

POSITION DE THÈSE

« L'Art sans intention : Le rôle du hasard dans la production musicale, plastique et muséologique de John Cage (1951-1992) »

Anne de Fornel

Dès 1951, John Cage (1912-1992) s'engage dans la recherche de stratégies nouvelles de création qui lui permettraient de composer autrement. Son objectif principal consiste à éviter de laisser la subjectivité gouverner son univers artistique. L'œuvre doit être exempte de tout geste expressif, ainsi que d'éléments issus de la mémoire. Commence alors l'invention de multiples procédés impersonnels de composition permettant au hasard d'être à l'origine de la conception de l'œuvre et de jouer un rôle à différents stades de l'élaboration. Il s'ensuit une exploration artistique où le créateur se trouve confronté à l'imprévisible. À partir de 1969, la recherche de moyens non-intentionnels de création s'élargit du domaine musical au domaine plastique. Pour une part importante de la production musicale et visuelle de Cage, si le hasard intervient dans la phase d'élaboration, les œuvres engendrées restent fixes dans leur état final. Cependant, notamment dans les années soixante, la plupart des œuvres musicales prennent une forme indéterminée, le hasard se situant également au moment de la performance, d'où l'imprévisibilité du résultat. Enfin, cette dialectique entre un hasard *fixe* et une indétermination *mobile* est mise en œuvre à la fin de sa vie dans la conception d'expositions et d'installations.

Les travaux sur l'ensemble de la production musicale et plastique de Cage sont à ce jour très importants. Le compositeur se prête particulièrement bien à l'approche biographique, comme en attestent quatre publications exemplaires (Revill 1992 ; Bosseur 1992 ; Nicholls 2007 ; Silverman 2010). L'apport de ces travaux a été précieux lorsque nous avons été amenée à introduire des éléments biographiques pour mieux contextualiser les analyses. Parue l'année de la disparition du compositeur, la première de ces biographies constitue une référence incontournable. Sa rédaction a bénéficié d'une coopération étroite avec Cage et s'est appuyée sur des témoignages de première main. En ce qui concerne sa production musicale, des approches plus spécifiquement analytiques (Pritchett 1993), philosophiques (Charles 2002 ; Salgado 2007) ou traitant de sujets précis telles que ses pièces théâtrales (Fetterman 1996), sa production musicale de 1933 à 1950 (Patterson 2001), ses pièces « en nombres » (Haskins 2004), ses œuvres pour piano préparé (Dianova 2008), son œuvre *4'33''* (Gann 2010) ou sa collaboration avec Merce Cunningham (C. Brown 2007) ont

constitué des contributions importantes auxquelles nous nous sommes constamment référée. Comme il est noté dans la préface de l'ouvrage de référence *The Cambridge Companion to John Cage*¹, Cage reste avant tout reconnu en tant que compositeur pour « le développement du piano préparé et de l'orchestre de percussions, l'adoption du hasard et de l'indétermination, l'emploi de ressources électroniques et de la notation graphique et le questionnement des principes les plus fondamentaux de l'art musical occidental »². C'est pourquoi pendant de nombreuses années les études sur la production visuelle de Cage ont été rares (K. Brown 1982 ; Risatti 1996). On note cependant un intérêt croissant pour ce sujet à partir des années 2000, nous donnant ainsi accès à la reproduction d'une grande partie de ses œuvres plastiques, tout en nous permettant de débattre des travaux préexistants portant sur l'ensemble de sa production visuelle (Kasper 2005 ; Millar 2010) ou plus spécifiquement sur ses gravures (Kaak et Thierolf 2000 ; Brown 2000) et sur ses aquarelles (Kass 2010). Mais l'étude de sa production visuelle menée par les historiens de l'art et celle de sa production musicale par les musicologues ont souvent été réalisées de façon séparée comme en attestent divers ouvrages regroupant des articles de grande qualité portant sur l'ensemble de la production de Cage (Gena et Brent 1982 ; Dufrenne et Revault d'Allonnes 1987-1988 ; Perloff et Junkerman 1994 ; Richards 1996 ; Bernstein et Hatch 2001 ; Nicholls 2002). Dans cette thèse, nous avons cherché au contraire à comprendre l'unicité d'un fonctionnement créatif à travers les multiples jeux de correspondances existant entre les deux types de production. Comme l'ont montré les ouvrages importants de Jean-Yves Bosseur, *Le sonore et le visuel* et *Musique et Arts Plastiques*, le XX^e siècle est le siècle des « tentatives d'échange, voire d'osmose entre les domaines du visuel et du sonore »³. Être en mesure de saisir les convergences qui s'établissent progressivement entre les domaines plastique et musical chez un compositeur tel que Cage a donc exigé de revenir sur les interactions complexes qu'entretiennent les œuvres propres à ces deux disciplines. Que l'on mesure le chemin parcouru : en 1952, Cage compose *4'33"* à la suite du choc que lui procurent les *White Paintings* de Robert Rauschenberg. La musique lui semble alors « à la traîne »⁴ de la peinture.

¹ Nicholls, David (éd.), *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

² « [...] the development of the prepared piano and the percussion orchestra, the adoption of chance and of indeterminacy, the employment of electronic resources and of graphic notation, and the questioning of the most fundamental tenets of western art music », in Nicholls, David (éd.), *op. cit.*, p. ix.

³ Bosseur, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel*, Paris, Éditions Dis-voir, 1992, avant-propos.

⁴ « Otherwise music is lagging », in Kostelanetz, Richard, *Conversing with John Cage*, New York ; Londres, Routledge, 2003, p. 71.

Trente ans plus tard, musique et œuvre plastique marchent à l'unisson dans son activité créatrice.

Quel peut être le statut d'un compositeur-plasticien ? Sur quelles bases peut-on savoir si les deux domaines interagissent ou s'ils restent séparés ? Étant donné que peu de compositeurs se sont engagés dans le domaine plastique, il a été intéressant de noter qu'Arnold Schönberg – dont Cage suivit les cours de composition au cours des années trente – soit l'un d'entre eux. Schönberg déclara au sujet de sa production plastique : « Peindre est pour moi la même chose que composer. C'était une façon de s'exprimer, de manifester des émotions, des idées et des sentiments »⁵. Ces propos pourraient laisser penser qu'un *themata*⁶ commun lie les deux domaines : dès 1908, Schönberg compose une musique atonale, ce qui aurait pu l'inciter à privilégier dans sa peinture la construction abstraite. À la forme aphoristique pourrait correspondre une recherche de concision picturale. Il n'en est rien : examinons ses portraits, ses auto-portraits, ses paysages ou ses esquisses pour l'art scénique, réalisés entre 1906 et 1911. On constate que le domaine plastique reste tout à fait indépendant de ses préoccupations musicales. Un tel *themata* existe cependant pour certains compositeurs. Ainsi, Steve Reich (1936 -) créa en 1978 à la Crown Point Press une série de gravures⁷. Les traits inscrits dans différentes colonnes se reproduisent sur toute la surface de la feuille et mettent en valeur le filigrane de chacun des quatre papiers. Étant faits à la main, ils sont légèrement différents de l'un à l'autre. Cette répétition d'un *pattern* changeant par phase est aussi un aspect essentiel de sa production musicale. On voit dans ce cas-là que les préoccupations du compositeur sont transposées d'un médium à un autre ; on notera que cette incursion dans le domaine visuel constituera l'unique expérience pour Reich. Qu'en est-il de Cage ? Avant même de s'engager dans les arts visuels, sa production musicale dénote un intérêt profond pour la composante visuelle de la partition comme en atteste par exemple *Chess Pieces* (1944). Tout en restant interne à la musique, la préoccupation est constante pour Cage et sera mise à profit dès les années cinquante pour renouveler le rapport de l'interprète à la partition à travers une notation dite « graphique ». Earle Brown, Morton Feldman et Christian Wolff solliciteront aussi ce type de notation dans leurs compositions. Mais à la

⁵ « Malen war für mich dasselbe wie Komponieren. Es gab mir die Möglichkeit, mich auszudrücken, meine Emotionen, Ideen, und Gefühle mitzuteilen », Schönberg, Arnold, in Meyer, Christian, Muxeneder, Therese (éd.), *Arnold Schönberg : Catalogue raisonné*, préface, Christian Brandstätter, Vienne, 2005.

⁶ Nous faisons ici référence à la notion de *themata* de Gerald Holton, notion qu'il emploie pour nommer ces « thèmes obsessionnels ou idées fixes que l'homme de science poursuit inconsciemment tout au long de sa carrière », in Holton, Gerald, *L'imagination scientifique*, Paris, Gallimard, p. 216.

⁷ La série est intitulée *4 Freehand Watermark Tracing*.

différence de ceux-ci, la composante visuelle deviendra réellement autonome pour Cage à partir de *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969). De 1969 à 1992, il investira conjointement les deux domaines.

La recherche de procédés impersonnels fédère production musicale et plastique. Si Tom Johnson⁸ aborde la question de la non-intention, il se centre non pas sur ce qu'elle implique pour le compositeur mais sur la possibilité pour l'interprète de conserver cette composante dans son interprétation. Cependant, la recherche de non-intentionnalité reste le niveau conceptuel de sa démarche. Nous avons tenté de montrer que ce qui importe aussi pour Cage est le côté artisanal, comme en témoignent les heures passées à la réalisation presque obsessionnelle du *Yi Jing*⁹, à l'expérimentation d'objets dans le piano, à la mise en œuvre de patrons ou de pochoirs, à la mise en valeur d'imperfections du papier, au report de cartes d'étoiles, etc. Cet intérêt pour la dimension artisanale expliquerait ainsi l'orientation qu'il prit dans cette exploration de la non-intention. Cage n'est pas le seul compositeur du XX^e siècle à avoir utilisé un élément extérieur à la musique pour élaborer une œuvre. Cherchant une autre voie que la musique sérielle, Iannis Xenakis (1922-2001), par exemple, se fonde principalement sur la théorie des ensembles, la théorie des cribles et tout particulièrement sur les théories mathématiques des probabilités (musique stochastique) qui induisent l'aléa. Pierre Barbaud (1911-1990) aura de son côté recours à des programmes informatiques permettant de réaliser une composition à partir de l'application de lois aléatoires ; l'emploi de modèles mathématiques sera aussi mis en place par Michel Philippot (1925-1996). Si Cage n'utilise pas de moyens mathématiques, la majorité de ses compositions se base sur un système de hasard pré-établi : celui du *Yi Jing*. Il a donc été important de ne pas se contenter de mentionner l'utilisation des opérations de hasard du *Yi Jing*, comme le font le plus souvent les études sur Cage, mais d'analyser en profondeur les caractéristiques de cette pratique. Il est en effet étonnant que l'analyse du hasard soit si souvent reléguée au second plan. Seuls quelques auteurs s'y attardent. William Brooks a décrit l'emploi des opérations du *Yi Jing* dans les vingt premiers solos des *Songs Books* et a ensuite étudié le rôle et les implications de ce procédé au sein de sa production musicale dans un article intitulé « Choice and Change

⁸ Johnson, Tom, « Intentionnalité et non-intentionnalité dans l'interprétation de la musique de John Cage », in Dufrenne, Mikel, Revault d'Allonnes, Olivier (dir.), *John Cage, Revue d'Esthétique* n° 13-14-15, p. 251-256.

⁹ Nous utiliserons l'orthographe *Yi Jing* qui est la translittération du chinois selon le système pinyin. Nous avons cependant conservé l'orthographe généralement utilisée par les anglophones – *Yi King* ou *I Ching* – dans les citations en anglais.

in Cage's Recent Music »¹⁰. James Pritchett a consacré sa thèse à l'emploi des techniques de hasard mais a limité son corpus aux œuvres musicales composées entre 1950 et 1956. Dans son article « Chance, Indeterminacy, Multiplicity », Branden W. Joseph a associé la notion de hasard à deux autres notions : l'indétermination et la multiplicité. Partant du point de vue des élèves de Cage tels qu'Allan Kaprow, Dick Higgins ou George Brecht, il se centre en particulier sur *Music of Changes* de Cage. Les autres procédés impersonnels (pochoir, imperfections du papier, cartes astronomiques, objets trouvés, dessin automatique) utilisés par le compositeur sont régulièrement cités sans être approfondis (Brooks, 1988). En ce qui concerne la production visuelle de Cage, les études sur ce sujet se font encore plus rares. Seuls trois artistes ayant directement travaillé avec Cage – Kathan Brown, Constance Lewallen et Ray Kass – ont décrit précisément l'emploi du *Yi Jing*. Une partie de l'ouvrage *John Cage Visual Art : To Sober and Quiet the Mind* de Brown est ainsi consacrée à l'étude de l'élaboration de trois séries de gravures. Deux articles intitulés « Cage and the Structure of Chance » de Constance Lewallen et « Diary : Cage's Mountain Lake Workshop, April 8-15, 1990 » de Ray Kass sont précieux en raison du témoignage et de la description minutieuse du processus de hasard. Ils n'approfondissent cependant pas les implications d'une telle démarche créative et n'adoptent pas de posture critique par rapport à celle-ci. C'est pourquoi il nous a paru important de proposer une vue d'ensemble de tous les procédés impersonnels employés dans ces deux domaines et de comprendre les raisons qui ont conduit le compositeur à privilégier l'usage de ces derniers en situant sa démarche par rapport à celle d'autres artistes du XX^e siècle.

Cette thèse a été organisée en trois grandes parties. Nous avons consacré la première partie aux techniques impersonnelles qui ont été décrites et analysées à partir de différentes œuvres musicales et plastiques. Un premier chapitre traite de l'utilisation des opérations de hasard du *Yi Jing*. Un second chapitre aborde d'autres procédés impersonnels mis en œuvre par Cage dont nous avons analysé le fonctionnement non-intentionnel (chapitres I et II). En raison de leur grande originalité, les opérations de hasard du *Yi Jing* occultent souvent l'emploi d'autres techniques qui n'ont jamais été jusqu'à présent systématiquement répertoriées et étudiées. Un tableau récapitulatif a ainsi permis d'avoir une vision d'ensemble des procédés et de s'interroger sur les caractéristiques d'un emploi commun aux deux domaines. La deuxième partie a examiné les différentes formes d'indétermination développées par Cage. Nous avons vu comment l'indétermination peut être liée au moment présent et se créer de manière

¹⁰ Brooks, William, « Choice and Change in Cage's Recent Music », in Brent, Jonathan, Geta, Peter, (éd.), *A John Cage Reader : In Celebration of his 70th Birthday*, New York, C.F. Peters Corporation, 1982, p. 82-100.

endogène durant une performance (chapitre III) ou être engendrée par la nature des instruments choisis (chapitre IV). Dans le premier cas, une approche théorique centrée sur la notion d'*index* a été nécessaire pour mieux saisir le rôle de l'interprète dans la réalisation de ces œuvres indéterminées. Il a aussi été important pour nous de distinguer clairement le stade de l'élaboration qui intègre des procédés de hasard et celui de la performance où est en jeu l'indétermination – deux notions souvent mises au même niveau. Enfin, nous avons étudié dans la troisième partie la manière dont Cage se sert du hasard et de l'indétermination dans la mise en œuvre d'expositions et d'installations (chapitre V). Le choix de conclure notre thèse par une telle réflexion est lié au fait que ces dispositifs ont été réalisés à la fin de sa vie et qu'ils représentent la consécration d'une recherche de non-intentionnalité engagée tout au long de sa production.

Du point de vue méthodologique, il est apparu nécessaire de croiser constamment plusieurs types de données. On a en particulier considéré qu'il n'était pas possible d'étudier le statut des procédés de hasard chez Cage sans se référer aux brouillons et manuscrits disponibles des œuvres. Plusieurs séjours ont permis un examen approfondi des archives de Cage se trouvant à la New York Public Library for the Performing Arts. On s'est en particulier attaché à mieux comprendre la genèse du corpus d'œuvres musicales sélectionnées. Certes, Cage a toujours été un excellent commentateur de ses créations. Il a laissé de nombreux écrits et a réalisé de multiples entretiens tout au long de sa vie (Retallack, 1996 ; Kostelanetz, 1987) dans lesquels il commente sa production et sa démarche. Nous nous y sommes référées tout au long de cette étude. Nous avons jugé utile d'introduire quelques pauses dans le fil de notre analyse sous forme d'entretiens réalisés avec des personnalités proches de Cage, ainsi qu'avec une nouvelle génération d'artistes. Ces entretiens ont permis, nous l'espérons, par des descriptions pratiques des œuvres abordées, de faire comprendre le rapport intense que ces personnalités ont entretenu avec Cage et avec sa production. Le choix du corpus, même s'il procède de façon empirique, a particulièrement mis à l'honneur des œuvres souvent négligées dans les recherches, telles que *Child of Tree (Improvisation I)*, *Branches*, *Music for Carillon nos. 1, 2, 3 et 5*, les *Etudes Australes*, *Inlets (Improvisation II)*, les *Variations VIII*, les *Thirty Pieces for Five Orchestras* pour le domaine musical et *Not Wanting To Say Anything About Marcel*, *Strings*, *Weather-ed*, *New River Watercolors* pour le domaine plastique.

Une des particularités de notre approche tient au fait qu'elle a mobilisé, à côté des concepts musicologiques et esthétiques, des concepts issus de cadres théoriques variés venant essentiellement de la philosophie (Peirce 1931), de la linguistique structurale (Jakobson 1963, 1971), de la phénoménologie (Schutz 1962), de la linguistique cognitive (Gibbs 1994) et de la sociologie (Goffman 1974 ; Suchman 1987). Le recours à des concepts tels que l'indexicalité (Peirce 1931) et le sens commun (Schutz 1962) a permis de mieux cerner les caractéristiques spécifiques du fonctionnement de l'indétermination. Les concepts de métonymie et de métaphore issus de la rhétorique et réélaborés par la linguistique cognitive (Gibbs 1994) nous ont également aidé à réfléchir sur la fonction du piano préparé. Il nous a semblé intéressant de ne pas en rester à une posture descriptive centrée sur les instructions et les résultats de performances (DeLio 1981 ; Smith Brindle 1992 ; Miller 2003, 2009), mais de développer une approche permettant d'analyser la manière dont Cage introduit l'indétermination au sein de sa production musicale et s'efforce de la conceptualiser. Ceci vaut aussi pour l'étude des liens entre sa production musicale et plastique qui ont été pensés en tant que relations intersémiotiques (Jakobson 1971).

Enfin, l'étude de deux expositions conçues par Cage – *Changing Installation* et *Rolywholyover A Circus*¹¹ – nous a amené à interroger sous un autre angle la question de son univers esthétique. On notera qu'aucune analyse de celles-ci n'avait été à ce jour entreprise, hormis les quelques lignes présentes dans le catalogue de la Mattress Factory (Giannini 2001), les articles contenus dans la boîte de *Rolywholyover A Circus* et les quelques brèves descriptions (Saunders 2009 ; Silverman 2010). Étant donné son statut d'événement culturel, l'exposition a été abordée sous un angle plus sociologique à partir de la théorie des cadres primaires et secondaires de Goffman (Goffman 1974).

D'un point de vue théorique, il a été important de comprendre si la position de Cage est alors celle d'un simple transcritteur des résultats fournis par le hasard ou si des choix tiennent néanmoins une place dans sa création. Un engagement radical dans l'exploration de la non-intention peut donner le sentiment que son univers esthétique repose sur un paradoxe. Notre recherche a montré que la position de l'artiste est double. Si Cage est à l'écoute du hasard, ses préoccupations thématiques dans les domaines musical, plastique et muséologique n'en ont pas moins laissé une forte empreinte sur sa production sous forme de différents invariants. Ainsi, nous avons vu comment il reste avant tout un constructiviste. En ne tenant

¹¹ Cage demanda spécifiquement qu'il y ait toujours trois espaces typographiques entre *Rolywholyover* et *A Circus*.

rien pour acquis, Cage parvient à repenser les fondements même de la musique, des arts plastiques et des dispositifs muséaux. La recherche d'invariants a ainsi permis de caractériser son geste esthétique, qui reste unique à ce jour, tout en réinscrivant sa démarche dans un espace social complexe et un moment historique donné.