



HAL
open science

De face, de dos, de bais, de biais : les conférences-performances de John Cage

Matthieu Saladin

► **To cite this version:**

Matthieu Saladin. De face, de dos, de bais, de biais : les conférences-performances de John Cage. Vangelis Athanassopoulos. Quand le discours se fait geste – Regards croisés sur la conférence-performance, Les presses du réel, 2018, 978-2-84066-708-7. hal-04366552

HAL Id: hal-04366552

<https://hal.science/hal-04366552v1>

Submitted on 4 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

De face, de dos, de biais, de biais : les conférences-performances de John Cage

MATTHIEU SALADIN

*Les langues deviennent musiques, les musiques
deviennent du théâtre ; performances ; métamorphoses
(des images fixes de ce qui sont en réalité des films)¹.*

*Je pense que la musique contribue à la transformation de soi ;
ça commence avec la transformation du compositeur,
puis ça s'étend en théorie à la transformation des auditeurs².*

John Cage

Lorsque l'on souhaite aujourd'hui faire l'expérience de la lecture des textes de John Cage, nous nous référons à leurs publications. Nous allons en bibliothèque, dans notre librairie préférée, ou bien commandons tel volume sur telle plate-forme de commerce électronique, et le lisons pour nous-mêmes. Pourtant, dans bien des cas, la publication n'était pas leur destination initiale. Bien qu'écrits, ces textes se devaient d'être dits, expérimentés dans leur énonciation et leur écoute lors de conférences rapidement devenues de véritables performances. C'est que l'écriture cagienne ne saurait être que scripturale ; elle semble ne pouvoir prendre corps que performée. Le fait que Cage soit en premier lieu musicien, habitué des représentations publiques, n'est sans doute pas étranger à l'intérêt qu'il manifeste pour le texte performé, mais au-delà de cet aspect, saisir la relation particulière qu'il entretient avec la conférence pourrait nous renseigner plus largement sur l'ensemble de son projet artistique. Pourquoi Cage

1. « *Languages becoming musics, musics becoming theatres ; performances ; metamorphoses (stills from what are actually movies)*. » John Cage, *Empty Words. Writings '73-'78*, Middletown, Wesleyan University Press, 1979, p. 65, je traduis.

2. « *I think that music has to do with self-alteration ; it begins with the alteration of the composer and conceivably extends to the alteration of the listeners*. » John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York/Londres, Routledge, 2003, p. 104, je traduis.

s'efforce-t-il de penser l'écriture au regard de son activation orale ? Quels sont les enjeux de ces textes qu'il s'applique à lire en public ?

Cage, conférencier

L'intérêt de Cage pour la forme de la conférence remonte au moins au début des années 1930, période où, en partie par nécessité financière, il organise à Santa Monica des séances sur l'art moderne pour femmes au foyer. Nourri d'une culture de la conférence typiquement américaine³, l'apprenti compositeur se propose avec passion d'aborder chaque semaine un nouveau sujet :

J'ai vendu dix conférences à deux dollars et cinquante cents et j'avais environ trente ou quarante maîtresses de maison une fois par semaine. Je leur expliquais que je ne connaissais rien sur le sujet mais que chaque semaine je trouverais tout ce que je pouvais et que j'étais doté d'un grand enthousiasme tant pour la peinture moderne que pour la musique moderne. *En ce sens je m'enseignais à moi-même*, pour ainsi dire, ce qui se passait dans ces deux domaines⁴.

Au-delà de l'anecdote biographique, la dernière phrase a son importance. La conférence, ou du moins sa préparation, est envisagée par le jeune Cage comme une forme d'apprentissage, autrement dit comme une manière de se transformer soi-même – dimension qui sera primordiale dans ses conférences ultérieures.

Cage aurait-il trouvé dans cet emploi de circonstance une vocation ? Si l'expérience de ce club éphémère de ménagères ne sera pas reproduite, elle est en tout cas le point de départ d'une longue carrière d'orateur. Un bref inventaire des différents types de textes qui composent les principaux recueils des écrits de Cage fait ressortir qu'une part non négligeable d'entre eux, et même la majorité, trouve son origine dans une présentation orale.

3. Sur la tradition de l'art de la conférence aux États-Unis qui imprègne le contexte culturel des premières lectures publiques de Cage, voir Eberto F. Lo Bue, « John Cage's Writings », *Poetics Today*, vol. 3, n° 3, été 1982, p. 65.

4. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, trad. M. Dachy, Paris, Éditions de Syrtes, 2000, p. 33, je souligne.

Dans *Silence*⁵ et *A Year from Monday*⁶, plus de la moitié des textes sont des conférences. Dans *M*⁷, qui réunit les écrits de 1967 à 1972, cette part augmente encore et comprend des textes au double statut d'écrit et de partition (« Sixty-Two Mesostics re Merce Cunningham » et « Mureau » sont également référencés au catalogue des *opus* cagiens). *Empty Words*⁸, son recueil suivant, est quasiment intégralement constitué de textes pensés en termes de performance. Ainsi en est-il du poème éponyme écrit à travers le journal de Henry David Thoreau, ou de « Writing for the Second Time through Finnegans Wake », utilisé par ailleurs comme trame dans *Roaratorio* (1979). Cette tendance se poursuit avec *X*⁹, réunissant les écrits de 1979 à 1982, dont les conférences « James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie : An Alphabet » et « Composition in Retrospect ».

Parmi ces textes lus en public, on peut toutefois distinguer deux catégories et observer un glissement graduel, quoique non linéaire, de l'une vers l'autre : la conférence didactique classique d'une part, et un type de conférence privilégiant une forme plus expérimentale d'autre part, flirtant d'abord discrètement avec la performance, avant de totalement s'y confondre. La première catégorie regroupe principalement des textes anciens, mais aussi certaines des premières conférences importantes données par Cage dans les années 1950. Leur but est explicitement informatif. Elles visent à renseigner les auditeurs sur son travail compositionnel et ses orientations esthétiques. Dans la conférence « Musique expérimentale », prononcée à l'occasion du congrès de l'Association Nationale des Maîtres de Musique qui se tient à Chicago en 1957, Cage relate, à travers un discours argumenté et construit, les différentes expériences qui l'ont conduit à réviser radicalement sa conception de la musique au début des années 1950, telle l'entrée dans la chambre anéchoïde de l'université de Harvard. Il précise l'enjeu de l'indétermination dans ses compositions, le nouveau rôle de l'écoute, explicite sa définition du silence, discute du potentiel musical de la bande et, incidemment, formule sa conception de la musique expérimentale comprise comme cette pratique où les compositeurs « trouvent

5. John Cage, *Silence. Conférences et écrits* (1961), trad. V. Barras, Genève, Héros-Limite, 2003.

6. *Idem*, *A Year from Monday* (1967), Middletown, Wesleyan University Press, 1969.

7. *Id.*, *M. Writings '67-'72*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.

8. *Id.*, *Empty Words. Writings '73-'78*, *op. cit.*

9. *Id.*, *X. Writings '79-'82*, Middletown, Wesleyan University Press, 1983.

des méthodes pour se retirer des activités des sons qu'ils produisent¹⁰ ». L'exposé est pédagogique et la démonstration se veut convaincante, tâchant de mettre des mots clairs sur un rapport singulier à la création musicale qui n'est peut-être pas du goût de tous les maîtres de musique réunis.

Au moment où il prononce cette conférence, Cage a donc déjà opéré sa principale évolution esthétique. La rhétorique employée apparaît alors en léger décalage avec les idées exposées : le ton est persuasif et le discours fait même preuve par moments d'un lyrisme teinté de romantisme¹¹, là où le fond des arguments incite au retrait de l'ego de l'artiste¹². Le contexte impose certes en partie ses règles à l'allocution. Mais en dépit de l'éloquence que déploie le compositeur dans son discours, il n'est pas certain que Cage soit totalement convaincu que ce soit là la meilleure manière de partager sa pensée. Parallèlement à ce type de conférence, il a en effet déjà expérimenté à l'époque un autre mode de présentation publique de ses idées musicales.

Le discours comme expérience directe

Dans « Lecture on Nothing », conférence donnée à l'Artist's Club sur la huitième rue à New York en 1949, l'approche est sensiblement différente. Il ne s'agit plus d'instruire l'auditoire des nouvelles perspectives qu'offre la démarche expérimentale, mais de proposer une expérience qui rende directement compte de ce que le discours souhaite énoncer. Il est dès lors nécessaire de reconsidérer la forme même de l'exposé : « Si une conférence est informative, les gens peuvent penser qu'on leur donne quelque chose et qu'ils n'ont rien à faire d'autre que de le recevoir. Mais quand je donne une conférence et que ce qui va être donné n'est pas fixé, les gens doivent envisager une autre attitude¹³. »

Le déplacement entrepris concerne en premier lieu l'articulation entre la forme et le contenu. L'un et l'autre doivent dorénavant fonctionner

10. John Cage, « Musique expérimentale », in *Silence. Conférences et écrits*, op. cit., p. 12.

11. « Écouter des sons qui sont uniquement des sons porte immédiatement l'esprit théorique à théoriser, et les émotions des êtres humains sont continuellement éveillées par des rencontres avec la nature. Une montagne n'évoque-t-elle pas en nous sans le vouloir un sentiment d'émerveillement ? Des loutres le long d'un ruisseau un sentiment de joie ? La nuit dans un bois un sentiment de peur ? La pluie qui tombe et la brume qui s'élève ne suggèrent-elles pas l'amour reliant le ciel et la terre ? » *Ibidem*, p. 11.

12. Sur cet aspect primordial de l'esthétique cagienne, voir Daniel Charles, « L'expérience du non-vouloir », in *Gloses sur John Cage* (1978), Paris, Desclée de Brouwer, 2002, p. 61-72.

13. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, op. cit., p. 189.

conjointement, constituer un tout cohérent où ils se répondent mutuellement. La construction de la conférence doit en elle-même signifier le propos, tandis que celui-ci en révèle la structure. Comme il l'explique en préambule de *Silence* : « Mon intention a été, souvent, de dire ce que j'avais à dire d'une manière qui en constituerait un exemple, l'auditeur pouvait ainsi, en théorie, faire l'expérience de ce que j'avais à dire plutôt que de simplement l'entendre¹⁴. » Pour ce faire, Cage aborde la structure de « Lecture on Nothing » à la manière de certaines de ses compositions, comme *Three Dances* (1944) ou *Sonatas and Interludes* (1946-48), organisées selon des principes structurels fondés sur la rythmique et la répétition :

Il y a quatre mesures dans chaque ligne, et douze lignes dans chaque unité de la structure rythmique. Il y a quarante-huit de ces unités, contenant chacune quarante-huit mesures. L'ensemble est divisé en cinq grandes parties, dans la proportion de 7, 6, 14, 14, 7. Les quarante-huit mesures de chaque unité sont divisées de la même manière. Le texte est imprimé en quatre colonnes pour faciliter une lecture rythmique¹⁵.

Ces précisions techniques, qui accompagnent en guise de préambule la publication de la conférence, n'ont rien d'anecdotique. Elles souhaitent mettre l'accent sur la rigueur structurelle qui organise le discours aussi bien dans sa forme générale que dans ses sous-parties¹⁶, de telle manière que le propos lui-même semble secondaire. La place conférée à la structure doit favoriser le retrait de l'ego si essentiel à son projet, afin que le silence tel qu'il l'entend puisse émerger¹⁷. À l'instar de certaines partitions graphiques, chaque unité apparaît comme une série de cases vierges qu'il convient soit de remplir par des mots (à la limite n'importe lesquels : leur articulation étant garantie par la structure, leur logique sémantique en

14. John Cage, *Silence*, *op. cit.*, p. XI.

15. *Idem*, « Conférence sur rien », in *Silence*, *op. cit.*, p. 120.

16. La structure fonctionne selon un rapport de subdivision en racine carrée – « seule subdivision, précise Cage, qui permette cette structure rythmique micro-macrocosmique [...] ». *Ibidem*, p. 123. (Les citations de la conférence ne reprennent pas l'espacement entre les mots du texte original.)

17. Sur les rapports au silence dans les écrits de Cage, voir Matthieu Saladin, « Les formulations du silence dans les écrits de John Cage », *Art Présence*, n° 65, novembre 2010, p. 2-13.

devient presque accessoire), soit de les laisser en l'état, dénotant alors un silence sous la forme d'un espace blanc interrompant le fil du discours. Pour autant, les phrases ne sont pas (encore) choisies au hasard. Si leur contenu oscille entre anecdote, tautologie et non-sens, elles visent toutes à exprimer, jusque dans leur fragmentation, le rapport à l'œuvre entre structure et contenu, celui d'un rien rendu audible : « La structure sans la vie est morte. Mais la vie sans la structure est in-visible¹⁸. » Ainsi, certains passages se contentent de souligner la structure en l'énonçant¹⁹, tandis que d'autres restent vierges ou répètent inlassablement les mêmes phrases : « De plus en plus j'ai le sentiment que nous n'arrivons nulle part. Peu à peu, comme l'exposé continue, nous n'arrivons nulle part et c'est un plaisir²⁰. »

Là où le discours de Chicago appelle à « abandonner le désir de contrôler le son, laver son esprit de la musique, et se mettre à découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes plutôt que les véhicules de théories ou d'expressions toutes faites de sentiments humains²¹ », celui de New York tente d'incarner de tels moyens, non plus de décrire des méthodes compositionnelles et d'explicitier les différences esthétiques escomptées, mais d'en livrer une expérience sensible. Pourtant, l'opposition n'est pas si tranchée entre les deux conférences. « *Lecture on Nothing* » conserve certains attributs de la conférence classique. Sa durée est d'environ quarante minutes, le propos reste intelligible et traite de sujets précis, comme le rapport au matériau ou à la structure, le tout agrémenté d'exemples. Mais c'est finalement comme si la conférence, son protocole et ses rituels étaient envisagés comme un subterfuge pour proposer une autre expérience au public venu l'entendre. Si, lors de concerts, les auditeurs peuvent être scandalisés ou déconcertés par la nouvelle approche musicale dans laquelle s'investit le compositeur, se réfugier dans leurs préjugés sans goûter à l'expérience esthétique proposée, le recours à la conférence, avec ses codes et sa médiation semblant réduire la menace potentielle, constitue le cheval de Troie idéal pour les y confronter. Cage détourne la forme

18. John Cage, « Conférence sur rien », art. cité, p. 124.

19. Par exemple : « Voilà, maintenant, la fin de cette deuxième unité. Là commence la troisième unité de la seconde partie. Là la seconde partie de cette troisième unité. Là sa troisième partie. Là sa quatrième partie (qui, d'ailleurs, est exactement de la même longueur que la troisième partie). Là la cinquième et dernière partie. » *Ibidem*, p. 123.

20. *Ibid.*, p. 129.

21. John Cage, « Musique expérimentale », art. cité, p. 11.

conférence, la façon de la manière d'une de ses compositions, afin que l'auditoire éprouve ce qui se joue par ailleurs dans sa musique. La conférence devient le propre exemple de ce qu'elle expose, elle se veut performative.

De ce point de vue, l'ultime artifice qui clôt la représentation est exemplaire : en bon conférencier, respectueux des règles de bienséance qui encadrent ce type d'intervention, Cage laisse, à l'issue de son exposé, la parole au public pour le temps de questions réglementaire. Alors que ce dernier pourrait s'attendre à ce que le compositeur retrouve une attitude « normale » et qu'il puisse ainsi l'interroger sur l'expérience vécue, Cage pousse en réalité plus loin le stratagème. Il s'évertue à donner – quelle que soit la question posée – des réponses qu'il a préparées en amont. À la première question, il répondra : « C'est une très bonne question. Je ne voudrais pas la gâcher par une réponse. » À une autre : « Répétez s'il vous plaît la question... Encore une fois... Encore une fois...²² »

Du texte à la partition

Le recours à des structures utilisées à l'origine dans des compositions se retrouve dans d'autres conférences. Dans « Composition as Process²³ », prononcée lors des Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt en 1958, c'est *Music of Changes* (1951) qui sert de modèle, tandis que Cage s'inspire de la composition pour deux pianistes 34'46.776" (1954) pour élaborer la conférence « 45' for a Speaker », donnée au Composers' Concourse de Londres en 1954. Dans ce dernier cas, Cage applique un facteur de hasard à la structure rythmique numérique de la partition afin d'obtenir la durée du discours qui, à la manière de 4'33" (1952), aura valeur de titre. La conférence devient une simple unité de temps, arbitraire, qu'il convient de remplir par du contenu lui-même déterminé par des opérations de hasard²⁴. Le tirage initial donne toutefois une durée qui

22. *Idem*, « Conférence sur rien », art. cité, p. 137.

23. *Id.*, « Composition comme processus », in *Silence, op. cit.*, p. 21-62.

24. Pour écrire son texte, Cage pose une série de six questions au I Ching : s'il y a discours ou silence ; pour combien de temps ; si le texte doit être nouveau ou s'il doit utiliser un matériau ancien ; s'il est ancien, dans quelle conférence doit-il aller le chercher, quelle partie ; si le texte est nouveau, sur quel sujet doit-il s'entretenir parmi trente-deux possibilités ; le matériau doit-il être mesuré en mots ou en syllabes et combien. Cf. la préface de la conférence « 45' pour un orateur », in *Silence, op. cit.*, p. 157-158.

s'avère incompatible avec la longueur du texte : Cage consulte à nouveau son oracle et se voit autoriser à lire chaque ligne en deux secondes, soit quarante-cinq minutes pour l'ensemble de la conférence. Comme il l'indique dans l'avant-propos du discours : « Tout le texte ne peut pas être lu confortablement à cette vitesse, mais on peut toujours essayer²⁵. »

En abordant ses conférences comme des compositions, Cage tend à modifier la nature même du texte lu. Celui-ci ne s'apparente-t-il pas davantage à une partition que l'orateur aurait pour tâche d'interpréter ? Plusieurs indices semblent confirmer un tel déplacement. On peut tout d'abord observer l'importance des textes liminaires – presque systématiquement présents dans la version publiée des conférences – où, à la suite d'informations techniques renseignant le lecteur sur les systèmes compositionnels utilisés dans l'écriture du discours, le compositeur en précise les modalités d'interprétation. Dans « *Lecture on Nothing* », Cage souligne par exemple les précautions à prendre dans le sens de la lecture, mais aussi son tempo : « [...] avec le rubato que l'on utilise dans le langage quotidien²⁶ ». Dans « *45' for a Speaker* », l'avant-propos devient une véritable notice pour la lecture publique, indiquant notamment les nuances à apporter dans l'intensité du discours et spécifiées dans le corps du texte par le truchement des procédés typographiques : « italiques pour doux, romain pour normal, et italiques gras pour fort²⁷ ».

Mais au-delà des notes liminaires, c'est la présentation elle-même des conférences qui s'apparente à une partition. Dans « *Lecture on Nothing* », « *Lecture on Something*²⁸ », ou « *Juilliard Lecture*²⁹ », les lignes se divisent en mesures qui rythment l'espace entre les mots. Dans la seconde déclaration des « *Two Statements on Ives*³⁰ », des symboles ornent le texte et servent à marquer les respirations, les déglutitions, les onomatopées et autres bruits involontaires qui peuvent surgir lors des prises de parole. Dans « *45' for a Speaker* » à nouveau, le déroulé du chronomètre scande en marge celui du texte, tandis que des actions à exécuter pendant la lecture – dont certaines s'amuse de manière réflexive de la gestique des

25. *Ibidem*, p. 157.

26. John Cage, « Conférence sur rien », art. cité, p. 120.

27. *Idem*, « 45' pour un orateur », art. cité, p. 157.

28. *Id.*, « Conférence sur quelque chose », in *Silence*, op. cit., p. 139-156.

29. *Id.*, « Juilliard Lecture », in *A Year from Monday*, op. cit., p. 139-156.

30. *Id.*, « Two Statements on Ives », in *ibidem*, p. 36-42.

orateurs – apparaissent au fil des phrases, inscrites entre parenthèses (ronfler, s'appuyer sur le coude, siffler, taper sur la table, tousser, se moucher, etc.). L'ajout de telles indications montre que la conférence ne peut plus être lue comme un simple texte, isolé de sa potentielle activation orale, mais constitue un ensemble notationnel destiné à servir de script à une performance. Ces expérimentations dans la présentation du texte compliquent d'ailleurs, comme le relève Cage, la publication des conférences : « Confier ces conférences formalisées à l'impression a présenté certains problèmes, et quelques-unes des solutions adoptées sont des compromis entre ce qui aurait été souhaitable et ce qui était praticable³¹. » Ce rapport au texte ne s'inspire cependant pas seulement de la forme et des propriétés de la partition musicale, il vient dans le même temps transformer la manière d'envisager une partition en la présentant comme support d'instructions textuelles, telle qu'elle sera à l'honneur dans les travaux ultérieurs de Fluxus et de l'art conceptuel³².

La conférence devient ainsi chez Cage un « texte performé » en deux sens. Premièrement, le musicien invente des systèmes textuels inédits ou reprend certains procédés issus de ses compositions afin de générer un texte qui mette en jeu, dans sa forme et sa réalisation, le propos même du discours. Ensuite, on peut parler de « texte performé », au sens où ces textes sont clairement élaborés en vue de leur interprétation orale et ne se trouvent achevés qu'une fois activés dans des conférences devenues le théâtre d'une performance.

Poésie versus communication

Avec ces performances, Cage cherche à appliquer à son discours les préceptes qui guident sa musique – retrait de l'ego, indétermination et silence. Comme il l'explique à Daniel Charles : « J'espère laisser être les

31. *Idem*, « Avant-propos », in *Silence, op. cit.*, p. XII.

32. Sur la partition comme support d'instructions, voir Peter Osborne, *Art conceptuel*, trad. R. Crevier, Paris, Phaidon, 2006, p. 19-21 et Matthieu Saladin, « Les sons ne sont pas transparents : approche conceptuelle et réflexivité dans les pratiques sonores expérimentales », in *L'Expérience de l'expérimentation*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 56-87. Plus largement, sur les jeux de « recouvrement » et de « chevauchement » qui s'opèrent entre texte et œuvre dans l'art conceptuel des années 1960, voir Laurence Corbel, *Le Discours de l'art. Écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, PUR, 2012, chapitres IV et V.

mots comme j'ai tenté de laisser être les sons³³. » Mais les mots prononcés ne sont jamais de simples sons. Le sens des uns, plus particulièrement dans leur articulation, ne peut que difficilement rejoindre l'abstraction des autres. À propos de ses premiers essais allant en ce sens, ceux réunis dans *Silence* et *A Year from Monday*, Cage déclare : « Dès que l'on excède le niveau du mot, tout change ; mes essais [...] ne portaient pas sur la question de l'impossibilité ou de la possibilité du sens. Ils supposaient que le sens existe³⁴. » Les conférences sont en effet circonscrites par des structures et des procédés d'écriture qui les rapprochent de ses pièces musicales, mais il n'en demeure pas moins qu'elles continuent de transmettre du sens. Le contenu a beau être soumis à des opérations de hasard comme dans « 45' for a Speaker », les questions posées au I Ching ménagent toujours une place décisive à l'information (aller chercher telle phrase dans telle conférence, écrire tel paragraphe sur tel sujet spécifique, etc.). Si ces conférences ont pour but de proposer une expérience directe, elles conservent néanmoins une part communicationnelle qui semble irréductible :

[...] dans mon usage des mots j'étais prisonnier de la notion de communication, que j'avais voulu abandonner dans le domaine des sons. Eu égard à ce que j'avais à dire, je n'avais pas voulu changer mon appréhension de la communication de son caractère conventionnel communément admis. Mon propre usage du langage tend à dire ce que j'ai à dire, plus qu'à me soucier de ce que les mots eux-mêmes ont à dire. J'allais dans ce sens, mais j'y ai renoncé³⁵.

Les conférences doivent dès lors rompre avec la communication, comprise comme l'ennemi n° 1 du rapport au langage qu'il cherche à entretenir³⁶. Depuis les années 1950, Cage a pourtant déjà entrepris des expériences visant à troubler celle-ci. Il ne s'agit pas encore d'une déconstruction du sens aussi radicale que dans ses conférences ultérieures, mais de tentatives pour le parasiter, ou du moins le mettre en question, par confluence et superposition. Quoi de mieux en effet qu'une surabondance d'informations

33. John Cage, *Pour les oiseaux. Entretien avec Daniel Charles* (1976), Paris, L'Herne, 2002, p. 181.

34. *Ibidem*, p. 132.

35. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, *op. cit.*, p. 191.

36. Ainsi confie-t-il à Daniel Charles : « Communiquer, c'est toujours imposer quelque chose, un discours sur les objets, une vérité, un sentiment. » John Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 146.

pour brouiller la communication ? Dans plusieurs des conférences précédemment citées, la présentation peut s'accompagner par exemple d'une interprétation musicale soit simultanée au discours, soit s'intercalant dans ses silences. Mais c'est l'organisation du happening de 1952 au Black Mountain College (*Theater Piece n° 1*, 1952) qui propose pour la première fois une véritable multiplication des événements, à même d'interférer sur leur interprétation respective. Ainsi, ce happening présente en même temps et sans hiérarchie des peintures de Robert Rauschenberg, de la danse avec Merce Cunningham, des films, des diapositives, des disques et des radios, David Tudor au piano, des poésies lues par Charles Olson et M. C. Richards, et la conférence « Juilliard » de Cage.

En janvier 1961 à l'Institut Pratt de Brooklyn, le compositeur renouvelle ce type d'expérience, mais en se concentrant cette fois sur le seul médium de la conférence, avec « Where Are We Going ? And What Are We Doing ? ». Cette conférence comprend en réalité quatre conférences prononcées par le même orateur. Pour ce faire, trois d'entre elles doivent être enregistrées en amont, puis diffusées (la partition WBAI [1960] est conçue pour l'occasion et doit servir à la variation des volumes) alors que la quatrième est lue en direct. Si chaque discours pris séparément demeure intelligible, la polyphonie de leur énonciation simultanée altère leur sens immédiat. Dans l'avant-propos de la publication du texte, Cage écrit : « Oui, la qualité majeure de l'esprit humain, c'est qu'il peut faire tourner ses propres tables et *comprendre l'absence de sens comme le sens ultime*. C'est pour-quoi j'ai réalisé cette conférence au cours de laquelle *le sens, par des moyens variés, n'émerge pas aisément*, même si la lucidité a toujours été mon feu follet. [...] Nous sommes ici. Disons Oui à notre présence ensemble dans le Chaos³⁷. »

La superposition des conférences concourt cependant moins à réduire le sens, qu'à multiplier ses possibilités par l'entremêlement des discours. L'auditeur se trouve dans un espace sémantique multiple au sein duquel il

37. John Cage, « Où allons-nous ? Et que faisons-nous ? », in *Silence, op. cit.*, p. 206, je souligne. On peut d'ailleurs noter que Cage avoue ne pas être complètement satisfait avec le procédé utilisé dans la version publiée : « Les textes furent écrits pour être entendus en tant que quatre conférences simultanées. Mais imprimer quatre lignes simultanément – autrement dit, superposées les unes sur les autres – ne me plaisait pas dans le cas présent. La présentation utilisée ici a pour effet de rendre les mots lisibles – un avantage discutable, car je voulais signifier que nos expériences, prises telles qu'elles sont toutes à la fois, dépassent notre compréhension. » *Ibidem*, p. 205.

se déplace mentalement – espace multiple que par ailleurs constitue de fait toute situation d’interprétation, une conférence n’étant jamais prononcée dans un espace neutre, mais nécessairement dans un environnement charriant sa propre écologie sonore, et dès lors ses propres informations avec lesquelles la conférence interfère³⁸. Le trouble du sens consiste ainsi à ne pas imposer un unique sens au discours, mais à ouvrir ses potentialités du point de vue poétique. Dans l’avant-propos de *Silence*, Cage écrit : « Lorsque M. C. Richards me demanda pourquoi je ne donnerais pas une fois une conférence informative conventionnelle, ajoutant que ce serait la chose la plus choquante que je pourrais faire, je dis : “Je ne donne pas ces conférences pour surprendre les gens, mais par besoin de poésie³⁹.” » C’est que la définition de la poésie que propose Cage s’oppose en tout point à la communication et son rapport ciblé à l’information. À la question « Mais n’est-il pas important pour un poète de faire sens ? », Cage répond : « Juste le contraire. Un poète doit faire *nonsense*. [...] Pourquoi du *nonsense* ? Pour faire une pluralité de sens, et vous pouvez y tracer votre voie [...]⁴⁰. » Le *nonsense* n’est donc pas une absence de sens en soi – quand bien même celle-ci serait le sens ultime –, mais le chemin sur lequel il souhaite engager les auditeurs de ses conférences afin qu’ils produisent leur propre interprétation. On pourrait presque ici prêter les mots de Stanley Fish au compositeur : « Les interprètes ne décodent pas les poèmes : ils les font⁴¹. » Sauf que pour Cage, la conférence, en tant que performance, doit pouvoir également convier l’auditeur à s’ouvrir à la multiplicité des sens possibles, afin que son propre rapport au sens s’émancipe, plutôt que de simplement le conforter dans la réappropriation.

Musicaliser le langage

Pour réaliser cette ambition, tout l’enjeu de la conférence devient celui d’entraîner l’auditeur dans un processus, faire en sorte que le texte soit lui-même perçu comme processus et non comme objet. Seule une telle mobilité du texte ouverte sur le devenir apparaît adéquate au projet

38. Cf. John Cage, *Pour les oiseaux*, op. cit., p. 156-157.

39. John Cage, « Avant-propos », in *Silence*, op. cit., p. XII.

40. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, op. cit., p. 205-206.

41. Stanley Fish, *Quand lire c’est faire. L’autorité des communautés interprétatives* (1980), trad. É. Dobenesque, Paris, Les prairies ordinaires, 2007, p. 62.

esthétique de Cage⁴². Si la dimension processuelle représente la dynamique qui sous-tend la plupart de ses œuvres musicales depuis les années 1950, c'est encore une fois la différence *a priori* indépassable entre les sons et les mots qui semble empêcher la simple transposition des préceptes musicaux à leur application textuelle. Pourtant le langage ne saurait être autre que processus : « Nous n'aurions pas le langage si nous n'étions dans le processus. Mais je ne crois pas que le langage usuel puisse nous livrer le processus. C'est pour cela que j'insiste sur la nécessité de ne pas nous laisser entraîner par le langage. Les mots nous imposent des sentiments, si nous les prenons comme des objets, c'est-à-dire si nous ne les laissons pas être eux aussi ce qu'ils sont : des processus⁴³. »

La tâche s'avère donc compliquée. Dans une acception aux résonances wittgensteiniennes, Cage nous dit que le langage est certes un processus, mais tout le problème réside dans le fait que nous envisageons le sens des mots comme une propriété fixe et autonome qui régirait nos conduites : « Ce qui est implicite dans l'emploi des mots (quand il y a des messages qui se mettent en travers), c'est le dressage, le gouvernement, la mise au pas et finalement le militaire⁴⁴. » La solution apparaît alors toute trouvée : il faut démilitariser le langage⁴⁵, ou comme le suggère Daniel Charles le « désobjectiver », en somme le musicaliser⁴⁶.

Une telle « musicalisation » de la langue revient, dans l'esprit de Cage, à pouvoir transformer cette dernière en bruit. Alors que la communication s'évertue à filtrer le bruit, la poésie le réclame. Ce que le compositeur pressent dès le début des années 1970 : « [...] il faut dire que je n'ai pas jusqu'ici porté le langage au point où j'ai porté les sons musicaux. Je n'en ai pas fait du bruit. J'espère en faire autre chose qu'un langage⁴⁷. » Cage

42. Sur le dualisme processus/objet chez Cage, voir Daniel Charles, *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 248.

43. John Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 181.

44. John Cage, *Empty Words*, *op. cit.*, p. 183. Je reprends ici la traduction d'Annie Montaut dans son article « Les écrits de John Cage. Au-delà de la critique et de la poésie objets : la théorie comme poésie ouverte », *Revue d'esthétique*, nouvelle série, n°s 13-14-15, 1987-88, p. 342. À noter que l'on retrouve déjà vingt ans plutôt ce type de déclaration dans « 45' for a Speaker » : « C'était à cause des mots que nous devînmes asservis. » John Cage, « 45' pour un orateur », art. cité, p. 187.

45. Sur la démilitarisation du langage, voir John Cage, préface de M. *Writings '67-'72*, *op. cit.*, n. p.

46. « Musicaliser le langage, c'est le désobjectiver, le reconduire à la situation de cirque, au processus ? » Daniel Charles, in John Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 181.

47. *Ibidem*, p. 130-131.

s'attèle à cette tâche dans les textes performés sur lesquels il travaille à l'époque : « Mureau⁴⁸ » et ses premiers mésostiches. Le titre du premier est formé par l'accolement de la première syllabe de musique et la dernière de Thoreau. Son processus de composition constitue à lui seul une allégorie du nouvel impératif esthétique. Pour écrire ce texte, Cage relève dans le journal de Thoreau l'ensemble des remarques qui évoquent la musique, le silence ou les sons et les soumet à des opérations de hasard pour déterminer s'il doit en retenir des lettres, des syllabes, des mots, des syntagmes ou des phrases. Comme il l'indique dans la préface de *M*, où est publié le texte : « Mureau s'écarte de la syntaxe conventionnelle⁴⁹. »

Les mésostiches tendent également à libérer le langage de la syntaxe, mais ils empruntent pour cela un autre procédé. Ils s'apparentent à une forme dérivée de l'acrostiche inventé par le compositeur et dont le nom lui a été conseillé par Norman O. Brown. Alors que l'acrostiche consiste à écrire un poème où la lecture verticale de la première ou de la dernière lettre de chaque ligne fait apparaître un message dissimulé, le mésostiche s'applique à tracer ce dernier, la plupart du temps le nom d'une personne, en opérant par le milieu et en utilisant comme unique matériau pour le prélèvement morcelé les écrits de la personne en question⁵⁰. Les mots assemblés ne sont ainsi plus unis par une syntaxe, ou du moins celle-ci résulte entièrement du hasard. À la manière des poèmes haïku que Cage a découvert au milieu des années 1960, le mésostiche, en congédiant la syntaxe, ouvre le texte à une multiplicité interprétative. Comme pour « Mureau », ce procédé d'écriture vise à déconstruire et défonctionnaliser le langage pour le reconduire vers sa nature processuelle.

Au milieu des années 1970, Cage revient vers le journal de Thoreau pour une nouvelle pièce textuelle à l'allure anarchique, « Empty Words⁵¹ ».

48. John Cage, « Mureau », in *M*, *op. cit.*, p. 35-56.

49. *Id.*, préface de *M*, *op. cit.*, n. p.

50. D'autres contraintes participent à déterminer le choix des mots à retenir. Pour une description complète de ce procédé d'écriture, voir notamment la notice de « Writing for the Second Time through Finnegans Wake », in *Empty Words*, *op. cit.*, p. 133-136. On pourra également se référer pour un commentaire approfondi de ce procédé au cinquième chapitre de Craig Dworkin, *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press, 2003.

51. John Cage, « Empty Words », in *Empty Words*, *op. cit.*, p. 11-78. Pour David Revill, la critique de la syntaxe opérée par Cage à travers ces textes serait à rapprocher des idées anarchiques qu'il affectionne à la même époque. Cf. David Revill, *The Roaring Silence. John Cage : A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992, p. 248.

À l'instar des deux précédents exemples, ce texte a beau être élaboré en vue de sa lecture publique, il s'écarte radicalement de ce que l'on entend habituellement par conférence, non seulement parce que le « discours » y est déconstruit, mais aussi, dans ce dernier cas, par la durée que nécessite son interprétation. Pourtant Cage tient à conserver cette appellation :

Empty Words est une conférence. En fait, le tout est, par opérations de hasard, mis sous forme de stances. [...] C'était quelque chose à lire à voix basse, et c'est pourquoi je lui ai donné une longueur que certains peuvent considérer excessive. J'ai donné à chaque conférence une durée de deux heures et demie. [...] La plupart des gens trouvent que c'est excessif, et ils ne tiennent pas à ce que je le donne en conférence. Je pense que c'est parce que la conférence normale, disons habituelle, de type universitaire, est de quarante minutes⁵².

La conférence, ou plutôt le complexe de conférences, est composée de quatre parties. Pour chacune, Cage puise son matériau dans les quatorze volumes du journal de Thoreau – environ quatre mille événements par « chapitre » –, tandis que la consultation du I Ching lui permet de déterminer une nouvelle fois s'il doit y chercher lettres, mots, syntagmes ou phrases, et à quel endroit. Au moment d'aborder chaque nouvelle partie, il supprime l'élément grammatical le plus long parmi l'ordre des possibilités, de sorte que la dernière ne comporte que des lettres et des silences. Le procédé d'écriture des « Empty Words » est un processus d'effacement : le discours s'évide jusqu'à ne plus laisser entendre, par intervalles, que le grommèlement d'un amas de lettres inintelligibles – « transition du langage vers la musique⁵³ ». Si pour Cage le titre renvoie « au vide de signification caractéristique des sons musicaux⁵⁴ », on peut observer qu'il fait également écho à la notion de « mots vides » dans la langue chinoise qui désigne les pronoms et les conjonctions, soit des mots qui n'ont pas de signification en eux-mêmes, mais seulement contextuelle⁵⁵. C'est que leur lecture décontextualisée s'écarte une nouvelle fois de tout sens prescrit pour s'offrir à l'expérience : « Je ne demande pas au lecteur de faire d'autre expérience

52. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, op. cit., p. 198-201.

53. John Cage, *Empty Words*, op. cit., p. 65.

54. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, op. cit., p. 199.

55. Voir sur ce point *ibidem*, p. 199-201.

d'*Empty Words* que la sienne propre⁵⁶. » La durée considérée comme « excessive » trouve alors sa justification : l'appropriation interprétative doit peu à peu conduire, à mesure que les mots disparaissent, à la multiplicité et au processus intramondains⁵⁷. Ainsi, en conclusion de la longue performance, la quatrième partie débute en principe à l'aube, les portes de la salle ouvertes aux bruits du monde qui s'éveille.

L'expérience comme transformation de soi

Dès ses premières conférences-performances, Cage aura cherché à rejoindre la rupture épistémologique réalisée dans sa musique. Selon Anne-Marie Amiot, « souvent reléguée au second plan comme activité mineure, l'œuvre littéraire de John Cage s'est pourtant élaborée en totale osmose avec sa création musicale, avec laquelle elle interfère sans pour autant se confondre⁵⁸ ». Toutefois, si l'une et l'autre tendent en effet vers la même direction, l'osmose n'apparaît pas si parfaite que cela. D'une part, le langage manifeste longtemps une certaine résistance face à l'esthétique cagienne. D'autre part, en dépit de la créativité des procédés d'écriture de ses conférences, leur indétermination n'en relève pas moins d'un rapport au hasard réifié – une fois écrit, le contenu du discours demeure figé⁵⁹. Si ce dernier aspect ne semble pas si problématique à Cage, c'est peut-être que l'ouverture du sens apparaît en elle-même comme la garantie suffisante d'une indétermination à l'œuvre dans l'interprétation que le public pourra avoir des conférences.

Mais il nous faut revenir à la question initiale : pourquoi Cage attache-t-il une telle importance à lire ses textes en public, à les penser en termes de conférences ? À la différence de ses compositions souvent interprétées

56. *Ibid.*, p. 205.

57. « Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus. » John Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 88.

58. Anne-Marie Amiot, « Mots en cage, mots en liberté », *Revue d'esthétique*, Nouvelle série, n°s 13-14-15, 1987-88, p. 51.

59. On peut néanmoins noter que Cage tentera plusieurs expérimentations tâchant de laisser place à l'indétermination aussi bien dans la conception que dans l'interprétation des textes, mais sans pour autant les approfondir. On peut ainsi lire dans la notice de « Talk I » ce qui résonne comme une confession de foi : « J'ai admiré Buckminster Fuller lorsqu'il commença sa conférence à la YMHA de New York au printemps 1966, en disant qu'il ne lisait jamais des textes préparés car il ne voulait pas donner à son public quelque chose qu'ils pourraient faire eux-mêmes, individuellement, c'est-à-dire lire. » John Cage, *A Year from Monday*, *op. cit.*, p. 141, je traduis.

par d'autres musiciens, on peut en effet observer que Cage prend toujours soin de lire lui-même ses textes ; il en est l'interprète dédié, quand bien même ces derniers restent par ailleurs disponibles pour d'autres lecteurs. Ensuite, une pièce, quelle qu'elle soit, n'est selon lui considérée comme complète qu'une fois exécutée, car seule son activation en permet l'expérience sensible⁶⁰. C'est tout l'empirisme qui gouverne la pratique de Cage⁶¹. La conférence n'est écrite qu'en vue de sa performance, car elle se doit d'être vécue comme une expérience à travers laquelle le sujet se transforme : « [...] l'expérience elle-même est toujours différente de ce que l'on a pensé à son sujet. Et il me semble à moi que les expériences dont chacun peut bénéficier, que tout le monde est susceptible d'apprécier, *ce sont justement les expériences qui contribuent à nous changer, et particulièrement à changer nos préconceptions*⁶². »

L'écriture cagienne possède ainsi une fonction éthopoïétique, en ceci qu'elle se veut l'agent d'une transformation de soi⁶³. D'où le traitement singulier que Cage réserve au langage : « Vous voyez, le langage contrôle notre pensée, et si nous changeons notre langage, il est vraisemblable que notre pensée changera⁶⁴. » Si l'on suit la logique du compositeur, on peut cependant s'interroger sur les raisons qui le poussent à poursuivre inlassablement et jusqu'à la fin de sa vie l'interprétation de ses textes. Cage n'a-t-il pas depuis longtemps transformé sa propre pensée ? S'agit-il d'un simple entraînement afin de se rappeler à soi les principes d'une éthique ? À la question si souvent posée de savoir pourquoi il continue de composer, le musicien répond : « Le fait que je prenne plaisir à tous ces sons ne veut pas dire que je doive m'arrêter d'écrire une musique qui puisse mener les

60. Dans *Silence*, Cage relate l'anecdote suivante à propos de ses compositions, tout autant révélatrice de la manière d'envisager ses textes : « À l'époque où j'étudiais avec Adolph Weiss au début des années 1930, je pris conscience de la tristesse que lui causait le fait que sa musique fût rarement jouée. J'avais moi aussi éprouvé de la difficulté à organiser des exécutions de mes compositions, de sorte que je me résolus à ne considérer une pièce de musique qu'à demi terminée lorsque j'avais fini un manuscrit. Il était de ma responsabilité de la finir en la faisant jouer. » John Cage, *Silence*, *op. cit.*, p. 96.

61. Cf. Daniel Charles, « L'empirisme de John Cage », in *Gloses sur John Cage*, *op. cit.*, p. 81-103.

62. John Cage, *Pour les oiseaux*, *op. cit.*, p. 184, je souligne.

63. Cf. Michel Foucault, « L'écriture de soi » (1983), in *Dits et écrits II*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p. 1237.

64. John Cage dans Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, *op. cit.*, p. 208.

autres dans la même direction, vous ne trouvez pas⁶⁵ ? » La conférence-performance prend alors tout son sens, non seulement par l'expérience directe qu'elle engage, mais aussi parce que celle-ci est mise en partage avec le public présent. Dans « Empty Words », Cage change la position de sa chaise au début de chaque partie, commençant tel un orateur, assis face au public, puis de chaque profil, pour finir dos à l'auditoire. Cette dernière position a souvent été mal comprise. Il ne s'agit pourtant pas pour le compositeur d'une provocation visant à ignorer les auditeurs. À l'inverse, il se range parmi eux, afin qu'ils puissent ensemble regarder dans la même direction, quoique nécessairement multiple : « D'abord face à face ; à la fin assis dos au public (assis avec le public), faisant chacun face à la même vision. De biais, de biais⁶⁶. »

65. *Ibidem*, p. 148.

66. John Cage, *Empty Words*, *op. cit.*, p. 65.