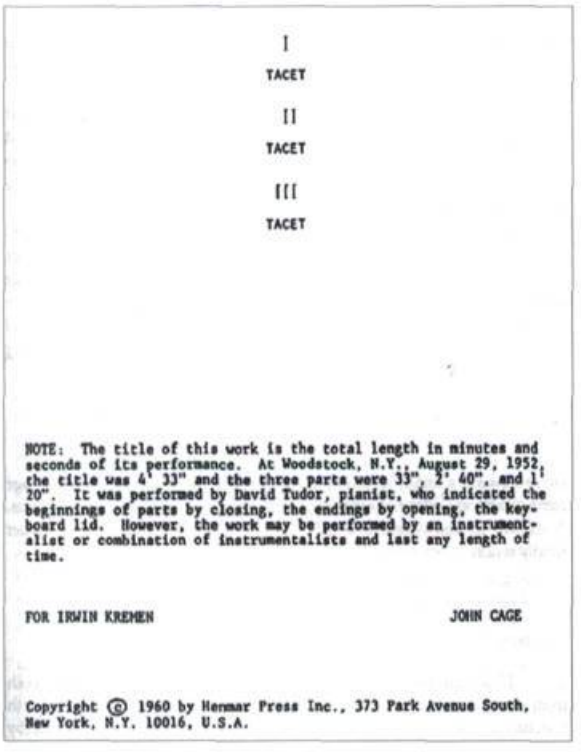
VARIATIONS I

FOR DAVID TUDOR

SIX SQUARES OF TRANSPARENT MATERIAL, ONE HAVING POINTS OF 4 SIZES: THE 13 VERY SMALL ONES ARE SINGLE SOUNDS; THE 7 SMALL BUT LARGER ONES ARE 2 SOUNDS; THE 3 OF GREATER SIZE ARE 3 SOUNDS; THE 4 LARGEST 4 OR MORE SOUNDS. PLURALITIES ARE PLAYED TOGETHER OR AS "CONSTELLATIONS" IN USING PLURALITIES, AN EQUAL NUMBER OF THE 5 OTHER SQUARES (HAVING 5 LINES EACH) ARE TO BE USED FOR DETERMINATIONS, OR EQUAL NUMBER OF POSITIONS, - EACH SQUARE HAVING 4. THE 5 LINES ARE: LOWEST FREQUENCY, SIMPLEST OVERTONE STRUCTURE, GREATEST AMPLITUDE, LEAST DURATION, AND EARLIEST OCCURENCE WITHIN A DECIDED UPON TIME. PERPENDICULARS FROM POINTS TO LINES GIVE DISTANCES TO BE MEASURED OR SIMPLY OBSERVED. ANY NUMBER OF PERFORMERS; ANY KIND AND NUMBER OF INSTUMENTS.

ON HIS BIRTHDAY (TARDILY), JANUARY 1958

John Cage



I

TACET

II

TACET

III

TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

usage d'une œuvre sans le consentement de l'auteur. Appliqué strictement, cela signifie qu'on ne peut composer des œuvres à partir d'œuvres qui, par exemple, se trouvent sur disque ou qui sont diffusées à la radio. Les législations sur le droit d'auteur prévoient toutefois des exceptions à ce principe : les Français permettent la courte citation à caractère critique, les Américains ont une exception nommée *fair use*, dont on retrouve au Canada une version quelque peu différente, sous le vocable d'utilisation équitable à des fins de critique.

Dans ce dédale juridique, comment peut-on inscrire l'œuvre de Cage ?

Entorses

John Cage pose essentiellement deux défis au droit d'auteur. Le premier se veut un défi de principe, où l'œuvre de Cage est, pour ainsi dire, hors droit. Le second défi en est un de torsion, dans lequel le compositeur et les principes du droit d'auteur cohabitent dans un semblant de compatibilité. Comme nous le verrons, ces qualifications juridiques permettent quelques considérations sur le fossé qui sépare la pratique artistique de Cage et le droit d'auteur.

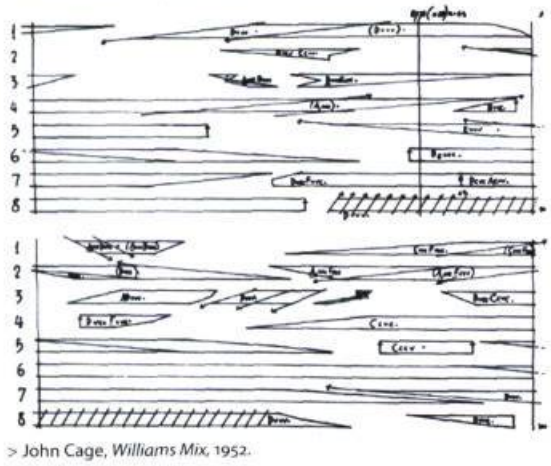
Du point de vue juridique, Cage a conçu des œuvres qui ne peuvent trouver refuge dans le droit d'auteur. L'outrage esthétique que représente *4' 33"* est en-dehors du droit, parce que la proposition de Cage se ramène essentiellement à une idée. Le droit ne protège pas, en effet, un silence et encore moins l'idée d'un silence. Il faut ajouter, sur le plan musical du moins, que le talent et le jugement du compositeur font cruellement défaut lors de l'exécution de *4' 33"*, puisque ce sont des sonorités non prévues et produites par d'autres qui feront office d'œuvre. Des remarques similaires s'appliquent d'ailleurs à *Fontaine*, un urinoir posé à l'envers et exposé par Marcel Duchamp : l'objet ne peut être qualifié d'œuvre selon le droit d'auteur. Que ces œuvres aient marqué l'histoire de l'art n'émeut pas le droit d'auteur. Si Cage est ici hors droit, cela implique que n'importe qui peut composer une œuvre silencieuse sans qu'un tribunal réprime ce vol d'idée. En guise de parallèle, on peut rappeler que les tribunaux français qui se sont penchés sur l'œuvre de Christo dans les années quatre-vingt ont indiqué que celui-ci était l'auteur de l'œuvre que constitue le pont Neuf emballé, mais que l'artiste ne détenait pas de droits sur l'idée d'emballer un monument. Un compositeur qui présenterait une œuvre silencieuse, à la manière de *4' 33"*, serait plutôt sanctionné par ses pairs et par la critique, lesquels objecteraient que l'œuvre manque d'originalité, voire qu'elle représente un plagiat, parce que Cage y a pensé en 1952. En cette matière, les artistes sont plus scrupuleux que les juristes, obéissant à d'autres normes que celles édictées par le droit. C'est d'ailleurs un des points sur lesquels divergent le droit et l'histoire de l'art. Alors que l'originalité en art signifie, surtout depuis la seconde moitié du XXe siècle, la nouveauté, pour le droit d'auteur le critère consiste essentiellement à vérifier si l'on est en présence d'une copie d'œuvre existante et si l'auteur y a mis un tant soit peu de talent et de jugement. Qu'un spécialiste de la production artistique de Cage affirme que l'avant-garde musicale nous met en présence de « non-œuvres »[11] est révélateur de ce fossé. Pour un critique, une *non-œuvre* désigne l'envers esthétique de l'œuvre, mais elle se maintient toutefois dans la catégorie « œuvre », en ceci que l'objet demeure de l'art et ne fait qu'agrandir le cercle des possibles, alors que, pour les juristes, *non-œuvre* signifie « absence totale d'œuvre » et donc de protection juridique. Ici le droit est éminemment plus radical.

Les constats qui précèdent ne sont pas les seuls qui peuvent tenir la route sur le plan juridique, bien qu'ils semblent les plus vraisemblables. Il importe aussi d'indiquer que certains estiment que des œuvres conceptuelles comme *4' 33"* ou *Fontaine*, doivent recevoir une protection par le droit d'auteur, même au prix d'une redéfinition de la loi. Dans la mesure où le critère pour indiquer l'existence d'une œuvre est le fait de pouvoir distinguer l'empreinte de la personnalité de l'auteur et d'y voir une intentionnalité, on pourrait inclure des œuvres conceptuelles dans la catégorie des œuvres protégées[12]. Sans vouloir trop alimenter ce débat, il faut concéder une chose : la présente analyse considère l'œuvre dans sa matérialité. Or, on peut aussi regarder le droit d'auteur en prenant appui sur une perspective personnaliste, c'est-à-dire celle qui s'intéresse d'abord à l'auteur et à son projet artistique, et arriver à des conclusions différentes.

Cela dit, l'utilisation du hasard dans le processus de création ébranle également le droit d'auteur. Dans plusieurs pièces de Cage, le hasard joue un rôle déterminant et participe activement à l'expression de l'œuvre. Du point de vue du droit d'auteur, Cage est-il l'auteur de toutes ses créations qui utilisent le hasard ? À l'évidence, Cage n'a pas le monopole sur l'utilisation du hasard dans l'art ni sur l'incorporation du *I Ching* dans les prises de décision. On peut

même aller plus loin et poser que, sur le plan juridique, un compositeur pourrait reprendre certaines des idées de Cage et s'attribuer le résultat : en utilisant 12 postes de radio et 24 interprètes sur une partition différente, en découpant et en collant 42 disques de jazz ou 600 extraits de musique et de bruits. Les résultats seraient quasi assurément différents de ceux obtenus par Cage et, même en ayant recours à la même idée, l'expression différente et l'apport personnel du nouvel auteur lui conféreraient le titre d'auteur exclusif de l'œuvre. Pour le droit d'auteur, Cage est l'auteur des œuvres qu'il a effectivement réalisées, et certaines de ses idées générales de composition demeurent libres comme l'air, de la même manière que l'idée d'insérer du bruit dans la musique n'appartient pas en propre à Luigi Russolo[13]. À défaut, il faut soutenir l'argument voulant que Cage se pose comme étant l'auteur de toutes les œuvres qui peuvent virtuellement exister en utilisant l'idée de couper-coller des segments de sons selon un ordre quelconque. Or, le droit d'auteur ne permet pas de monopole sur le contingent. De plus, Cage deviendrait ainsi l'auteur de procédés ou de méthodes, ce que ne protège pas le droit d'auteur. Par contre, la question soulevée est parfois plus délicate[14]. En effet, Cage est l'auteur de ses partitions et nul ne peut reprendre intégralement l'une de ses partitions, dans la mesure où, à cette étape, se manifeste son talent et son jugement. Par conséquent, un collage aléatoire d'œuvres ne pourrait se faire à partir de la partition de 192 pages de *Williams Mix*. Cet exemple nous met, du coup, en présence d'un écueil pour le droit d'auteur car, en attribuant à Cage l'ensemble des possibilités pouvant surgir de la partition de *Williams Mix*, on se retrouve dans les faits à lui accorder un droit sur un procédé.

Le processus de création de Cage autorise aussi une interrogation sur l'identité des auteurs de certaines œuvres qui lui sont attribuées. Ici le droit rattrape Cage. Des œuvres telles *Variations* et *Cartridge Music* réclament que l'interprète contribue à l'expression finale de l'œuvre, puisque la partition recèle sa part d'indétermination. Dans ces cas, on peut soulever l'hypothèse que les interprètes, en prenant des décisions qui contribuent directement à donner une forme à l'œuvre, deviennent ce faisant des coauteurs de celle-ci. Il faudrait donc ajouter, à côté de John Cage, les noms des personnes qui, par le fait de leur apport, sont devenus auteurs, et ce, en dépit de la compréhension qu'elles ont pu en avoir lors des exécutions. La conclusion n'est cependant pas la même s'agissant du piano préparé, l'un des apports de Cage à l'instrumentation. Le piano préparé consiste à insérer divers objets à travers les cordes d'un piano afin d'en transformer le son. Bien que le résultat dépende quelque peu du hasard et que ni Cage ni l'interprète ne puissent anticiper le résultat du jeu de l'interprète sur les objets déposés à travers les cordes du piano, on ne peut attribuer à l'interprète la qualité de coauteur dans la mesure où la partition suivie est composée par Cage[15].



> John Cage, *Williams Mix*, 1952.

Enfin, Cage entre aussi en relation avec le droit d'auteur lorsqu'il utilise des œuvres protégées. En s'appropriant des œuvres musicales composées par d'autres, Cage ouvre une autre brèche dans le droit d'auteur. Cette fois cependant, il n'est pas hors droit, mais se situe à une frontière qu'il aura été l'un des premiers à repérer[16]. Les exceptions juridiques visant l'utilisation équitable, ou le *fair use*, ont d'abord été pensées pour les critiques ou les chercheurs qui doivent, aux fins de leurs travaux, reproduire un extrait d'une œuvre existante afin d'y ajouter un commentaire. Dans l'œuvre de Cage, l'utilisation d'extraits sonores collés sur une bande magnétique tout comme la diffusion du contenu de la radio participent d'une critique sociale et musicale fort soutenue. Des œuvres telles *Imaginary Landscape no. 5* et *Williams Mix* comportent un caractère nettement critique, car elles questionnent brutalement le mode de composition et la finalité esthétique de la musique. Les exégètes de Cage soulignent régulièrement ce fait[17]. On peut, par conséquent, prétendre que cette innovation de Cage représente probablement son apport artistique qui coïncide le mieux avec les principes du droit d'auteur.

Conclusion

Le droit d'auteur est apparu dans la mouvance d'une réflexion à la fois juridique et philosophique sur la propriété. L'arrivée de l'imprimerie a ouvert la voie à une discussion qui cherchait à savoir à qui appartiennent les copies produites par les presses. Des auteurs tels que Beaumarchais ont ensuite fondé leurs revendications sur des considérations sociales et politiques liées au statut des auteurs. Ainsi, lorsque les premières législations sur le droit d'auteur voient le jour au XVIIIe siècle, il n'existe pas de questionnements sur ce qu'est une œuvre. Du moins pas de questionnements aussi radicaux que ceux soulevés par Duchamp ou Cage. Les canons esthétiques semblent inébranlables et, du coup, le droit d'auteur paraît parfaitement adapté à l'écrivain et aux peintres de l'époque. Le paradigme de l'imitation de la nature donne naissance à des œuvres qui ne brillent pas par leur nouveauté, mais qui témoignent d'un effort et d'un labeur qui suffisent au droit d'auteur. Sur le plan esthétique, le droit d'auteur serait donc attaché aux beaux-arts[18]. Cage opère une rupture dans l'histoire de l'art lorsqu'il écrit que le mot *musique* réfère aux instruments du XVIIIe et XIXe siècles et qu'il convient de parler aujourd'hui de l'« organisation des sons »[19]. Cage n'a pas, d'abord, pris le droit d'assaut : il s'est attaqué à l'art de son temps et a contribué, peut-être sans trop le savoir, à démontrer les contours historiques du droit d'auteur. Assurément il a participé au brouillage entre l'art et le droit d'auteur en coupant certains des ponts qui unissaient les deux discours. Depuis, l'originalité des uns équivaut au haussement d'épaules des autres, un paradoxe fort probablement assumé par Cage. Son œuvre est incongrue pour le droit d'auteur, tantôt à l'extérieur de celui-ci et tantôt en porte-à-faux. Ces entorses juridiques représentent un autre versant du caractère inédit de son travail, une forme de transgression qui sied à l'avant-garde. ■

Notes

1 « *He was the emperor of the avant-garde.* » (Michael White, [En ligne], www.bbc.co.uk/worldservice/arts/highlights/010911_cage.shtml.)

2 *Cf.* Wilfrid Mellers, «The silence of Nothingness and American Abstraction», *Modern Painters*, n° 88, 1998.

3 Pour une brève introduction aux œuvres sonores de Cage, voir Herbert Henck, « Le son du silence : 4' 33" de John Cage », *John Cage : Revue d'esthétique*, n°s 13-14-15, Paris, Privat, 1987-1988, p. 237-239.

4 4'33" se veut une œuvre en trois mouvements (33", 2' 40" et 1' 20"). Le titre indique la durée totale de la pièce. Dans sa partition, Cage mentionne que la durée peut varier et que d'autres instrumentistes peuvent interpréter l'œuvre.

5 Pour une description du processus de création de cette œuvre, voir Michael Nyman, *Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005, p. 104-106.

6 *Cf.* John Cage, « Composition as Process », *Silence : Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 36.

7 *Cf.* Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Paris, Minerve, 1993, p. 30. Bosseur rappelle que la première de l'œuvre a été exécutée à un moment de la journée où la plupart des stations de radio étaient fermées, provoquant ainsi des silences bien involontaires.

8 Pour plus de détails sur cette œuvre, voir Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 31.

9 *Cf. loc. cit.* Sur cette œuvre voir également Michael Nyman, *op. cit.*, p. 86-87.

10 Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 58.

11 « Nous aurions donc affaire à des *non-œuvres*, mettant en jeu des matériaux hétérogènes, laissés parfois au hasard ; et destinés à promouvoir chez l'auditeur non pas des perceptions esthétiques plénières, achevées, en bonne et due *forme*, mais de simples (et souvent simplistes) suggestions. » (Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 25.)

12 Voir notamment Nadia Walravens, *L'œuvre d'art en droit d'auteur : Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*, Paris, Économica, 2005.

13 Russolo est l'auteur du manifeste intitulé *L'art des bruits*, publié en 1913.

14 Pour une discussion sur cette question, voir Alan L. Durham, *The Random Muse : Authorship and Indeterminacy*, 2002-2003, 44 *Wm. & Mary L. Rev.* 573 p.

15 Une improvisation de l'interprète sur le piano préparé ne mènerait pas nécessairement à la même conclusion.

16 On sait que, depuis, des artistes comme John Oswald dans *Plunderphonics* ou DJ Shadow dans *Endtroducing* ont fait un usage intensif d'œuvres musicales protégées pour créer leurs propres œuvres.

17 Pour s'en convaincre, on peut consulter le très volumineux dossier spécial de la *Revue d'esthétique* consacré à Cage : *John Cage : Revue d'esthétique*, *op. cit.*

18 La chose est peu discutée dans le monde juridique, mais on peut en retrouver des traces, notamment dans les grands ouvrages de synthèse. Ainsi pour Gautier, l'œuvre « doit comporter un minimum d'effet esthétique, la rattachant d'une quelconque façon à l'ordre des beaux-arts ». (Pierre-Yves Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, 5e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 70.)

19 John Cage, « The Future of Music : Credo », *Silence : Lectures and Writings*, *op. cit.*, p. 3.