

John Cage et les entorses juridiques

Georges Azzaria

Espaces sonores

Numéro 98, hiver 2008

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

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

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

John Cage et les entorses juridiques

PAR GEORGES AZZARIA

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 XX^e 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 génie². 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 musique³, 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 secondes⁴. 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 monnaies⁵. 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 expression⁶. 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 prestation⁷. 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 jazz⁸. 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 pages⁹. 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.

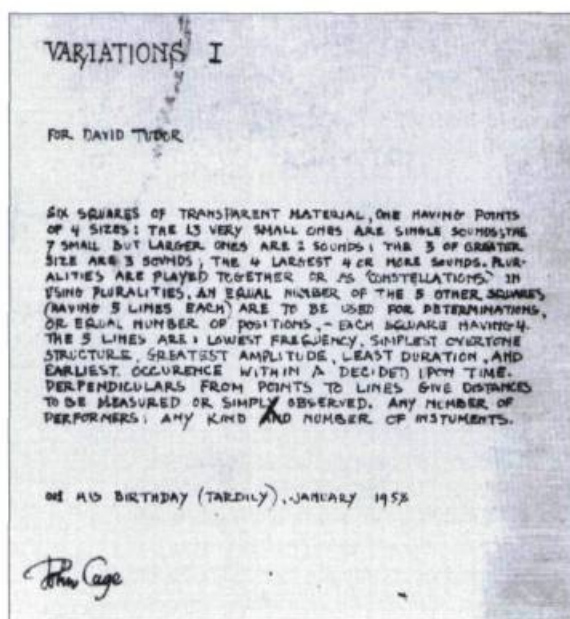
Afin de qualifier juridiquement la production de John Cage, il est nécessaire de rappeler les grands principes du droit d'auteur. Il convient ainsi d'aborder brièvement les notions juridiques que sont l'originalité, l'œuvre de collaboration et l'utilisation équitable.

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

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



> David Tudor et John Cage



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 XX^e 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 protégées¹². 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

