

John Cage : compositeur ou philosophe ?

Souvent perçu comme un provocateur, un trublion cherchant à surprendre le public et casser les codes de la musique occidentale, John Cage (1912-1992) fondait en réalité son activité de compositeur sur des conceptions philosophiques longuement mûries. Parallèlement à son travail de composition, il a publié de nombreux articles et donné des conférences exposant sa vision singulière de la musique. Ce travail théorique et réflexif, largement influencé par des philosophies d'origine diverses, questionne le statut même de l'œuvre musicale dont il repousse les limites. A l'instar de Marcel Duchamp, dont il était un grand admirateur, John Cage fait œuvre de théoricien de l'art, voire de métaphysicien, en même temps qu'il compose. A tel point qu'il est parfois moins considéré comme un compositeur que comme un philosophe, et ses œuvres musicales moins estimées que son apport théorique. On s'intéressera dans un premier temps à la diversité des philosophies qui ont influencé John Cage et la manière dont celles-ci se sont traduites dans ses compositions. On verra ensuite que son travail de compositeur repousse les limites de la définition de l'œuvre musicale. Enfin, on s'interrogera sur la notion de non-distinction entre l'art et la vie qu'il a développée au cours de son existence.

Les œuvres de John Cage, du moins certaines d'entre elles, peuvent être lues comme la mise en musique d'une philosophie personnelle. Celle-ci est le fruit de plusieurs influences d'origine variées. La première d'entre elles est celle d'Henry David Thoreau (1817-1862) et de son néo-transcendantalisme. Philosophe et poète américain, Thoreau prônait un art de vie fondé sur l'écoute de soi, ce qu'il appelait « le matin intérieur »¹. Cela impliquait pour lui un retrait de la vie en société et un rapprochement avec la Nature. Il a développé un rapport éthique et transcendantal à la Nature et défend l'idée que la distinction entre humain et non-humains est ténue et le plus souvent fondée sur des préjugés. Cela préfigure la volonté de Cage de remettre en cause la distinction traditionnelle entre musique et non-musique et l'idée selon laquelle la fonction de l'art est d'imiter la Nature dans son

¹Michel Granger, *Henry David Thoreau, Paradoxes d'excentrique*, Paris, Belin, 1994, p. 19

mode opératoire². Pour Cage, comme pour Thoreau, il y a de la musique dans chaque son. La contemplation de la Nature est ainsi au centre de la philosophie de Thoreau et aura une influence majeure sur la conception de la musique de John Cage.

Le compositeur a également été marqué par la pensée d'un théologien dominicain qu'il cite régulièrement dans ses conférences, Maître Eckhart (1260-1328), fondateur d'un courant dénommé la Mystique rhénane. L'enseignement spirituel de Maître Eckhart est formulé à partir d'une invitation au détachement de "tout ce qui n'est pas Dieu". Ce détachement prend deux formes différentes³. La première consiste en un appauvrissement volontaire, au sens matériel et surtout spirituel. Le détachement sous cette première forme est à comprendre en fonction d'une théologie de l'homme créé à l'image de Dieu, image dont la ressemblance est perdue. Retrouver la ressemblance suppose de se vider de soi, pour que Dieu entre en soi. Mais le détachement eckhartien est aussi ontologique, à la fois suppression ou annihilation de ce que nous ne sommes pas, et constitution d'un dépassement métaphysique de soi, c'est-à-dire un renoncement à tout ce qui rend l'être créé indisponible à l'action de la Grâce ; le dernier degré de ce détachement consistant même à s'affranchir de l'effort pour se rapprocher de Dieu⁴. Ce que Cage retient de la pensée de Maître Eckhart réside dans l'idée du néant qui se trouverait à l'intérieur des choses et des hommes. La notion de *Grund*, que l'on peut traduire par Fond de l'âme ou Base, chez Eckhart a particulièrement retenu l'attention de Cage⁵. Pour lui, cela signifie que « *l'ego ne bloque plus l'action. Une fluidité se produit, caractéristique de la nature* »⁶. Dans cette optique, il composera des œuvres qui laisse une place à l'indétermination par l'intermédiaire de l'interprète. Dans le cadre d'une conférence sur l'indétermination dans le processus de composition (qu'on retrouve également chez un compositeur comme Morton Feldman), il affirme ainsi, faisant le lien entre le transcendantalisme de Thoreau et la doctrine de Maître Eckhart : « *Chaque printemps apporte une éventualité, qu'elle qu'elle soit. L'interprète agira alors de n'importe quelle manière. Qu'il le fasse d'une manière organisée, ou ne n'importe quelle manière non consciemment organisées, on ne peut le savoir jusqu'à ce que son action devienne réalité. La nature de la composition et la connaissance du propre point de vue du compositeur sur son action suggèrent, en fait, que l'interprète agit parfois consciemment, parfois non consciemment et sur la Base de Maître Eckhart, s'identifiant par là à toute éventualité, qu'elle qu'elle soit* »⁷. Cette notion d'indétermination et de non-obstruction de la personnalité du compositeur se retrouve également dans le mysticisme oriental qui a profondément marqué Cage. La première rencontre de Cage avec le bouddhisme zen

²Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22

³Marie-Anne Vannier, *Cheminer avec Maître Eckhart : au cœur de l'anthropologie chrétienne*, Perpignan, Artège Éditions, 2015, p. 35

⁴*Ibid.*, p.48

⁵Salgado, *op. cit.*, p. 35

⁶John Cage, *Silence. Conférence et écrits*, Genève, Contrechamps, 2012, p. 41

⁷*Ibid.*, p. 41

a lieu en 1938-1939, à la Cornish School de Seattle, où il enseigne la musique. Il assiste à des conférences qui l'initient à la pensée zen et fait la connaissance de Mark Tobey et Morris Graves, deux artistes qui voyaient dans cette philosophie un moyen d'exprimer l'indicible, sans pour autant impliquer leurs émotions personnelles⁸. Cette phase mystique va inspirer les premières œuvres de Cage comme les *Sonates et Interludes*. Dans cette optique, il considère son art comme dépourvu de finalité, son but étant l'expérience même. En effet, selon la pensée bouddhiste zen, la création n'a ni origine ni fin, mais poursuit un mouvement circulaire éternel. A partir de 1946, Cage approfondit sa connaissance de la pensée orientale puis poursuit des études quotidiennes entre 1949 et 1951 avec Daisetz T. Suzuki, un érudit qui a joué un rôle majeur dans la diffusion de la pensée zen en Occident. Cette rencontre marque un tournant dans l'œuvre et la vie de John Cage. A partir de là, sa démarche artistique sera orientée par les lignes principales de la philosophie zen : non-intentionnalité des actes et des pensées, acceptation de la nature dans sa multiplicité et sa diversité, interpénétration de notions apparemment contradictoires (ordre-désordre, vie-mort, nécessité-hasard, etc.). Ces éléments se retrouveront dans pratiquement toutes les œuvres de Cage à partir de 1951.

A la lumière de ces différentes influences intellectuelles, les œuvres composées par Cage peuvent être vues comme un moyen d'exprimer ses visions philosophiques. Celles-ci vont totalement remettre en cause la tradition musicale occidentale en brouillant les habituelles distinctions entre musique et silence, compositeur et interprète, et en abandonnant l'idée selon laquelle la musique sert à véhiculer des émotions.

En termes de processus de composition, cela se traduit notamment par la place laissée au silence. Mais sa conception du silence est bien différente de celle de la tradition occidentale. Pour lui, le silence n'est pas le contraire du son. Ayant fait l'expérience d'entrer dans une chambre anéchoïde dans laquelle il découvre qu'il entend deux sons créés de manière non intentionnelle par son corps (l'activité du système nerveux et la circulation du sang), il considère que la distinction à opérer n'est pas entre le son et le silence (qui est une illusion), mais entre les sons intentionnels et ceux qui ne le sont pas⁹. C'est dans cette perspective qu'en 1952 il conçoit *4'33"*. L'interprète n'a aucune note à jouer. La pièce est donc constituée des bruits non organisés et non maîtrisés qui surviennent au cours de l'exécution : murmures du public, bruits de chaises, sons venant de l'extérieur de la salle, etc. Cela signifie aussi que la pièce est différente à chaque interprétation qui peut d'ailleurs être assurée aussi bien par un soliste que par un orchestre symphonique. Cette pièce exprime ainsi ses préoccupations quant à l'indétermination, l'effacement de la personnalité du compositeur et l'ouverture à tous les sons existants, sans discrimination. Cette rupture avec la conception traditionnelle de ce que sont un

⁸Ulrike Kasper, *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, Paris, Hermann, 2005, p. 52

⁹Cage, *op. cit.*, p. 16

compositeur et une œuvre musicale amène certains à s'interroger sur le statut de cette pièce : 4'33" est-elle réellement de la musique ? A cette question, Julian Dodd, philosophe britannique spécialiste d'ontologie musicale, répond par la négative. D'après lui, les sons produits dans le cadre d'une performance musicale doivent être le résultat d'instructions données par le compositeur aux interprètes¹⁰. Dans cette perspective, 4'33" ne serait pas une œuvre musicale, mais plutôt une œuvre d'art conceptuel ayant pour objet la musique, invitant les auditeurs à orienter leur attention et leur écoute sur les sons environnants.

Music of changes est un autre exemple d'œuvre marquante influencée par les conceptions philosophiques de Cage. Composée en 1952, elle est fondée sur l'utilisation systématique du hasard comme procédé d'écriture. Pour ce faire, Cage a utilisé *le Yi-King (le Livre des transformations)*, un livre chinois de sagesse millénaire consulté par les anciens rois lorsqu'ils étaient en guerre. Dans ce livre qui sert d'oracle, chacun des soixante-quatre hexagrammes décrit une situation esquisse son évolution dans le temps et apporte des conseils d'action. Chaque élément de la partition (notes, nuances, rythme, etc.) a été déterminé par ce moyen. Cette méthode lui permet de se retirer de l'œuvre, en laissant faire la nature. Elle permet également d'abandonner la tendance à vouloir définir une forme ou une structure, et à situer une œuvre avec nos repères cognitifs et culturels. Avec ce procédé, Cage détruit les structures prédéterminées et libère les sons, qui ainsi peuvent être appréciés uniquement pour ce qu'ils sont. Pour Pierre Boulez, cette méthode équivaut à une démission du compositeur face à ses responsabilités de créateur¹¹. C'est justement ce que visait Cage, et ce qui peut faire dire à certains qu'il est moins un compositeur qu'un artiste conceptuel ou un philosophe.

Si John Cage a souvent été considéré comme autre chose qu'un compositeur, il n'en a pas moins composé un grand nombre d'œuvres qui repoussent les limites de la musique. C'est dans cette optique d'une réhabilitation de Cage comme compositeur que s'inscrit James Pritchett avec son ouvrage *The music of John Cage*¹². Mais pour évaluer le travail de Cage en tant que compositeur, il est nécessaire au préalable de se défaire des catégories habituelles sur la musique. Il préfère substituer au mot « musique », qui serait réservé aux instruments du dix-huitième et du dix-neuvième siècle, le terme « d'organisation des sons »¹³. Cage se situe en ce sens dans la poursuite du travail d'Edgar Varèse qui a introduit les bruits dans sa musique. Pour Cage, « *les bruits sont aussi utiles pour la nouvelle musique que les soi-disant sons musicaux, pour la simple raison que ce sont des sons* »¹⁴. Il

¹⁰Conférence donnée par Julian Dodd : <https://www.youtube.com/watch?v=WTCVnKROlos>

¹¹Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, Minerve, 1993, p. 36

¹²James Pritchett, *The music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993

¹³Cage, *op.cit.*, p. 3

¹⁴*Ibid.*, p. 77

s'écarte néanmoins de Varèse puisque celui-ci organise les sons en fonction de sa propre esthétique : « *il est clair qu'il faut découvrir des voies permettant aux bruits et aux sons d'être juste des bruits et des sons, et non des représentants asservis à l'imagination de Varèse* »¹⁵.

Au-delà de l'intégration du bruit dans sa conception de la musique, qui endosse alors une définition extensive, c'est en analysant son processus de composition que certains auteurs défendent l'idée d'un Cage compositeur avant tout. Dans son ouvrage dédié au compositeur américain, James Pritchett décrit le travail de Cage sur la pièce *Apartement House 1776*, une commande pour le bicentenaire de la révolution. Cage voulait s'inspirer de la musique ancienne américaine mais sans son caractère tonal. Il décida de prendre quarante-quatre chorals à quatre voix de William Billings et d'autres compositeurs de cette période et ensuite de les modifier pour créer une musique nouvelle. Après plusieurs tentatives de remodelage en enlevant certaines notes, en rajoutant des silences, il aboutit à un résultat qu'il jugea satisfaisant, en sélectionnant avec l'aide du hasard, quelques notes de chaque voix. Il explique ainsi : « *Les cadences avaient disparu ; mais la saveur était restée. On peut considérer ça comme de la musique du dix-huitième siècle, mais redécouverte sous un nouveau jour. C'est parce que chaque son vibre pour lui-même, et non pas pour des raisons théoriques* »¹⁶. Pour Pritchett, ce processus est la preuve que Cage est avant tout un compositeur. Il a créé cette pièce en partant d'un but clairement défini, explorant différentes possibilités jusqu'à obtenir le résultat qu'il souhaitait. Surtout, ce sont des raisons musicales qui ont poussé Cage à préférer telle version à telle autre. Pour Pritchett, il est clair que Cage était un compositeur avec un sens musical unique.

Mais si l'on suit la vision de Cage, peut-être que la question de savoir s'il est d'abord un philosophe ou un compositeur n'est pas pertinente. En effet, les différentes influences philosophiques dont il s'est nourri l'ont conduit à développer l'idée d'une non-différenciation entre l'art et la vie. L'insertion de l'art dans la vie quotidienne va de pair avec l'abandon de la représentation traditionnelle de ce qu'est une œuvre musicale et les couples d'opposés qui lui sont généralement associés : son/silence, bruit/son musical, création/interprétation, etc¹⁷. Pour Cage, l'art devient un processus créatif qui s'intègre au monde pour devenir à son tour un modèle à imiter. La notion d'art se dissout dans la vie, amenant à ressentir l'unité avec tout, conformément aux préceptes du bouddhisme zen.

De cela découle une éthique, qui unifie des principes qui peuvent s'appliquer aussi bien au domaine artistique que moral. Cette éthique concerne à la fois la dimension individuelle (relations sociales) et la dimension collective (engagement politique) de l'existence. Ainsi, d'après les témoignages de personnes de son entourage, Cage faisait preuve d'une grande générosité et

¹⁵*Ibid.*, p. 77

¹⁶Pritchett, *op. cit.*, p. 3 (notre traduction)

¹⁷Prado, *op.cit.*, p. 83

disponibilité envers ses semblables¹⁸. Gerald L. Burns fait un parallèle entre cette façon d'être au monde et l'éthique développée par Emmanuel Lévinas. Pour le philosophe français, l'éthique est avant tout une question de responsabilité envers autrui. Or, l'Autre incarne l'étrange, l'inconnu. Pour s'ouvrir à l'autre, il faut accepter son irréductible étrangeté, accepter la diversité qui existe dans la Nature. On ne sait si Cage était un lecteur de Lévinas, mais on peut imaginer que cette façon de concevoir l'éthique était en accord avec sa propre manière de vivre.

Au-delà de la relation à l'Autre se pose la question de la place de l'artiste, ou même de n'importe quel citoyen, dans la Cité. A partir des années 1960, Cage s'est montré de plus en plus intéressé par les questions politiques et sociales. Lecteur notamment des ouvrages de Marshall McLuhan, philosophe canadien qui analysa les transformations culturelles apportées par les nouveaux moyens de communication, Cage prend conscience des bouleversements que connaît le monde durant cette période. Il conçoit alors de moins en moins la musique comme simplement une façon d'agencer les sons, mais comme un moyen de changer la société¹⁹. A la suite des analyses de McLuhan, Cage voyait ses œuvres électroniques comme une opportunité de s'adapter au nouvel environnement technologique. Par ailleurs, dans la lignée de Thoreau pour qui « *la meilleure forme de gouvernement est l'absence de gouvernement* », Cage était un fervent anarchiste. Cela s'est traduit dans certaines de ses œuvres, comme *Musicircus* (1967). Cage invita plusieurs musiciens à jouer ce qu'ils souhaitaient simultanément sur différentes scènes au sein d'un même espace. Le public était libre de se promener au sein de cet espace. On voit ainsi que ses œuvres, ses conceptions philosophiques et son engagement politique sont inextricablement liés. En juin 1992, quelques mois avant sa mort, il déclarait : « *Nous persévérons dans l'idée qu'il importe davantage de présider plutôt que d'être un simple citoyen. Mais il faudrait envisager de mettre intelligemment à contribution un nombre croissant d'individus : offrir à chacun d'être son propre centre, au lieu de nourrir l'illusion qu'être au centre, c'est présider [...]. Ce sont là mes interrogations, chaque fois que j'écris une nouvelle pièce et que j'ai des décisions à prendre* »²⁰.

Compositeur qui philosophe ? Philosophe qui compose ? L'œuvre et l'existence de même de John Cage échappent à toute tentative de catégorisation. Également poète et peintre, il est à l'image des principes du bouddhisme zen, réconciliant les paradoxes, en union avec l'environnement qui l'entoure. C'est justement dans l'adéquation entre une théorie et des actes qui la mettent en pratique

¹⁸Gerald L. Burns, « Poethics : John Cage and Stanley Cavell at the crossroads of ethical theory », in Marjorie Perloff et Charles Junkerman (dir.), *John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, 1994, p. 221

¹⁹Pritchett, *op. cit.*, p. 146

²⁰John Cage, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La main courante, 1998, p. 34

que réside l'activité philosophique au sens de la Grèce antique²¹. « *On ne peut le comparer à aucun autre homme. Il est atopos : étrange, extravagant, absurde, inclassable, déroutant* »²². C'est ainsi que Pierre Hadot dépeint Socrate, le père de la philosophie grecque, description qui pourrait convenir tout aussi bien à John Cage.

²¹Pierre Hadot, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Gallimard, 1995, p. 65

²²*Ibid.*, p. 57

Bibliographie :

BOSSEUR Jean-Yves, *John Cage*, Minerve, 1993

CAGE John, *Silence. Conférence et écrits*, Genève, Contrechamps, 2012

CAGE John, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La main courante, 1998

GRANGER Michel, *Henry David Thoreau, Paradoxes d'excentrique*, Paris, Belin, 1994

HADOT Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?*, Gallimard, 1995

KASPER Ulrike , *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, Paris, Hermann, 2005

PARDO SALGADO Carmen, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007

PERLOFF Marjorie et JUNKERMAN Charles (dir.), *John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, 1994

PRITCHETT James, *The music of John Cage*, Cambridge University Press, 1993

VANNIER Marie-Anne, *Cheminer avec Maître Eckhart : au cœur de l'anthropologie chrétienne*, Perpignan, Artège Éditions, 2015