

## LA DISSOLUTION MUSICALE DU «MODÈLE-FENÊTRE »<sup>1</sup> CHEZ JOHN CAGE

DOI: 10.7413/18281567040

par **Francesco Caddeo**

Université Jean Moulin Lyon 3

### The “window-paradigm” musical dissolution in the John Cage’s work

#### *Abstract:*

This article explores the radical anti-academism of the John Cage’s musical research and its consequences. Actually, his revolutionary experiments dissolve the theater-form as it was built during the Modern era. According to Jean-François Lyotard suggestions, on our point of view we can talk outside the figurative arts about the expiry of the “window-paradigm”, which marks a turning point in the performing arts. Now, following the American composer, together with the traditional musical concert-form’s crisis, we open also an interesting page of the contemporary music, concerning the turns of some typical musical aspects: the prestige represented by the composer, the distinction between noises and sounds, the role assigns to spontaneity inside the composition.

**Keywords** : window, theatre, performance, spontaneity, noise.

Jean-François Lyotard a théorisé un changement de paradigme dans les arts figuratifs, un changement surtout de la façon de désirer qui se serait développée lors du dix-neuvième siècle, avec comme

---

<sup>1</sup>Notre écrit doit sa naissance aux cours, pas encore publiés, de M. Prof. Mauro Carbone. Ce texte a comme prélude nécessaire l’explication du dispositif « fenêtre » dans les arts figuratifs, achevée par Mauro Carbone. Pour une référence à son travail, on renvoie à sa *Lectio Magistralis* : [http://www.maurocarbone.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=143:lectiobelfiore2011&catid=3:articolitestibacheca&Itemid=50](http://www.maurocarbone.org/index.php?option=com_content&view=article&id=143:lectiobelfiore2011&catid=3:articolitestibacheca&Itemid=50) .

symptômes possibles la peinture de Cézanne et la psychanalyse freudienne<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas ici d'entrer à l'intérieur des plis du discours lyotardien à propos des arts figuratifs, mais plutôt d'explorer avec son esprit le milieu musical : on va voir que même dans la musique du vingtième siècle il y a une exigence de dissolution du dispositif « fenêtre », un dispositif qui a très marqué les arts figuratifs à partir du quinzième siècle<sup>3</sup> et qui représente la genèse du spectateur moderne.

Lytard lui-même considère l'œuvre musicale comme « un geste d'espace-temps-son »<sup>4</sup>, qui ne doit pas sa valeur artistique à la volonté consciente et créatrice de l'auteur. L'auteur dans la vision lyotardienne, très proche de celle de John Cage d'ailleurs, est celui qui traduit la virtualité du son dans la concrétisation de la trace musicale audible. Cette opération de traduction n'est pas, selon Lyotard, due à l'action d'une subjectivité démiurgique mais à la capacité de laisser libre la matière sonore. Un travail qui, pour Lyotard, est comparable à celle de l'obstétrique, c'est-à-dire à la préparation et à l'ouverture d'une voie pour ce qui existe déjà et qui doit simplement être laissé libre de paraître.

De son côté, le travail musical de Cage s'insère sur la ligne indiquée par Pierre Schaeffer, compositeur français et fondateur de la courante musicale dite de « la musique concrète », qui déplace la production sonore vers l'utilisation des objets quotidiens. L'objectif déclaré est celle de l'enrichissement de la composition avec l'apport de sons qui nous entourent chaque jour. Mais, chez Schaeffer, à la différence de l'opération accomplie par Cage, demeure encore un paradigme subjectiviste de la création. En d'autres termes, pour Schaeffer, la production de la musique concrète est une action projetée et préparée par un compositeur-sujet qui maîtrise la matière sonore et l'ordonne. Schaeffer explique :

« Toute la musique concrète était contenue en germe dans cette action proprement créatrice sur la matière sonore. Je n'ai aucun souvenir particulier de l'instant où cette prise de son a été réalisée. La trouvaille est d'abord passée inaperçue. Je rends grâce à mon entêtement. Quand on s'entête contre toute logique, c'est qu'on attend quelque

---

<sup>2</sup>On fait référence à J.-F. Lyotard, « Freud selon Cézanne » in J.-F. Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 71-89.

<sup>3</sup>Leon Battista Alberti théorise le modèle-fenêtre pour expliquer les innovations de la perspective géométrique lors du premier livre de son traité *De Pictura*, paru en 1435.

<sup>4</sup>J.-F. Lyotard, « Musique, mutique », dans J.-F. Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, p. 185.

chose d'un hasard, que cette logique n'aurait pas su prévoir. Mon mérite est d'avoir aperçu, entre cent expériences, celle, apparemment aussi décevante que les autres, qui créait l'évasion »<sup>5</sup>.

Par conséquent, le compositeur français ne place pas son œuvre à l'intérieur du hasard mais face au hasard, comme s'il s'agissait d'une matière à saisir, à dominer. L'apport des objets « concrets » est également subordonné à cette logique de soumission au contrôle du compositeur conscient.

Par rapport à Schaeffer, Cage achève un pas suivant, c'est-à-dire celle de laisser s'exprimer la matière sonore sans intervention du compositeur : « pour John Cage, libérer la musique implique non seulement de la faire sortir du ghetto de la forme fixe, mais aussi d'accepter le son comme organisme autonome : composer consiste alors moins à domestiquer le son qu'à 'imiter la nature dans sa façon d'opérer' »<sup>6</sup>. La musique chez Cage s'ouvre donc au milieu, au monde : plutôt que de produire des compositions compliquées ou d'écrire d'innombrables pages méthodiques de style, la réflexion cagienne a la tâche de rendre conscient celui qui écoute de la richesse de l'univers de l'existence. Une richesse casuelle qui se distingue parce qu'il n'y a personne qui a établi cet univers, et qu'il n'y a personne qui ait produit la succession des corps sonores et des phénomènes. Le hasard est donc autodéterminé et il n'a pas besoin de justification au-delà de lui-même. Pour désigner encore une fois ce projet avec des mots philosophiques, chez Cage, on a la possibilité de découvrir un différent *Être-au-monde* avec une nouvelle expérience sonore. Autrement dit, on a l'occasion de donner du sens à chaque phénomène, en montrant les possibilités infinies des expressions sonores.

Par « fenêtre » conçue comme dispositif, on entend la systématisation (dans le sens d'une formulation rigoureuse, d'imposition du modèle et de géométrisation) d'un rapport particulier de la perception, selon lequel le sujet spectateur n'est pas impliqué dans le spectacle. Le support transparent de la fenêtre sépare, en effet, le « dehors » et le « dedans » en deux côtés : l'objet-spectacle est ainsi figuré dans un cadre qui reproduit une fenêtre, dans laquelle l'effet principal consiste en un détachement entre l'œil et la représentation ordonnée et géométrisée<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup>P. Schaeffer, *A la Recherche d'une musique concrète*, Paris, Ed. du Seuil, 1952, p. 16.

<sup>6</sup>D. et J.-Y. Bosseur, *Révolutions musicales*, Evreux, Minerve, 1999, p. 39.

<sup>7</sup>La Renaissance, avec son paradigme de la perspective géométrique, représente l'affirmation d'une pensée de l'espace qui trouvera son achèvement philosophique dans la pensée cartésienne : géométrisation de l'espace, regard comme sens

Pour comprendre la présence séculaire du « modèle-fenêtre » dans la musique, il faut se concentrer sur les lieux d'exécution de la musique même. Dans l'environnement musical occidental, en effet, l'expression la plus claire du dispositif « fenêtre » se trouve dans le théâtre bourgeois : le cadre théâtral du plateau est souligné par le rideau qui cache l'espace de représentation au spectateur. Le concert peut donc commencer seulement quand le voile est levé : les spectateurs sont dans l'obscurité, bien séparés du plateau, et, par contre, le plateau est surélevé dans la lumière. Cette disposition d'éléments nous montre comment l'origine du théâtre moderne<sup>8</sup> est à chercher dans le rituel religieux, dont le théâtre reprend le « dispositif-autel » : dans chaque église, en effet, les fidèles assistent silencieusement à la cérémonie sacrificielle et miraculeuse, qui se déroule à la lumière et en haut par rapport aux fidèles mêmes, en produisant une claire hiérarchie de valeurs (lumière-obscurité, discours-silence, pureté-péché) et de lieux (autel-allées).

D'un point de vue historique, le théâtre anglais naît sur les escaliers de l'église, c'est-à-dire dans un lieu qui émerge comme frontière entre le temple et la place : un lieu-bord entre le sentiment du sacré, incarné par l'église, et la vie profane de la ville ; cette frontière, donc, se pose à la fois comme une exigence de récit au-dessus de la vie quotidienne et comme l'expression de la vie populaire et de ses forces.

Une autre figure que l'on retrouve incarnée dans le développement du théâtre concerne la structure l'échafaud, dont la trace du puits d'accès se retrouve dans le théâtre particulier de l'époque Élisabéthaine : le théâtre-globe où Christopher Marlowe et William Shakespeare ont pensé leurs drames, a été projeté à partir du modèle de l'échafaud. En tout cas, au-delà des références historiques, ce qui le théâtre a gardé c'est le déploiement de l'exécution : le spectacle, placé sur un plateau qui surmonte le public, s'offre pour les regards des spectateurs anonymes, qui attendent l'achèvement du destin de la victime sacrificielle, posée tout à fait comme protagoniste du drame. Il faut souligner aussi que, dans ce cas-là, on retrouve tous les éléments d'un processus de développement d'une discipline comme le théâtre : il ne s'agit pas d'un déroulement basé sur un progrès régulier et linéaire, mais plutôt d'une voie fragmentée, qui grandit grâce à des élans, des fractures, des additions imprévues d'éléments différents, des formes cachées qui resurgissent. Dans le théâtre élisabéthain, par

---

privilegié et séparation préliminaire entre sujet et objet. On y retrouve aussi les valeurs platoniciennes d'ordre, de proportion et de mesure.

<sup>8</sup>Cet article évite toute référence au théâtre classique, pour se concentrer uniquement sur le théâtre occidental, né en Angleterre pendant le Moyen-âge.

exemple, la frontière entre les comédiens et le public reste ouverte : autrement dit, le public a la possibilité, dans certaines situations, d'interagir avec la comédie grâce à des commentaires ou des réponses ; ces sont des éléments qui ont pour résultat d'ouvrir une brèche à l'intérieur du « dispositif-autel », mais cette brèche-là se refermera aussitôt : le théâtre après l'époque élisabéthaine<sup>9</sup> va perdre l'interaction entre les comédiens et le public, pour la retrouver seulement lors du vingtième siècle<sup>10</sup>.

Après la crise du mécénat aristocratique et l'affirmation du public bourgeois, le théâtre s'unit à l'exécution musicale : la place du concert déménage de la cour aristocratique pour se placer sur le plateau théâtral, en s'appropriant toutes les caractéristiques du rituel de la représentation. Autrement dit, la forme du concert musical commence à incarner un protocole rigide avec la tâche de sacrifier le concert-même : il y a donc l'affirmation d'une certaine manière de s'habiller, de saluer, d'organiser soit l'espace, soit les applaudissements, soit la lumière. En particulier les lumières s'éteignent progressivement pour indiquer le début imminent du spectacle et, au contraire, elles sont rallumées rapidement pour inviter l'audience à sortir de la salle.

Le « rendez-vous » entre le théâtre et la musique s'achève surtout pendant le dix-huitième siècle, dans lequel la musique entre dans le « cadre » du théâtre moderne, conçu comme paradigme de représentation<sup>11</sup> : la modification n'est pas seulement d'audience, mais il y a aussi un changement de la façon de composer et de construire les instruments (les instruments, par exemple, doivent produire plus de volume car ils ne sont plus entendus à trois mètres de distance).

Le rituel musical « sacrifié » se dirige vers le sommet de sa forme avec le Romantisme musical, qui affirme une figure résumable dans l'expression « artiste-prêtre » ; c'est-à-dire que le musicien se rapporte avec la musique en posant une distance métaphysique par rapport au monde et il se propose lui-même comme une figure pure et détachée du monde même. C'est le triomphe de la virtuosité soliste et du culte de la célébrité, deux caractéristiques qui ont maîtrisé le dix-neuvième siècle musical, fort emprunt de lyrisme, qui annonce l'individualisme. Le personnage qui incarne cette vague est Franz Liszt : ce grand pianiste commence à jouer par mémorisation, en affirmant ainsi la

---

<sup>9</sup>Les éléments différents qui font l'histoire du théâtre, sans un rapport de simple dérivation, retournent masqués dans la société anglaise. Le théâtre comme forme de rencontre et de dialogue se mélange avec le pub et le parlement.

<sup>10</sup>Ce résumé était nécessaire pour comprendre où naît la forme du concert musical.

<sup>11</sup>C'est Mozart qui achève cette soudure en manière complète : Haydn, en fait, reste encore fidèle à la figure du musicien-servant de la cour aristocratique, au service d'un maître nobiliaire. Ce choix sera totalement refusé par Mozart.

pureté de l'idée musicale composée, qui ne doit pas être détournée non plus par la lecture de la partition.

Mais la rigide structure rigide du théâtre bourgeois liée au concert musical vit, dans l'après-guerre new-yorkais, ses propres funérailles. Cette forme fixée de représentation dans les années Cinquante à New-York montre, en fait, des fissures. Elle se voit écrasée par une avant-garde particulière. Après *4'33'' de silence*<sup>12</sup>, il y a la chute d'un « principe-clé » de la tradition musicale : la division absolue entre musicien et audience. La révolution achevée par Cage s'accomplit dans son efficacité et dans le manque absolu d'auto-caractérisation, qui permet d'ouvrir ses performances à plusieurs réflexions, aussi divergentes. Dans *4'33'' de silence* il n'y a plus de séparation entre le plateau comme lieu de production artistique et le public, conçu comme lieu de la pure écoute : il y a donc l'abolition de l'éloignement entre le spectateur détaché et le spectacle face à lui. Ce qui tombe c'est le rituel sacralisé où le public pouvait seulement participer en silence et sans une véritable interaction.

On arrive tout à fait chez Cage à la dissolution du modèle qui posait le lieu privilégié de l'art comme opposé au public : l'ironie cagienne arrive à la ridiculisation du protocole pianistique et de l'attitude de l'exécuteur. La cérémonie pianistique est, en effet, bouleversée par l'expérimentation cagienne dans laquelle le compositeur rigole du public : la tension provoquée par le pianiste de *4'33'' de silence* amène le concert vers la participation du public, malgré le public même. Autrement dit, le pianiste, en évitant de ne jouer aucune note, suit parfaitement la partition écrite par Cage : l'atmosphère sacrale et harmonieuse du concert classique est rompue et l'audience commence à se plaindre.

Le concert classique est, donc, écrasé avec ses propres normes comme, par exemple, l'interdiction de l'applaudissement avant la fin du concert ou la concentration du pianiste qui joue par mémorisation. Mais le projet cagien va bien au-delà de la simple provocation : bien-sûr il y a le dadaïsme, il y a sans doute la ridiculisation, mais il y a aussi, au niveau de l'art, dit-on, conceptuel, l'ouverture d'un nouveau champ d'expression, d'une nouvelle façon de concevoir le son. C'est-à-dire que dans le cas de *4'33'' de silence* le pianiste écoute l'audience, qui devient à son insu le protagoniste du concert avec son bourdonnement. Cage a ainsi levé le rideau du théâtre : le voile de séparation entre plateau et

---

<sup>12</sup>J. Cage, *4'33'' in three parts*, Editions Peters, New York 1952. (<http://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>)

public a en effet disparu et désormais spectacle et spectateur forment une structure unique. Le « dispositif-autel » reste comme souvenir.

Cage a exploité la tension du rituel musical pour montrer une nouvelle façon de production du son : l'attente pour le début du concert se transforme dans une création montante de bourdonnement, plaintes, commentaires. La structure unique du théâtre créée par Cage bouleverse le « support-fenêtre » : le spectateur devient, en fait, spectacle et le plateau devient lieu d'écoute. Le bruit du public se montre donc comme l'expression musicale de la vie et se pose au même niveau de la composition musicale stylistique.

Le silence exigé par la partition (dans laquelle il y a écrit seulement une pause, avec l'indication de la durée) montre le court-circuit des oppositions stylistiques de la musique occidentale<sup>13</sup> : à partir de Cage on peut dire que le silence est très musical, que la pause est elle-même sonore et que le silence n'est pas une absence. À l'intérieur de la musique la tension provoquée par la pause est exactement la condition nécessaire pour l'écoute du son<sup>14</sup> : Cage démontre la caractérisation productive de la pause, qui se présente, en effet, comme précondition pour la réalisation de l'exécution et qui donne sens aux effets sonores produits.

La tâche de Cage se résume à échapper à la construction projetée par le sujet-compositeur, et à créer de la musique qui soit « purposeless »<sup>15</sup>, c'est-à-dire sans idée d'ordre ni d'achèvement. Selon Cage, « Music means nothing as a thing »<sup>16</sup>, c'est-à-dire que la musique a le même sens, ou si vous voulez le non-sens, de l'existence, et, philosophiquement, l'art est l'expression d'un être anonyme, sans authentique créateur derrière l'œuvre. Cage, en effet, écrit : « What is, or seems to be, new in this music?...One finds a concern for a kind of objectivity, almost anonymity, sounds come into its town. The 'music' is a resultant existing simply in the sounds we hear, given no impulse by expression of self or personality. It is indifferent in motive, originating in no psychology nor in dramatic intentions, nor in literary or pictorial purposes»<sup>17</sup>. La musique n'est rien d'autre que ce que nos oreilles

---

<sup>13</sup>Surtout les oppositions entre son et silence, entre mélodie et bruit.

<sup>14</sup>Chez Cage, son et bruit sont théoriquement synonymes.

<sup>15</sup>J. Cage, *Silence*, *op. cit.*, p. 22, « sans but », trad. litt.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 64.

<sup>17</sup>*Ibidem*. « Qu'est-ce qu'il y a, donc, de nouveau dans cette musique ? Quelqu'un voit des trucs comme une sorte d'objectivité, presque un être anonyme, et les sons retournent à la maison. La 'musique' n'est rien d'autre que ce qu'on

entendent, et tout ce qui est capable de provoquer un son<sup>18</sup> appartient à l'être musical. Cage s'est donc débarrassé de toutes les considérations esthétiques à propos de la beauté ou de la musique comme plaisir de l'écoute ; la musique conceptuelle est plutôt expérimentation et, surtout, elle est restitution de la naturalité<sup>19</sup> sonore contre toutes les constructions artificieuses.

Pour Cage le sujet compositeur est réduit à ce centre provisoire d'attraction et sa valeur ne provient pas de l'appartenance à une école de pensée. On a, donc, dans la vision de cet artiste, une considération du milieu, du monde entier, comme champ sonore dans lequel les puissances musicales se croisent : les sons libérés par l'aléa sont comme des courants qui traversent le champ dans toutes les directions, pour rendre plus riche l'étendue des possibles de la musique. Le musicien, selon Cage, se détache des autres car il est capable de comprendre et d'apprécier l'importance du bruit, du silence, du hasard : le musicien représente donc un nœud, un point de rencontre des courants et des forces déjà présentes dans le milieu. Autrement dit, l'artiste n'est plus quelqu'un capable d'imposer un ordre ou une forme, mais il est un centre provisoire d'écoute, un pli orienté vers la source accidentelle de la production sonore, un entrelacs des puissantes forces musicales de la vie quotidienne.

En ce qui concerne le côté de la composition, on peut dire qu'elle n'est plus, par conséquent, une superposition intellectuelle qui maîtrise des éléments spontanés, mais elle n'est essentiellement que capacité d'écouter : il s'agit, en effet, d'un point de convergence de plusieurs instances<sup>20</sup>, ayant le but de rendre évident ce qui existe déjà et d'élargir le concept même du son.

L'héritage cagien consiste dans une musique nue, sans un passé consolidé : la tradition devient une contrainte qui perd la capacité de donner des points de référence. La matière sonore affirmée par Cage se révèle sans mémoire et sans règles fixées, en posant une énorme distance entre l'avant-garde

---

entend avec nos oreilles, sans superposition de l'expression de soi ou de la personnalité. Il est indifférent à la motivation, car son origine ne vient pas de la psychologie ou du *pathos* ou des raisons littéraires ou figuratives», trad. litt.

<sup>18</sup>On entend « son » dans le sens cagien, c'est-à-dire comme synonyme du bruit.

<sup>19</sup>Il y a un parallèle possible entre l'*action painting* new-yorkaise et la création cagienne, qui peut maintenant être appelée *action music*. Avec Cage, on a la reconnaissance d'un processus libre et spontané, qui, au moment de la réalisation, a une empreinte gestuelle. Un geste instantané et direct, sans préparation exhaustive, mais avec le goût de l'improvisation, qui représente la clef de voûte des luttes cagiennes contre les contraintes. L'improvisation, dont Cage connaissait la grande valeur dans la musique jazz, signifie à chaque reproduction la possibilité d'une façon différente d'assembler les sons. L'aléa chez Cage devient donc la nouvelle base, chaque fois totalement hétérogène, d'une composition développée sur le moment, instant par instant : une nouvelle formation incessante encore plus variée de la série dodécaphonique.

<sup>20</sup>Pour cela un nombre élevé de travaux de Cage sont des enregistrements.



américaine et la grande expérience dodécaphonique européenne. L'œuvre de John Cage se montre, en fait, comme la libération d'un être sonore « brut » : la musique cagienne est l'expression de la vie spontanée, précédant les formalisations artificieuses et libérée des contraintes stylistiques.

Dans les mêmes années que l'irruption du son électrique et du son électronique dans le milieu musical, il y a l'achèvement du long parcours d'égalisation entre son composé, son instrumental, son technique, et bruit involontaire. Il s'agit finalement du « renversement du platonisme musical »<sup>21</sup>, qui s'est développé en musique à partir de la *République* de Platon<sup>22</sup> et qui a beaucoup marqué l'attitude de la musique occidentale : on en retrouve des témoignages dans des étapes très importantes pour la réflexion sur la musique comme, par exemple, chez Agostino<sup>23</sup> de Ippona ou chez Severino Boezio<sup>24</sup>. Ils posent la hiérarchisation de la production musicale qui reste jusqu'à l'époque moderne le paradigme avec lequel la musique tonale occidentale a été bâtie<sup>25</sup> (surtout avec l'affirmation de l'écriture, de la consonance, et de la répétition).

En détruisant la frontière entre le son et le bruit, Cage a indiqué de nouvelles voies possibles pour la composition à venir. En effet, les compositeurs après Cage et son mouvement artistique auront en héritage la tâche de construire de nouveaux liens : l'ancienne forme d'écriture musicale, ou même les instruments, ne constitueront plus un choix obligé ; l'ancienne forme de composition ne sera plus qu'une possibilité à disposition des œuvres du futur<sup>26</sup>.

John Cage a trouvé dans l'aléa la possibilité d'une sorte de liberté anarchique, qui a pour projet de se donner chaque fois des règles propres. Pour comprendre le rôle du hasard, il faut souligner la très importante question de la passivité créatrice, dont le compositeur est plutôt conscience qu'action

---

<sup>21</sup>On prend directement cette expression de l'article fondamental de G. Deleuze, intitulé « Renverser le platonisme », dans G. Deleuze., *Logique du Sens*, Paris Les Éditions de Minuit, 2009, pp. 292-324.

<sup>22</sup>On fait référence surtout aux paragraphes: 397 b-d; 398a; 399 d-c; 401 d-c.

<sup>23</sup>On fait référence aux considérations augustinienes écrites dans le texte *De musica libri sex*.

<sup>24</sup>On fait référence au texte de Severino Boezio intitulé *De musica*.

<sup>25</sup>Pour un résumé très clair de cette évolution on a utilisé le premier chapitre du texte italien E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato*, Einaudi, Torino 2001.

<sup>26</sup>Comme considération en marge, on peut ajouter que c'est incroyable qu'aujourd'hui encore il y ait quelqu'un, dans l'environnement académique, qui pense les compositions de Cage, ou de Varèse, comme nouvelles ou comme absolument expérimentales, sans réaliser un seul instant que ces mouvements ne représentent qu'un passage musical possible qui a déjà été discuté au cours du vingtième siècle. La musique concrète a été réalisée il y a soixante ans, et aujourd'hui elle incarne seulement un moyen à disposition du musicien ; elle ne représente donc qu'un moment de réflexion sur la condition musicale, un moment déjà dépassé par la musique même. La composition musicale aujourd'hui a déjà assimilé les conquêtes des avant-gardes, et a bien sûr continué vers d'autres horizons.

productrice. Comme on l'a indiqué précédemment, la production artistique ne se développe plus, selon Cage, à partir d'un lieu privilégié, « custode » présumé de l'orthodoxie, ou dans la tête du compositeur, dans une sorte de présumé « sujet génial », tel qu'on l'a conçu pendant des siècles. L'activité involontaire du milieu est la vraie création que nous sommes tous appelés à écouter. Enfin, l'héritage cagien, en affirmant la richesse de l'horizon commun d'écoute, se concentre sur l'émancipation des peurs qui ont maîtrisé l'art, et plus généralement la culture de l'Occident : la peur du hasard, la peur de l'improvisation, la méfiance envers la musicalité de l'environnement, la séparation présumée entre expérience artistique et vie quotidienne, la peur du devenir et du désordre. Dans la musique occidentale, les règles musicales<sup>27</sup> ont été les dispositifs de contrôle du hasard ; celles-ci sont devenues les moyens pour éviter une production casuelle de la musique et pour donner lieu seulement aux *re-productions* des partitions. L'affirmation de l'accidentel contre l'obligation représente une sorte de « degré zéro » : on a, grâce à l'aléa, annulé tout ce qui a été fait jusqu'à maintenant, et on a l'occasion d'avancer à nouveau<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup>Dans la musique tonale, l'exemple le plus simple est incarné par les règles de l'harmonie.

<sup>28</sup>Pour donner un exemple encore musical, l'expérience du minimalisme musical, qui en Amérique a suivi directement les musiques de Cage et de Feldman, peut être comprise comme situation suivant le « degré zéro » : en oubliant ce que l'on a réalisé auparavant, y compris l'aléa et l'expérimentation excessive, on commence une sorte d'avant-garde contre les avant-gardes.



Sesto San Giovanni (MI)  
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.  
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.  
ISSN 1828-1567

Cette création est mise à disposition selon le Contrat Paternité-NonCommercial-NoDerivs 2.0 France disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/> ou par courrier postal à Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA. Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.