

UNIVERSITÉ PARIS 8

École Doctorale Pratiques et Théories du sens

UNIVERSITÉ DE SÃO PAULO

FFLCH

**L'indétermination à l'œuvre : John Cage et l'identité de
l'œuvre musicale**

DOCTORAT EN PHILOSOPHIE

par Jean-Pierre Cardoso Caron

sous la direction de Mme le professeur Antonia Soulez et M. le

professeur Vladimir Safatle

2014-2015

À mon père

RÉSUMÉ

Nous nous proposons dans la présente thèse d'examiner quelques conséquences de l'indétermination de l'œuvre musicale telle qu'elle a été proposée par John Cage dans ses propres œuvres. Nous discutons, dans le chapitre 1, plusieurs manières d'aborder l'ontologie de l'œuvre d'art dans la philosophie analytique. On constate une pression intrinsèque à l'exercice philosophique dans la direction d'une purification de la catégorie investiguée, menant à son tour à une hypostasie des catégories esthétiques historiques comme constituant l'œuvre d'art *en général*. L'œuvre de Cage fonctionne comme un court-circuit dans la pratique préthéorique de composition et de manutention des œuvres en tant qu'identités reconnaissables, contrariant toute tentative d'ontologie qui présuppose ces identités pour la compréhension et la définition de l'œuvre. Dans les chapitres II e III nous tentons d'explicitier cette duplicité de l'œuvre de Cage - d'un côté, elle rompt radicalement avec les compréhensions philosophiques et pré-philosophiques des œuvres ; de l'autre, elle *utilise* la propre normativité de l'action présente dans la pratique sociale des concerts pour la constitution de cette rupture- à partir des apports d'une morphologie musicale inspirée de la philosophie de Wittgenstein. Enfin, nous offrons quelques réflexions sur la notion de nominalisme esthétique qui se dessine tout au long de la thèse. Ce nominalisme propose que chaque oeuvre soit responsable de ses propres conditions d'identification- ce qui pourrait ouvrir la voie à une compréhension de l'indétermination comme une forme de composition critique. Cette hypothèse est examinée par rapport à quelques idées d'Adorno.

ABSTRACT

We propose in the present thesis to identify some consequences of indeterminacy in musical works as it appears in the works of John Cage. The first chapter discusses various approaches to musical ontology in analytic philosophy. We detect a pressure that is intrinsic to the philosophical endeavor in the sense of a greater purification of concepts pertaining to the concerned category, which in turn lead to a hypostasis of historical aesthetic categories as constituents of the musical work *as such*. The work of Cage functions here as a short circuit in the common practice of maintaining recognizable identities in individual works, defying every model of ontology that presupposes these stable identities for the understanding and the definition of a work. In the chapters II and III we try to make clear this duplicity of the work of Cage- on one side, it breaks radically with pre- and philosophical concepts of the work of art; on the other side, it *uses* the normativity of action that is present in the social practices characterizing concert music in order to constitute itself as a rupture- through our engagement with a musical morphology inspired by the philosophy of Wittgenstein. In the end, we strive to offer some reflections on an aesthetic nominalism that is being outlined throughout the thesis. This nominalism proposes basically that each work is responsible for its own conditions of identification- an hypothesis that holds a possibility for the understanding of indeterminacy as a form of critical composition. This idea is then examined in relation to some ideas by Theodor Adorno.

Sommaire

Introduction	1
I. Les enjeux de l'ontologie	23
<i>1ère partie: délimitations des questions ontologiques principales</i>	
1.1. L'ontologie de l'art.....	24
1.1.2. Définir l'art	33
<i>2^a Partie: Théories ontologiques de l'oeuvre d'art et de l'oeuvre musicale</i>	
1.2.1. Le nominalisme.....	48
1.2.1.2 Art et symbolization.....	50
1.2.1.3. Allographique ou autographique.....	51
1.2.2. Une théorie platoniste de l'oeuvre musicale.....	64
1.2.2.2. Le platonisme musical de Jerrold Levinson.....	68
1.2.3. L'oeuvre en tant que processus.....	76
1.3. Questions ontologiques: dépendance ou indépendance ?.....	82

II. John Cage et la musique expérimentale	86
2.1. « Experimental Music »	87
2.1.2. Du hasard à l'indétermination.....	89
2.1.3. Pour une définition de la musique expérimentale.....	101
2.2.1. Oeuvre ou non-oeuvre ?.....	106
2.2.2. Le temps et des temps	114
2.3. Cage et la pratique de la performance.....	119
2.4. Pour une morphologie de l'oeuvre indéterminée.....	129
Chapitre 3- Identité et indetermination.....	138
3.1. Mutisme symbolique.....	139
3.1.2. Cardew et Wittgenstein	143
3.2.1. Pour une pragmatique musicale	148
3.2.2. Règles et multiplicité d'applications	153
3.2.3. Le « paradoxe de Wittgenstein »	156
3.2.4. Regulisme et Régularisme.....	158
3.3. Des contradictions constitutives.....	167
3.3.2. Treatise et Concert for piano: deux cas d'inscrutabilité.....	170

3.3.3. Autres exemples de notation : la notation verbale	176
3.3.4. Autres exemples de notation: Impossibilités constitutives.....	181
3.5. Nominalisme esthétique	186
Chapitre 4- Nominalisme esthétique revisite	188
4.1. Le silence de Cage revisité.....	192
4.1.2. De la structure temporelle à la non-intention	197
4.2.1 Adorno, Cage et la distance critique	200
4.2.1.2. Temps-durée et temps-espace.....	206
4.2.2. Nominalisme esthétique e indétermination	209
4.3. Une autre critique de Cage : le nominaliste Nelson Goodman	214
4.3.2. Nominalisme e Irréalisme	217
4.4. Le silence Cagien revisité à nouveau.	224
4.5. Normativités.....	226
Conclusion	230
References	246

Introduction

*To perform this piece, do not perform this piece*¹

Dans la *Transfiguration du Banal*, Arthur Danto propose une expérience de pensée intéressante. Il imagine une série d'objets physiquement identiques : des quadrilatères peints en rouge. L'un s'appelle *Place Rouge* ("Red Square"), le second s'appelle *Carré Rouge* ("Red Square"), un autre est dénommé *Nirvana*, le suivant est une toile préparée par Giorgione pour la réalisation d'un tableau intitulé *Sacra Conversazione*, le dernier est une simple superficie peinte en rouge sans intentions artistiques. Danto s'attaque ici au problème des *indiscernables*, et, à partir de celui-ci, à ce qui caractérise une œuvre d'art et ce qui caractérise un quelconque artefact.

L'exercice auquel nous nous consacrons dans cette thèse n'est pas sans rapport avec l'expérience proposée par Danto. Il s'agit d'examiner, sur la base de questions soulevées par le travail de Cage, le problème de l'identité de l'œuvre musicale. Ce dernier doit être examiné non seulement à partir de la relation entre œuvre et ce qui n'est pas œuvre, ou ce qui n'est pas art, – question posée de forme assez nette dans Cage, avec, principalement, sa pièce 4'33'' – mais aussi en envisageant la question de l'identité comme la question de savoir ce qu'est l'œuvre elle-même : dans quelles conditions peut-on affirmer que l'exécution de l'œuvre est bien *de*

¹ Tony Conrad: "Piece", reproduit dans LELY & SAUNDERS, 2012, p. 162

cette œuvre. Il s'agit là d'une interrogation éminemment ontologique qui présuppose l'existence d'un objet stable, propriété qui est justement contestée par la notion d'indétermination selon Cage.

Cette contestation de l'identité par l'indétermination est connectée, par de nombreux spécialistes, à un rejet par Cage de la *logicité interne* de l'œuvre. Son activité se prétend *une ouverture à ce qui peut arriver* et, comme telle, aboutit à une dégradation des limites de l'œuvre et à une non-séparation entre art et vie. Adorno exprime bien la question de la *logicité* :

« La logique des œuvres d'art dérive de la logique formelle, sans s'identifier à celle-ci : c'est ce que révèle le fait que les œuvres - et l'art s'approche ainsi de la pensée dialectique - suspendent leur propre logique et sont capables au final de faire de cette suspension leur idée centrale ; c'est ce qu'indique le moment de disruption de tout l'art moderne. »²

Le présent travail s'attache à présenter et discuter certaines des conséquences découlant de cette affirmation d'Adorno. Il ne s'agit pas ici de se lancer dans une exégèse de la pensée adornienne vis à vis de la *logicité interne* de l'œuvre, ni de la critiquer directement. Notre objectif, loin d'être exégétique ou simplement consacré à un penseur spécifique, est de fournir les fondements nécessaires à la reconnaissance des éléments de *logicité* présents dans une pensée musicale qui se veut par essence contraire à cette notion, et de cerner les conséquences d'une telle *logicité* pour une *morphologie* de l'œuvre musicale : il s'agit de l'*indétermination* telle qu'elle se présente

² ADORNO, 2008, p. 212

dans l'œuvre de John Cage et dans la dite « tradition expérimentale » qui s'en est inspirée. Cette logicité se rencontre simultanément à divers degrés : dans l'œuvre musicale considérée comme achevée, dans la qualité de la performance, dans la présence de règles explicites sous la forme d'une partition, dans la pratique implicite de la performance de l'œuvre, dans la reconnaissance de la règle en tant que règle et de son application en tant qu'application.

Dans son livre sur l'esthétique musicale d'Adorno, Max Paddison attribue l'avènement de la modernité musicale au surgissement d'une « scission entre les nécessités expressives des compositeurs et le caractère réifié des formes et genres traditionnels hérités »³. Cette affirmation fait allusion à l'époque de la seconde école de Vienne - caractérisée par l'émancipation de la dissonance, la dissolution des formes narratives de forme aphoristique, la fonctionnalisation de la « couleur sonore » (*klangfarbe*) ainsi que par de nombreuses autres innovations - époque, justement, durant laquelle s'exerçait le regard historique d'Adorno.

Si l'hypothèse de base de Paddison est correcte pour Schoenberg et l'École de Vienne, il faudrait, *en principe*, modifier sa notion de « nécessités expressives des compositeurs » dans le cas de Cage, dans la mesure où l'indétermination *cagienne* a précisément pour but de *bloquer* l'expression subjective, cherchant à ouvrir la voie au sein de la propre œuvre musicale à la « nature dans ses manières d'opérer ». Cette position justifie qu'on la baptise de « stoïcisme musical », selon la formule de Vladimir Safatle, en vertu d'une « suspension du jugement compositionnel »

³ PADDISON, 1997, p. 29

Il s'ensuit que l'expression « nécessités expressives des compositeurs » se doit de passer par des modifications structurelles profondes. La scission mentionnée plus haut ne se situerait plus entre un désir d'expression subjectif et des formes musicales reçues de la tradition, mais entre ces deux aspects, d'un côté, et une immanence, de l'autre côté, qui se veut *totalité de l'univers sonore*. Le recours de John Cage à des bruits, entités sonores qui échappent à la structuration harmonique et scalaire de l'occident, est bien connu. Plus encore, l'idée de totalité de l'univers sonore est reconnue comme porteuse d'une articulation propre (« la nature en ses formes d'opération ») par delà les distinctions fonctionnelles introduites historiquement, que la subjectivité ne bloquerait plus dans la mesure où elle ne chercherait plus à imposer ses propres processus d'organisation et de synthèse. Dans ce contexte, il est licite de demander avec Safatle : « Qu'est ce qu'il faut détruire pour que la nature puisse advenir en son mode propre d'opération ? »⁴

L'aspect privilégié de la philosophie de Cage deviendrait le *silence*, vu non pas comme absence de son, mais comme un espace où s'allient la non-intention du sujet et une potentielle émergence de tous les sons, au delà d'une quelconque dichotomie structurante (« Let sounds be sounds »).

Par delà le « stoïcisme musical » qui la caractérise, l'œuvre de Cage dissimule en profondeur, malgré la philosophie professée par son créateur, un *principe de synthèse*. Ce principe peut être détecté à plusieurs niveaux : dans l'insatisfaction de Cage vis à vis des interprètes qui désobéissent à ses indications et ne rendent pas

⁴ SAFATLE, 2010, p. 176

compte de l'esprit de sa musique (p.ex. l'échec de l'interprétation par l'Orchestre Symphonique de New York de *Atlas Eclipticalis* en 1964, et les présentations de sa pièce pour violoncelle *26' 1. 1499* par Charlotte Moorman⁵ dans les années soixante) ; dans la nécessité de maintenir un lien morphologique entre les diverses performances comme dans le cas des exécutions de *Winter Music* - composée de « silences et accords sans progression » ; dans les exigences d'interpénétration sans influence mutuelle des groupes participant de son *Musicircus* ; ou même dans le présupposé de l'existence d'un cadre où l'art (« nature » au sens de Cage) peut surgir (*4'33''*).

Ce dernier exemple, justement celui par l'étude duquel commence cette thèse au début du premier chapitre, est le plus radical et le plus chargé de conséquences pour la pensée de la morphologie. C'est justement là où le contenu sonore est évidé pour ne laisser subsister qu'un encadrement que la morphologie (étude des transformations par lesquelles passe l'identité de l'œuvre) rencontre l'expression la plus radicale d'un **tournant normatif** de la pensée de Cage. L'œuvre n'est plus l'objet esthétique localisé tel qu'envisagé par l'ontologie mais « présupposition d'œuvre ». S'il y avait auparavant, par exemple dans l'interprétation d'une sonate de Beethoven, un contenu sonore offert par le compositeur et justifiant le comportement du public comme récepteur de « message », il y a, dans l'œuvre-cadre de Cage *4'33''* une présupposition de comportements ou de processus sans objet : présupposition d'existence de l'œuvre, qui devient le lieu où elle est sensée se développer, que ce soit dans le sens spatial du mot - l'évènement spatio-temporel en concert - ou dans le sens d'une philosophie du langage inférentialiste - qui sera développée plus tard - sa place

⁵ Cf. PIEKUT, 2011, pp. 20-65; 140-177

dans « l'espace des raisons » (Space of reasons), ce qui peut-être permet à Richard Kostelanetz, cité par Daniel Charles, d'appeler 4'33'' un art *inférentiel*. Citons Daniel Charles a ce sujet :

« Son premier aspect est celui d'une plaisanterie. Seulement, l'auditeur ne peut en rester là : car l'œuvre contient plus que ce qu'elle donne, elle suscite le doute quant à la *localisation* même [nous soulignons] ; se déroulait-elle sur la scène, ou dans les bois ? N'était-ce pas plutôt sur le toit ? Ou dans la salle ? »⁶

Et il continue en citant Kostelanetz

« Alors que le spectateur traditionnel aurait pu déclarer que le morceau de Cage ne contenait pas une note de musique, dès qu'il saisit les inférences, les implications de 4'33'', il lui devient évident que tout ce qu'il a pu percevoir dans le cadre de ces quatre minutes et trente-trois secondes fait partie intégrante du morceau. »⁷

L'assimilation du mode de fonctionnement de 4'33'' à la notion d'inférence peut paraître étrange à première vue. Il est vrai que 4'33'' se présente en premier lieu comme un phénomène de perception. L'idée de s'ouvrir aux sons qui est propre à l'œuvre de Cage est mise en avant par la non-action de l'interprète dont on a coutume, au contraire, d'attendre une action. Ainsi, l'objectif semble être simplement d'ouvrir la perception à des phénomènes qui ne sont pas préformatés pour la synthèse du sujet : un processus sans *telos*, une non-justification des événements les uns vis à vis des autres, et en vertu de

⁶ CHARLES, D. 2002, p. 92

⁷ KOSTELANETZ *apud* CHARLES, *op cit.* p. 92

celle-ci, une vision d'interpénétration des événements dans laquelle chacun est pris comme son propre centre, sans relations logiques entre eux. Ceci constituerait en principe la *ruine* de la logicité mentionnée antérieurement dans notre citation d'Adorno. Mais ce qui est en jeu ici quand on parle d'*inférence* est l'*usage* par l'œuvre elle-même des contextes de présentation et de jouissance des œuvres. Oui, 4'33'' se présente comme un exemple spécialement radical de rejet de la logicité propre à la musique traditionnelle, mais elle le fait au moyen de l'appropriation d'une norme d'action préexistante à la présentation de pièces musicales en concert.

Remarquons que l'inférentialisme mentionné ci-dessus, de Wilfrid Sellars et repris par Robert Brandom, défend qu'un langage ne doit pas être compris comme le point de départ d'une relation de dénotation ou de représentation entre un nom et une chose, mais comme une relation d'inférence entre les différentes parties du langage. Ainsi, l'utilisation d'un concept déterminé implique l'utilisation et la maîtrise d'autres concepts et, inversement, c'est au travers des relations logiques d'inférence et d'incompatibilité que de tels concepts possèdent avec d'autres *quand utilisés dans des phrases* que l'acceptation de certaines assertions est interdite. Le *sens* d'une expression ne vient pas de la relation entre nom et signifié ou dénoté (en fonction des tendances extensionnalistes ou intentionnalistes de la théorie en question), mais dérive du lieu occupé par l'usage de l'expression dans le réseau des inférences et des incompatibilités – dans les termes de Sellars, dans le jeu qui consiste à *donner et demander des raisons*.

Le paragraphe de Kostelanetz ne fait pas référence immédiatement à la position inférentialiste en philosophie du langage, mais elle situe l'œuvre de Cage à l'intérieur d'un espace de raisons dans lequel la non-action de l'interprète provoque chez l'auditeur un processus de raisonnement qui l'amène à se demander ce qui est dans l'œuvre proposée et ce qui est en dehors. Nous défendons, au long de cette thèse, l'idée que ce

processus de raisonnement n'est pas uniquement caractéristique de l'auditeur, mais qu'il constitue en fait l'œuvre dans la mesure où l'existence même de 4'33'' dépend d'une certaine pratique sociale guidée par des normes historiquement constituées. L'analyse des compatibilités et incompatibilités de comportement rendue possible par la philosophie des jeux de langage de Wittgenstein et par la position inférentialiste nous semble utile pour la compréhension du fonctionnement de telles œuvres, même quand elles rejettent la propre logique dont elles sont tributaires pour leur existence.

Nous interprétons ce phénomène comme l'intégration compositionnelle des éléments présumés dans l'existence des œuvres. C'est-à-dire, la dimension du faire, qui est responsable de l'actualisation d'œuvres, cesse d'être un fond non-thématisé pour devenir matériau elle-même : les actions de l'interprète, celles du public, le rituel du concert, et ainsi de suite. Ce tournant normatif a été l'objet privilégié d'une partie de la production musicale post-Cage caractéristique du monde anglo-saxon après les années 50.

Pour une morphologie philosophique et musicale

Le projet ici présenté poursuit la réflexion amorcée dans le mémoire de Maitrise, présenté en 2011 à L'Universidade Federal do Rio de Janeiro : *De l'ontologie à la morphologie : réflexion sur l'identité de l'œuvre musicale*, qui opposait aux tentatives d'ontologie de l'œuvre musicale issues de la philosophie analytique une approche appelée «morphologique».

Nous préconisons une investigation morphologique de l'œuvre musicale, c'est à

dire l'observation des processus de conformation formelle des œuvres - la compréhension des conditions d'identité considérées pour chaque œuvre singulière à partir de l'observation des différences et ressemblances captées au long de l'histoire de performance d'une œuvre. À la différence de la réflexion ontologique que nous avons prise comme contrepoint dans le présent travail, l'approche morphologique ne présuppose pas l'existence d'un concept général de ce qu'est une œuvre musicale et qui soit applicable à toutes les œuvres.

Notons que nous utilisons ici un concept d'*ontologie* en quelque sorte réduit : nous faisons référence spécifiquement aux investigations dites « ontologiques » dans le domaine de la philosophie analytique, qui ont conquis une certaine prééminence dans les dernières années depuis la publication de *Linguagens da Arte* de Nelson Goodman et *Art and its objects* de Richard Wollheim. À partir de ces deux œuvres, une grande quantité de livres et théories philosophiques sur l'ontologie de l'œuvre musicale ont été proposés. Notre approche de ces tendances ne représente pas une simple capitulation à une « mode » philosophique mais la reconnaissance de la valeur que ces investigations possèdent comme matériel philosophique à étudier. Cela signifie que si nous n'adhérons pas aux positions ontologiques, nous reconnaissons toutefois leur intérêt notamment dans l'impulsion vers une théorisation de ce qui fait qu'une œuvre est une œuvre, et dans la recherche des conditions d'identité des œuvres musicales prises dans leur ensemble. C'est justement ici que la morphologie se sépare de l'ontologie ; elle suspend la nécessité de répondre une fois pour toutes aux *questions* posées par l'ontologie tout en les prenant comme vecteur de son investigation : les interrogations « qu'est ce qu'une œuvre ? », « comment fonctionne l'œuvre ? », « comment identifier une œuvre comme étant l'œuvre qu'elle est ? » etc. demeurent importantes au sein de l'investigation morphologique mais sans le présupposé qu'une réponse universelle doive ou puisse leur

être fournie. Ces interrogations se trouvent ainsi déplacées de façon à ce qu'il soit possible de tenter d'y répondre au niveau de chaque œuvre.

L'indétermination apparaît comme un territoire privilégié pour tester de telles questions dans la mesure où il s'agit d'une pratique qui rompt avec la notion traditionnelle d'identité : l'œuvre ne doit plus se répéter sans aucune modification, mais doit s'actualiser de façon différente au cours de chaque performance. Une telle assertion semble ignorer la variabilité existante dans le contexte de la musique traditionnelle. Nous admettons que cette variabilité existe et constitue même un attribut de la pratique traditionnelle, mais il s'agit d'une variabilité qui s'insère dans une pratique de « respect vis-à-vis de l'œuvre », c'est-à-dire respect vis-à-vis des intentions du compositeur telles qu'inscrites dans l'œuvre. Les différences observées dans les versions interprétatives de la musique traditionnelle sont basées sur un « quelque chose » qui se maintient : une identité jusqu'à un certain point stable. À première vue, l'indétermination rompt avec ce type d'œuvre : l'œuvre n'est plus objet à véhiculer dans une interprétation, elle devient processus de surgissement de sons dont l'auteur n'a pas le contrôle. Il s'agit donc d'examiner l'idée d'indétermination comme limite logique du propre concept d'œuvre. En ce sens, la présente thèse propose un double mouvement : d'une part la reconnaissance des limites morphologiques de l'indétermination (à détecter dans chaque cas spécifique), d'autre part l'investigation de la part d'indéterminé résidant dans l'application de la règle elle-même, en tant que responsable de la constitution des identités des œuvres singulières.

Répertoire

Les contours de la dite tradition expérimentale ont été délimités par Nyman dans « *Experimental Music* ». Dans ce travail, l'auteur propose notamment une distinction entre les traditions avant-gardistes de l'Europe continentale et l'expérimentalisme post-cage d'une certaine production anglo-saxonne en se basant sur la relation que chaque courant entretient avec l'objet artistique achevé. L'avant-garde européenne maintient l'exigence d'une cohérence de l'œuvre, de telle sorte qu'une forme aléatoire, quand elle survient, est contrôlée et limitée par les structures imposées par le compositeur. Dans le contexte de la tradition expérimentale, il y aurait avant tout une ouverture aux potentialités du son, l'œuvre est vue bien plus comme une opportunité pour que des sons se produisent que le résultat de la volonté créatrice du compositeur. Musique considérée comme œuvre d'un côté et musique vue comme un processus de l'autre.

Dans son livre, Nyman discute trois termes à propos desquels Cage avait déjà théorisé dans *Silence : écoute, performance et composition*. Ces trois notions ne sont pas considérées comme les parties d'un même processus mais comme des parties distinctes et indépendantes du phénomène musical. Cela est dû au désir de Cage de détacher de l'écoute le processus compositionnel, qui ne vise plus à atteindre un résultat possédant un profil déterminé, et de détacher ces deux derniers de la performance même, qui passe à être vue comme un processus dans lequel l'ouverture à l'imprévu est essentiel. Ainsi, il n'y a plus de message compositionnel véhiculé dans une performance visant à la compréhension d'un auditeur, mais trois dimensions qui demeurent séparées. Chacune de ces parties, à présent indépendantes, du processus musical est thématifiée par Nyman et Cage, et nous y reviendront au moment opportun.

En dépit de la séparation de ces trois sphères, il est possible de percevoir la

translation de perspective, du résultat sonore au processus mis en jeu en performance. Si les trois dimensions se séparent en tant que moments dans la communication d'un résultat, elles s'unissent en tant qu'ouverture à l'apparition d'évènements imprévus ; elles demeurent toutefois soumises à des normes exprimées en partitions ou sont même confirmées ou rejetées par la pratique musicale, qu'elle soit traditionnelle ou *ad hoc*.

En d'autres termes, et paradoxalement, la musique cesse d'être le véhicule prioritaire des sons, elle est réglée dorénavant par des *actions* auxquelles compositeur, interprète et public participent en égale mesure. Notre hypothèse dans ce contexte est que, par delà l'interversion que nous venons de voir, subsiste comme caractéristique des actions exécutées dans chaque composition singulière le composant morphologique qui, lui, reste opérationnel. Dans ce sens, l'idée de *résultat* de l'action n'est pas complètement hors de considération, elle est plutôt *reconfigurée* pour embrasser un champ d'évènements possibles au lieu d'un texte défini de moment en moment. L'exemple de Cage, avec *4'33''* entre autres, nous fournit un exemple limite d'articulation normative, à laquelle contribuent les textes des partitions (ordres explicites), la technique, les formes sociales de fruition (comportement du public et diffusion des œuvres), tout ceci constituant les dimensions implicites de l'activité musicale et qui sont toujours présumées par les œuvres. L'œuvre de Cage, en évacuant la subjectivité, prétend ouvrir l'ouïe au monde des sons eux-mêmes ; en retirant le contenu sonore de l'œuvre, il ouvre la voie à la reconnaissance de la dimension normative en tant que matériel compositionnel.

À ce propos, viennent à l'esprit des exemples comme *Compositions 1960* de La Monte Young, véritable laboratoire où sont testées différentes possibilités d'articulation entre action, règles et imprévu, ou l'œuvre de Henry Flynt, *Work such*

that no one knows what's going on (« Œuvre telle qu'on ne sait ce qui se passe »), qui se résume à son titre mais qui fonctionne dans la mesure où nous acceptons son existence en tant qu'œuvre et nous nous demandons ce que peut bien être une telle œuvre, essentiellement inconnaissable. De tels exemples peuvent être considérés comme anecdotiques, ou éléments d'une mode éphémère, comme une bonne partie de l'avant-garde des années soixante est vue fréquemment. Notre hypothèse est que ce sont justement ces expériences qui illustrent les limites logiques de la notion d'œuvre, ainsi que des œuvres limites comme le *Treatise* de Cornelius Cardew dont il sera question dans le troisième chapitre.

Règles, langage et action : l'articulation musique/action comme territoire d'une morphologie philosophique

L'intérêt de ce travail réside dans sa double filiation, musique et philosophie, et dans le développement simultané de caractères articulatoires entre les deux disciplines. Il est peut-être surprenant de trouver ici, côte à côte, des pensées issues de traditions intellectuelles différentes. Déjà dans cette introduction, nous sommes passés des réflexions d'Adorno sur la logicité interne de l'œuvre à des réflexions sur la normativité de l'action dans le contexte de la philosophie analytique du langage. Cette coexistence de traditions est part intégrale de notre méthodologie, non pas par œcuménisme intellectuel ou par incapacité de nous positionner sur le terrain des diverses approches philosophiques, mais en vertu d'une reconnaissance des problèmes d'identité de l'œuvre musicale comme productrice potentielle d'apories qui sont

caractéristiques de la pensée philosophique en général. À ce respect, les tentatives de théorisation ontologiques de l'œuvre musicale de la tradition analytique sont exemplaires. Le double aspect mobile et, dans une certaine mesure, de point fixe de l'œuvre, ainsi que la multiplicité de ses instances (les diverses performances) et le caractère reconnaissable de son référent (l'identité de l'œuvre) motivent le débat quant à son ontologie. Ainsi chaque hypothèse privilégie quelques aspects de l'œuvre musicale au détriment de certains autres, formant des images partielles de leur objet d'étude sans jamais embrasser sa totalité.

Cela est valide pour les auteurs examinés ici. Il ne s'agit pas de faire un bricolage inconséquent de pensées qui sont en désaccord de fond, mais de les amener au débat, d'explicitier leurs fondements, de mettre en lumière leurs critiques mutuelles potentielles et, par conséquent, leurs limites.

Selon Soulez, les réflexions qui traitent de la relation de Wittgenstein avec la musique suivent, *grosso modo*, deux directions :

1. La relation entre partition, performance et enregistrement comme exemple paradigmatique de l'isomorphisme entre la proposition et la réalité mise en jeu dans le *Tractatus*.

Bien que Nelson Goodman n'ait pas été influencé par cette œuvre, ses réflexions sur l'identité de l'œuvre musicale définie comme parfaite concordance (*perfect compliance*) entre partitions et performances semblent partager le même esprit. Selon les termes de Lydia Goehr, la relation verticale entre idée et instanciation est remplacée, dans la théorie de Goodman, par les relations horizontales entre partitions et performances et entre chaque performance et la suivante (de forme analogue à la relation entre proposition et réalité dans le *Tractatus*). L'œuvre serait ainsi la classe

de toutes les performances qui obéissent aux déterminations de la partition, tenue elle-même comme critère d'identification de cette propre classe. Selon nous, Goodman soumet de cette manière la question morphologique proposée antérieurement à la question ontologique : la nécessité d'identifier l'œuvre comme étant la classe des classes coextensives à une classe qui fonctionne comme critère général d'identification ne correspond en rien à l'argument morphologique puisque les conditions de performance d'une œuvre sont déterminées du dehors du processus effectif de réalisation des œuvres.

Plus important encore : dans le *Tractatus*, la relation de projection entre partition et son se base sur des traits de similarité interne. De manière plus approfondie que Goodman, Wittgenstein réfléchit sur ce qui fait qu'une projection se tourne une projection de *quelque chose* et sa réponse élimine tout *troisième terme* qui pourrait être responsable de la relation entre les deux projectables (« projectible »). La projection est une question de forme logique commune, et cette forme logique, qui est responsable pour rendre possible ce qui est dit, n'est pas dite elle-même. À partir de cela, il est possible de considérer l'impossibilité de réponse à la question de *ce qu'est l'œuvre musicale*, une fois que cette réponse reposerait sur la nécessité de *dire* la projection elle-même entre partition, son, enregistrement, etc. Cette perspective est ouverte par Soulez à partir du *Tractatus*.

2. Les réflexions sur *comment comprendre une phrase* qui se basent sur une analogie avec la compréhension de la phrase musicale.

Ces réflexions se fondent sur un aphorisme du propre Wittgenstein : « comprendre une phrase de la langue est comme comprendre une phrase musicale ».

Selon Soulez, cette affirmation aurait amené plusieurs commentateurs à parler d'une

philosophie musicale dans Wittgenstein. Celle-ci fournirait une approche de la compréhension de la phrase distante des compréhensions qui se basent sur une relation de dénotation avec quelque chose qui se trouve en dehors du langage lui-même. Ce serait ainsi une conception gestuelle que l'on retrouve dans l'affirmation « *Le geste est une réponse-réaction à un autre geste* » et ainsi, la phrase comme le geste n'a aucun besoin de s'ancrer dans le monde qui existe hors du langage pour avoir du sens. Les phrases se succèdent comme réactions à d'autres phrases, et la métaphore musicale devient dans ce contexte frappante. En outre, cette prolifération ne reconnaît à aucun moment un « modèle initial ». Ainsi l'idée de variation continue, sans thème, semble être une métaphore adéquate pour penser le langage.

À ces deux lignes de réflexion, Soulez ajoute une troisième, comme contribution personnelle aux discussions wittgensteiniens sur la musique. Se basant sur la dite « troisième philosophie » de l'auteur, la philosophie des aspects, Soulez propose une revitalisation d'une tradition « aspectuelle » dont le trait principal serait la considération des « qualia » et leurs relations avec la perception d'*aspects*. Dans la philosophie des aspects, Wittgenstein argumente que des changements dans la perception des traits d'un faciès, par exemple, doivent également être compris comme des changements de perspective linguistique, proposant implicitement une riche dynamique dans laquelle les apparences sont changées non pas à partir d'un exercice d'*epochè* afin d'arriver à une forme essentielle, comme dans la philosophie de Husserl, mais comme une possibilité toujours ouverte dans l'intérieur de notre usage du langage. Ici, la musique acquiert une fonction paradigmatique en tant que champ d'expérimentation d'un « expressionnisme esthétique lié à la possibilité de décrire des réactions subjectives du point de vue d'une dynamique aspectuelle ».

Notre ligne de pensée ne suit pas exactement les trois directions mentionnées.

La pensée de Wittgenstein au sujet des règles nous paraît féconde pour aborder le problème de l'identité des œuvres qui se distinguent par une absence de fixité dans leur configuration conceptuelle. La seconde philosophie de Wittgenstein est comprise communément comme une défense des règles en tant que régulatrices de nos pratiques sociales. La question pourtant ne se limite pas à cela. Simultanément à un usage opérationnel des règles pour penser l'ensemble de nos pratiques, il y a dans Wittgenstein une critique à l'adoption automatique et mécaniciste de cette notion. Cette critique, comme elle apparaît dans le classique *Wittgenstein on rules and private language* de Saul Kripke, est formulée dans le paragraphe 201 des *Investigations Philosophiques* : « Ceci était notre paradoxe : aucun cours d'action ne pouvait être déterminé par une règle, parce que n'importe quel cours d'action pouvait être amené à se plier à cette règle ». La position de Kripke est que l'argument du langage privé serait déjà contenu dans les paragraphes qui mènent à la conclusion du paragraphe 202 : « Ainsi, il n'est pas possible d'obéir à une règle de façon privée car si c'était le cas, penser à obéir à une règle serait le même que lui obéir. » Cette affirmation de Kripke contrarie la majorité des commentateurs, qui localisent l'argument du langage privé dans le paragraphe 243. Nous ne discuterons pas la pertinence de la position de Kripke comme tentative de segmentation du texte de Wittgenstein ; nous nous contenterons de tirer parti de son intuition quant à la mise en valeur, comme une notion importante et un nexus logique à examiner dans le contexte de nos pratiques musicales, de ce qu'il a appelé le *paradoxe de Wittgenstein*.

Cette idée d'un « paradoxe de Wittgenstein » est loin d'être acceptée par tous les étudiants du penseur autrichien. Toutefois, en ce qui concerne l'examen du problème de l'identité musicale dans le contexte de la musique indéterminée, la façon dont le

paradoxe a été exposé par Kripke demeure d'extrême importance. Sa relevance pour l'étude de la morphologie musicale apparaît lorsque les critères d'identité de certaines œuvres sont occultés à l'écoute. Dans ce cas, des versions acoustiquement différentes d'une œuvre peuvent être considérées comme exemplaires de la même œuvre. Il y a ici une opacité de l'objet qui ne permet pas facilement l'exercice du discernement et donc de l'identification de l'objet comme étant véritablement cet objet. Une première solution serait de descendre au niveau des exigences normatives : quelles règles doivent être suivies pour que la performance compte comme exemplaire de l'œuvre ? Le paradoxe de Wittgenstein conteste ce niveau de vérification dans la mesure où l'observation de règles en général est questionnée comme moyen sûr de détermination de l'identité. Quelle solution pour un tel problème ?

Structure de la thèse

Nous commençons notre investigation par la caractérisation de certaines modalités de définition de l'œuvre musicale dans le contexte des ontologies analytiques. La raison de ce choix est stratégique dans la mesure où les ontologies analytiques visent à une compréhension pour chaque cas en se basant en partie sur le sens commun de ce qu'est une œuvre musicale. L'on trouve ainsi emboutie dans chaque conception ontologique un certain nombre de compréhensions préthéoriques de ce qu'est une œuvre musicale telles que : *les œuvres musicales sont répétables, elles sont composées, elles sont le résultat de la volonté d'un compositeur, elles sont fixées dans une notation, elles sont le résultat de la technique compositionnelle de l'artiste*, etc. Nous tentons donc initialement de montrer que la stratégie ontologique

procède par purification formelle et généralisation d'observations empiriques et de croyances enracinées dans le sens commun. Le platonisme, par exemple, supplémente la croyance que les œuvres sont répétables par une théorie sur le type d'*objet* que sont les œuvres musicales : dans la mesure où elles ne peuvent se réduire à chacune de leurs instances (se référer à la 5ème de Beethoven n'est pas se référer à une de ses exécutions), elles sont reconnues comme des objets abstraits qui ne sont réductibles à aucune incarnation spatio-temporelle. Inversement, la version nominaliste du problème, en cherchant à éliminer les objets abstraits de la théorie, insiste sur le *système notationnel* utilisé : l'œuvre sera la classe de toutes ses performances et inscriptions, pourvu que toutes se conforment à un système notationnel (la « partition») vu comme critère absolu de son identification. Et ainsi de suite, chaque théorie ontologique souligne certains aspects de la croyance commune dans les œuvres musicales en essayant de correspondre (au sens d'*être à la hauteur de*) à l'aspiration philosophique attendue : l'exigence d'une théorie cohérente à propos des objets qui sont acceptés sans critique dans la pratique sociale commune. L'ontologie ne cache pas son désir de fournir une théorie unifiée sur déterminés domaines de l'expérience, et l'œuvre musicale n'échappe pas à sa volonté d'organisation. À l'inverse, il est également possible de localiser à l'intérieur des théories ontologiques les présupposés sociaux et culturels qui les orientent : dans le cas de l'ontologie de l'œuvre musicale, le *type d'œuvre* est pris comme l'œuvre musicale paradigmatique dont les propriétés seront passibles de généralisation. L'ontologie demeure ainsi prisonnière de son exigence de pureté formelle, s'éloignant de l'objet qu'elle veut décrire en même temps qu'elle reste prise au type d'objet qu'elle présuppose, à une inavouable conception culturelle.

Face à ce blocage, nous passons à la considération des contributions de Cage à

une *ontologie possible* où encore à une critique de l'ontologie. La raison de cette incursion chez Cage est sa mise en question apparemment radicale de la catégorie d'œuvre à partir de son concept majeur : l'indétermination - l'idée d'une œuvre qui ne possèdera plus les traits d'un objet statique achevé, répétable et reconnaissable en ses divers moments constituants. Cage représente ainsi, historiquement, un point de rupture avec le sens commun sur la question de définir ce qu'est une œuvre musicale, ainsi qu'avec les tentatives d'ontologie de ces œuvres comme objets dont les propriétés sont passibles de description une fois pour toutes. Au delà de cet apport négatif, la contribution *positive* de Cage est thématifiée en tant que possibilité, non pas d'une ontologie orientée à objets, mais d'une morphologie de l'œuvre musicale, qui prend cette dernière comme résultat d'un processus de configuration morphologique auquel contribuent les conditions matérielles, les croyances sociales et les pratiques musicales d'une époque. L'œuvre devient ainsi un point de singularité du processus, un véhicule poétique selon l'expression de Valerio Fiel da Costa, qui accueille et rejette les perturbations provenant de l'extérieur. Nous faisons donc dans un chapitre 2 une incursion historique rapide dans l'œuvre de Cage, critiquant la littérature qui cherche à mettre l'accent sur la dimension philosophique de sa musique en tant que rejet du concept d'œuvre et de sujet intentionnel, pour arriver en sens inverse à nous concentrer sur le pôle compositionnel de son œuvre pour lequel compte encore une activité musicale déterminante de résultats esthétiques même si ceux-ci intègrent un élément de hasard. L'hypothèse de la morphologie telle qu'elle se dessine ici consiste en ce que les éléments aléatoires présents chez Cage dévoilent rétrospectivement les éléments de hasard présents dans n'importe quelle production musicale d'œuvres.

La localisation de cet élément de hasard et, simultanément, de l'élément de

détermination des œuvres, permet de souligner la *normativité caractéristique* de la pratique musicale, aspect abordé au chapitre 3 au moyen d'une discussion des conceptions de Wittgenstein sur la conformité aux règles. L'identité de l'œuvre musicale passe alors à être vue comme le résultat de l'action des interprètes, orientée par une certaine pratique musicale de respect vis à vis de l'œuvre en question (*Werktreue*). Cette dimension est à son tour examinée dans sa propre indétermination à partir du « Paradoxe de Wittgenstein », exprimé de la forme la plus claire par Saul Kripke dans son classique *Wittgenstein on rules and private language*. Ce chapitre se structure en trois pôles thématiques : 1- le paradoxe et sa solution comme proposé par Kripke ; 2- le texte de Wittgenstein proprement dit, surtout les *Investigations philosophiques* et *De la certitude* ; 3 - l'interprétation du paradoxe tel qu'effectué par Robert Brandom dans *Making it explicit*, où sont distinguées les interprétations régulistiques et régularistes du paradoxe. L'interprétation réguliste reconnaît une règle à partir du modèle kantien, comme une assertion verbale sur la façon de réaliser une action. L'interprétation régulariste propose une vision des règles comme une régularité de comportement. La solution locale proposée dans ce chapitre combine les contributions de Wittgenstein et de Brandom en une vision des règles comme pratique sociale. Les assertions sur les règles ne jouent pas le rôle de la règle elle-même, elles sont des explicitations de normes de conduite implicites dans la pratique. À partir de la position de Brandom, qui propose le langage (et le savoir en général) comme le domaine d'un réseau linguistique inférentiellement articulé (l'« Espace des raisons » - *Space of reasons* ») lance une lumière nouvelle sur l'articulation entre œuvre et exécution, de telle forme que l'exécution en elle-même passe à être problématisée par les règles proposées. Finalement, à partir de cette lecture, il est proposé que les œuvres puissent être en elles-mêmes critiques, c'est à dire capables de problématiser leurs propres

modes d'identification et de constitution. Cette idée revient à la notion de *nominalisme esthétique* - œuvres au singulier qui ne rentrent pas complètement dans une catégorie générale d'Œuvre et qui, par conséquent, proposent leurs propres formes d'instanciation, d'identification et de fruition tout en demeurant assises sur une transcendance représentée par les formes sociales de fruition et de manutention esthétique.

Finalement, une réflexion sur la critique d'Adorno à Cage et sur la possibilité de constitution, à partir de la morphologie, d'un *nominalisme esthétique* qui ne se laisse pas réduire aux positions de Goodman et Adorno est élaborée dans le chapitre final.

I. Les enjeux de l'ontologie

Comme l'établit l'introduction, nous commençons par l'examen des ontologies de l'œuvre musicale dans le contexte de la philosophie analytique. L'objectif de ce chapitre est de fournir les éléments nécessaires à la compréhension de la conception pré-philosophique de ce qu'est une œuvre musicale, conception qui, à notre sens, est encore active dans le contexte des investigations analytiques. Bien que présente au sein du discours commun sur l'œuvre musicale, cette conception est, selon nous, *historique* et réifiée par le discours de la philosophie analytique.

Ce chapitre possède ainsi une triple fonction : d'abord, introduire les questions ontologiques – questions regardant l'identité de l'œuvre musicale et sa nature. En second lieu, présenter les approches philosophiques qui se basent sur de telles interrogations et cherchent à proposer une caractérisation rigoureuse des œuvres musicales et des œuvres d'art selon leur *type et leurs conditions d'identification*. Cette présentation est critique dans la mesure où l'on observe que l'exigence de pureté formelle caractéristique de l'activité théorique dans ce type d'approche provoque un processus de raidissement du concept d'œuvre musicale en une vision statique. Enfin, utiliser l'œuvre de Cage comme exemple d'indétermination d'une part et contre-exemple vis à vis des attentes créées par les théories examinées antérieurement d'autre part. Son œuvre limite ou œuvre cadre, 4'33'', nous paraît constituer un bon point de départ par sa capacité de problématisation de ce qui est œuvre musicale et par l'absence (apparente) d'éléments structurels corroborant les attentes, théoriques ou de sens commun, de ce qui fait une œuvre

musicale.

1ère Partie: délimitation des questions ontologiques principales

1.1. L'ontologie de 4'33''

Commençons par le silence. Il ne s'agit pas du silence qui précède une performance. C'est un silence qui est lui-même performance ou même œuvre. Ce silence n'est pas différent du silence qui le précède. C'est donc une œuvre qui ne possède aucune limite. Est-ce un silence entendu comme absence de sons ? Est-ce un espace vide que les sons ambiants viennent perturber ? Ou s'agit-il d'un accueil de ces perturbations, comme une fenêtre ouverte sur un monde de sons que la notation et l'identité fixe des œuvres n'absorbe pas ? Mais quel est le sens d'une identité qui ne se laisse pas fixer en tant qu'identité, d'une œuvre qui ne se laisse pas reconnaître une deuxième fois ? Qu'en est-il de la stabilité d'un tel objet qui permettrait justement qu'on l'appelle *objet* ?

Le texte ci-dessous est une partition formée par trois indications successives de *silence*.

La division tripartite fait référence à la tradition de concert avec ses habituelles divisions des œuvres en mouvements différents. *Tacet*, parole qui est souvent écrite sur des partitions d'orchestre, détermine quand un soliste ou une partie de l'orchestre restera en silence pour une longue période, suspendant ainsi le comptage de mesures. Mais dans 4'33'' le comptage n'est jamais suspendu. Au contraire, le comptage est ce qui donne le titre et individualise ce morceau de silence qui, en

tant que tel, ne se différencie pas des moments adjacents.

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KRUMEN *

JOHN CAGE



Le philosophe Stephen Davies s'est interrogé sur la nature de l'œuvre silencieuse de Cage. Le titre de son texte expose son interrogation : « Est ce que 4'33'' est de la musique ? » Cette question se démultiplie en d'autres questions : est ce que cette pièce silencieuse est de l'*art* ? Est-elle une *œuvre* ? Et finalement, est-elle *musique* ? Art, œuvre, musique. Trois termes qui possèdent de profondes interdépendances sémantiques. L'interrogation de Davies est typique d'une

investigation de nature ontologique sur l'œuvre musicale. Cela veut dire qu'il s'agit d'une investigation dont le but est de capter la catégorie à laquelle appartient un certain objet dans le cadre plus ample de ce qui est pris comme existant. En d'autres termes, c'est une investigation qui cherche à savoir quel *type* de chose est cette chose que l'on examine. Dans le cas de 4'33'', est ce que cet objet est une œuvre musicale ? Remarquons toutefois que la question posée n'est pas suffisante en elle-même pour caractériser l'ontologie, il faut encore et surtout considérer les méthodes utilisées pour y répondre.

On peut se demander pourquoi cette œuvre en particulier a été choisie comme objet d'investigation par Davies. 4'33'' est supposément une pièce musicale composée de durées spécifiques. La pièce est composée de trois mouvements, chacun d'une certaine durée, ne contenant aucun contenu sonore prescrit. Seulement les intervalles temporels et *tacet*, l'injonction donnée au musicien de *ne jouer aucun son pour la durée établie*. Le caractère polémique de l'œuvre semble être constitutif de la proposition de Cage. Aucun son, une action qui est en réalité une non action, et aucune prescription de résultat sonore. Davies se pose la question de savoir si la pièce de Cage peut être incluse, en dépit de son caractère exceptionnel et polémique, au sein de l'univers des objets communément appelées « œuvres musicales », ou si elle extrapole cet univers, devenant un autre type de proposition artistique, ou même si elle tombe hors de la catégorie « Art ». Ce n'est pas seulement une question sur le type d'objet qu'est 4'33'', mais sur les propres limites des catégories dans lesquelles l'œuvre supposément s'insère : la catégorie *musique*, la catégorie *œuvre*, la catégorie *art*.

Davies ne commence pas son travail en se demandant de but en blanc si la

pièce de Cage est de la musique ou si elle est une œuvre. Il commence, *comme nous l'avons fait nous même*, en se demandant quel est le sens du silence proposé par Cage. Pour cela il s'appuie sur des textes de Cage explicitant quelques unes des notions présentes dans la pièce : l'idée qu'en ne fournissant pas de contenu sonore la pièce s'ouvre à tous les sons ambiants comme potentiellement constitutifs de sa performance ; l'inexistence de silence absolu (une maxime cagienne bien connue) ; l'exercice de la non-intention vue comme non intervention du goût personnel du compositeur dans le choix des sons et des événements ; la possibilité d'inclusion du public au même niveau que les musiciens comme interprètes de la pièce, entre autres aspects.

«Il y a, au moins, deux manières bien différentes de voir 4'33''—comme un passage de silence absolu ou comme composé de n'importe quel son survenant durant la période. Quand sont jouées des œuvres musicales, communément des bruits externes s'intercalent. Des sirènes hurlent au loin, des avions rugissent au dessus de nous, des personnes toussent, des pages de programme sont froissées. Tous ces sons peuvent être entendus durant une performance de la Cinquième Symphonie de Beethoven, mais aucun ne lui appartient. Maintenant, si l'on considère que l'œuvre de Cage consiste de silence, la même conclusion s'applique. Nous ne pourrions peut-être jamais expérimenter le silence absolu, mais l'œuvre peut consister exactement de cela. Dans ce cas particulier, les bruits qui surviennent n'ont aucun sens pour l'œuvre et ne sont que des distractions. Si l'on considère la seconde vision, le contenu de l'œuvre est donné par tous les sons audibles par le public lors de la performance (en fait ou simplement possibles). Ce contenu variera de performance en performance. Tous les bruits survenant au cours d'une performance doivent être considérés comme appartenant à cette performance une fois qu'ils se manifestent dans les limites temporelles prescrites. Aucun ne doit être négligé.»⁸

⁸ There are at least two very different ways to view 4' 33"—as consisting of a passage of absolute silence or as comprised of whatever sounds occur during the period. When musical works are played, extraneous noises are likely to intrude. Sirens howl in the distance, planes rumble overhead, people cough, programs rustle. All of these sounds might be heard during a performance of Beethoven's Fifth Symphony, but none belongs to it. Now, according to the view that Cage's work consists of silence, the same applies. We may never experience absolute silence, yet the work might consist of just that. In that case, noises that occur are irrelevant to, and distractions from, the work. According to the

Le paragraphe précédent soulève d'importants problèmes que nous nous efforcerons d'élucider tout au long du présent travail : la différence entre performance et œuvre et la différence entre éléments contingents et constitutifs («ce qui arrive durant la performance mais qui n'*appartient* pas à l'œuvre») ; la question de l'inclusion de tous les bruits comme constitutifs de 4'33'' et la possibilité d'erreur dans l'exécution de l'œuvre ; la question de la variabilité du contenu sonore (qui «variera de performance en performance») et la propre considération de ce *contenu* pour la définition de l'*œuvre*. De telles questions nous ramènent au type d'investigation ontologique de l'œuvre musicale : sa nature et les conditions de son identification. Elles peuvent être traitées aussi par une *morphologie* de l'œuvre - une investigation du comportement de l'œuvre tout au long de l'histoire de ses performances, des décisions prises au sujet de ce que l'on garde et de ce que l'on change, des relations de ces décisions avec le texte de la partition (s'il y en a). La question de l'erreur en particulier paraît féconde pour localiser les attributs identitaires des œuvres. Ce dernier thème sera abordé dans le chapitre prochain. Pour l'heure, certaines réflexions intéressantes découlent des développements de Davies.

On peut, initialement, considérer que 4'33'' est constituée «seulement» de silence, sans les sons ambiants. Dans ce cas, ces sons ambiants appartiendraient au contexte de la performance et non pas à l'œuvre. Une telle hypothèse semble contredire

second account, the work's content is given by the sounds audible to its (actual or possible) audience. This content will vary from performance to performance. All noises at a performance are to be regarded as belonging to that performance provided they fall within its temporal boundaries. None is to be disregarded. (DAVIS, S. 2003, p. 12)

la position de Cage vis à vis du silence. Pour lui, 4'33'' contiendrait en fait tous les sons survenant dans le cadre fixé par les durées. C'est ce que Davies mentionne et commente :

«Cage (1966 : 51) discute de la manière suivante pour rejeter la première caractérisation : 'il n'existe pas de silence. Entrez dans une chambre anéchoïque et vous entendrez travailler votre système nerveux, vous entendrez la circulation de votre sang.' Mais l'ubiquité du son ne suffit pas pour invalider la possibilité d'une œuvre silencieuse. Pour celle-ci, tous les sons perçus seront ambiants et non parties de l'interprétation de la pièce.»⁹

Davies énumère trois possibilités d'interprétation des sons incidentaux qui peuvent survenir lors d'une performance de 4'33''

1. Les sons incidents sont considérés comme «musique» au sens le plus traditionnel, c'est à dire comme possédant entre eux des relations intentionnelles et fixées par un compositeur dans une partition. L'écoute serait alors orientée vers des relations musicales entre sons qui ne sont pas en principe musicaux.
2. Les sons qui arrivent durant 4'33'' sont appréciés pour leur intérêt intrinsèque en tant que sons, indépendamment d'une articulation musicale.

⁹ “Cage (1966: 51) argues as follows in rejecting the possibility of the first of the characterizations of 4' 33'' provided above: 'There is no such thing as silence. Get thee to an anechoic chamber and hear there thy nervous system in operation and hear there thy blood in circulation.' But the ubiquity of sounds does not count against the possibility of a silent work. For that piece, all the noises heard will be ambient and not part of the performance as such.” (Idem, p. 13)

Dans les termes de Davies, nous écouterions les propriétés nues des sons, sans aucune relation avec une quelconque histoire de la musique. Cette interprétation s'accorde avec l'affirmation de Cage : «Let sounds be sounds».

3. Nous devrions écouter les sons survenant dans 4'33'' comme une ampliation du concept de musique. L'écoute ne chercherait pas alors une articulation musicale au sens traditionnel comme en (1). Au lieu d'adapter l'écoute au concept, cette interprétation inviterait à une révision du concept de musique par la considération des sons incidents comme tels.

Les interprétations fournies par Davies visent à vérifier l'existence d'une liaison de 4'33'' avec une *histoire* de la musique, dans le sens d'une histoire de la création des *œuvres musicales*. De cette façon, il se demande si la pièce de Cage se caractérise comme une *œuvre* au même titre qu'une Symphonie de Beethoven. Quelques caractéristiques de 4'33'' sont soulignées par Davies à cette fin : cette pièce porte un titre ; elle est temporellement limitée ; elle est multiples fois instanciée ; elle est destinée à la *performance*. L'œuvre de Cage possède tous ces traits en commun avec les œuvres musicales de la tradition. Nous nous trouvons ici au cerne d'une investigation de type ontologique : la recherche des conditions à satisfaire pour qu'il y ait *œuvre*. Il s'agit de voir comment 4'33'' se relie à l'histoire de la musique occidentale, et de vérifier si les concepts traditionnels de *musique*, *œuvre* et *art* s'appliquent encore à cette pièce. Alors que dans la première interprétation, il y a une espèce de continuité entre l'écoute traditionnelle et le silence proposé par Cage, dans la seconde il y a une tentative radicale de percevoir les propriétés esthétiques d'éléments qui ne sont pas esthétiques par eux-mêmes ; dans la troisième interprétation, il y

a une tentative de révision conceptuelle de la notion d'art, de musique, à partir d'une expérience ordinaire d'écoute des sons ambiants. Cette hypothèse tend à une non séparation entre l'art et la vie, position mentionnée par Cage et citée par Davies :

«Noter, cependant, que l'attitude de Cage en relation à l'œuvre a changé au cours du temps. Cette notion [du Cage de 1960] que le simple fait de vivre pourrait être de l'art a créé une nouvelle interprétation du 4'33''. Où auparavant la pièce représentait la démonstration d'une structure temporelle vide ou une exhibition de sons non-intentionnels, Cage la considérait maintenant comme une œuvre musicale qui avait lieu constamment, une manifestation de l'unité ultime de la musique et de la vie.»¹⁰

Mais la proposition est problématique du point de vue *ontologique* dans la mesure où elle ignore les limitations temporelles imposées par la pièce, violant ce qui serait une des conditions de l'identité de l'œuvre en question : la durée stipulée.

Une description plausible de la pièce serait, à notre sens, la suivante :

Un musicien (ou plusieurs) est instruit à demeurer en silence pour trois intervalles de temps, séparés par deux intervalles qui ne sont pas comptabilisés comme temps de performance. Au long de ces trois intervalles, des sons variés surgissent, de provenances diverses. Ils surviennent également durant les deux autres

¹⁰ “Note, though, that Cage's attitude to the work changed overtime. 'This notion [of Cage's in the 1960s] that simply living could be art created a new interpretation of 4' 33''. Where before the piece had represented a demonstration of empty time structure or a showcase for unintentional sounds, Cage now considered it as a musical work that went on constantly, an intimation of the ultimate unity of music and life...” (p. 17)

intervalles qui ne font pas partie de la performance, de telle sorte que seuls les gestes des musiciens indiquent si la pièce est en train d'être jouée ou pas. La « musique » résultante n'interrompt pas de cette manière le flux sonore du quotidien.

Nous voyons par la description donnée ci-dessus que les questions sur les limites de l'identité n'apparaissent pas de la même façon que dans l'investigation ontologique. Il demeure que la question de l'identité peut et doit être posée : qu'est ce qui est nécessaire pour qu'une instance compte comme instance de 4'33'' ?

Si l'on se base sur la description antérieure, nous pouvons répondre que le musicien reste silencieux durant les durées déterminées. Il semble que nous disions la même chose que l'ontologue, mais, dans la description que nous avons donnée, l'accent est mis sur ce qui est fait, et non pas sur un objet qui est reconnu comme l'œuvre 4'33''¹¹.

Ce qui est fait déterminera le champ des possibles qui sera considéré comme partie intégrante de 4'33'', mais ceci ne peut être défini complètement a priori. L'œuvre est ce que quelqu'un *fait* dans un *contexte* déterminé, prenant en compte les conditions d'une situation précise. De cette façon, il est possible d'accepter 4'33'' comme un dispositif qui est capable d'exhiber la présence de sons incidentels ou

¹¹ Toutes les ontologies ne considèrent pas l'œuvre d'art comme un type d'objectualité. Nous verrons cela avec les théories de Gregory Currie et de David Davies. De cruciale importance demeure toutefois la question des conditions d'identité ou d'individualisation de l'œuvre, dans le sens où les relations d'identité ainsi que les différences décelées par la pensée formelle contribuent effectivement à établir les identités des œuvres. En général, même les théories qui défendent que l'œuvre possède dans une certaine mesure une nature de processus se basent sur une espèce de socle d'objectualisation, ou tentent de rendre le processus rigide et passible de reconnaissance.

l'absence d'un silence effectif, sans que l'on se questionne nécessairement sur la présence de ces éléments sous forme de proposition explicite dans la partition ou sous forme de composant, au sens fort, de l'œuvre. Ceci sera développé à loisir tout au long de notre investigation.

Récapitulons:

1. Le silence de 4'33'' est une invitation à écouter *esthétiquement* des sons non-musicaux, il convie à une écoute encadrée de sons ordinaires, ou encore peut-on ajouter qu'il s'agit d'une tentative d'établir que les sons ne possèdent pas une propriété esthétique spéciale ?
2. De telles questions ont une incidence sur les limites du musical. Plus encore, sur les limites de l'œuvre, hypothèse qui est proposée par Cage lui-même lorsqu'il se met à considérer 4'33'', ou morceau silencieux comme il l'appelle, non pas simplement comme une œuvre destinée à une performance limitée temporellement, mais comme une chose qui arrive continuellement. Ceci indique une option pour la non-séparation entre l'art et la vie. Ces questions nous orienteront à certains points cruciaux des développements ultérieurs de ce travail.

1.1.2 *Définir l'art*

Nous avons affirmé plus haut que les questions de Davies étaient typiques de l'approche *ontologique* de l'œuvre musicale. Grosso modo, celle-ci se caractérise par la recherche d'une définition de l'œuvre musicale qui soit capable d'embrasser les exemples tenus comme significatifs dans la littérature, ou encore, en l'absence d'une définition générale, elle tente de capter les processus d'individualisation des œuvres singulières - ce qui fait d'une œuvre ce qu'elle est, ou encore ce qui différencie une œuvre A d'une œuvre B. Il est important de remarquer que même les conversations quotidiennes se voient fréquemment plongées dans des questions de type ontologique, comme quand on se pose la question de l'existence des fantômes, ou si une tomate est un fruit ou un légume, ou encore, plus proche de nos préoccupations, si une certaine performance de la Sonate *Hammerklavier* se qualifie ou non comme une performance correcte. Toutes ces questions ont une incidence directe ou indirecte (si l'on accepte la possibilité d'une ontologie, question elle-même controversée qui sera traitée de façon progressive) sur les modes d'existence de ces choses particulières. Avec la première question - si nous acceptons dans notre ontologie l'objet «fantôme» - on s'interroge sur la viabilité d'un jugement existentiel ; la seconde question est de nature catégorielle - à quelle catégorie de choses appartient l'objet «tomate» ; et la troisième question - quelles sont les conditions qu'une performance doit satisfaire pour qu'elle soit considérée comme appartenant à une œuvre en particulier ? – traite des connexions logiques correctes entre deux entités pour que l'on puisse soutenir l'existence entre elles d'une certaine relation de dépendance ontologique¹²

¹² Le philosophe Aaron Ridley conteste que la question de l'appartenance ou non d'une performance à une œuvre spécifique soit une question proprement ontologique. Il pense qu'à l'écoute d'une œuvre comme *Hammerklavier*, nous ne sommes pas intéressés aux conditions d'identification de l'œuvre, mais nous le sommes en ce qui regarde la qualité esthétique de la performance. On peut toutefois argumenter que la qualité esthétique d'une performance repose encore sur des considérations ontologiques

Selon le philosophe français Roger Pouivet, l'ontologie se divise en trois branches :

a) Ontologie fondamentale «(...) examine ce qui existe en tant qu'étude de notions de base comme *entité ; substance ; relation ; matière ; mode ; identité ; trope ; subsistance ; persistance ; etc.* L'ontologie fondamentale est *a priori*. C'est donc une ontologie formelle.»¹³

b) Ontologie appliquée
« (...) utilise les notions de la liste ci-dessus pour expliciter les catégories de choses tenues pour existantes ou desquelles nous parlons comme de choses existantes. L'important est qu'il s'agit ici de différences entre *universalisme* et *nominalisme*, *matérialisme* e *immatérialisme*, *réalisme* e *instrumentalisme*. (...) L'ontologie appliquée est *a posteriori*. »¹⁴

c) Ontologie appliquée appliquée

puisque pour évaluer la performance esthétiquement, il nous faut bien présupposer qu'elle appartient bien à l'œuvre en question. (cf. A Filosofia da Música – Ridley)

¹³ POUIVET, 2010, p. 19

¹⁴ Idem, ibidem

« (...) étudie les ‘manières d’être’ des choses spécifiques tenues pour existantes. Elle applique les conclusions de l’ontologie appliquée aux choses ordinaires (...). En ontologie appliquée appliquée nous nous demandons quel est le mode d’existence de certaines choses que nous pensons ou disons exister.»¹⁵

Dans le sens de la discussion sur la possibilité de l’ontologie de l’œuvre musicale la distinction entre les trois niveaux est importante dans la mesure où il y a un débat à propos des ontologies appliquées appliquées. Certains philosophes soutiennent que l’ontologie est une investigation des propriétés ultimes de ce qui existe, de telle façon qu’il est superflu de se poser des questions sur l’ontologie de l’œuvre musicale, de l’œuvre d’art, des tomates ou des fantômes. L’investigation qui nous occupe dans ce chapitre : la présentation, l’analyse et la comparaison des différentes positions existant dans l’ontologie de l’œuvre musicale (ou au moins de l’œuvre d’art), présuppose l’acceptation de la pratique d’une métaphysique des choses ordinaires (selon Pouivet), ou, en d’autres termes, que soit acceptée la possibilité d’une ontologie appliquée appliquée.

L’ontologie de l’œuvre musicale est donc, dans ce sens, une investigation de caractère métaphysique des propriétés qu’un objet doit posséder pour qu’il soit considéré une œuvre musicale, ou encore *cette* œuvre musicale. Cette formulation soulève deux questions distinctes : a) La question de la relation entre le particulier

¹⁵ Idem, ibidem

œuvre et la classe générale *œuvre musicale*, *œuvre d'art*, etc. ; b) la question de la relation entre «instance» d'un particulier et le particulier dont elle est l'instance (la relation, par exemple, entre une performance de *Hammerklavier* et la Sonate de Beethoven du même nom). Notre intention n'est pas, au cours de cette recherche, de fournir les conditions nécessaires et suffisantes pour que quelque chose puisse être considérée comme une œuvre en général (1ère question), mais nous aurons beaucoup à dire sur les conditions d'identité des œuvres qui ne satisfont pas aux exigences qui sont typiques de l'ontologie de l'œuvre musicale (2ème question). Ce faisant, nous espérons au moins établir des relations entre les deux questions de telle façon que nous soyons en mesure d'affirmer que les œuvres singulières ont quelque chose à dire à propos de l'ontologie elle-même.

Une telle hypothèse semble être à première vue un truisme. Si l'ontologie des œuvres musicales traite par nature des œuvres musicales, n'est-il pas évident que ce sont celles-ci qui inspirent la construction des catégories ? La réponse à première vue semble bien être positive, mais elle doit être nuancée : nous montrerons que l'ontologie procède, non pas à partir des œuvres singulières, de leurs difficultés et particularités, mais à partir d'un modèle d'œuvre tiré de l'histoire (relativement récente) de la musique : l'œuvre classique romantique du XIXème siècle. Cela deviendra plus clair lorsque nous examinerons des tentatives particulières d'ontologie comme le nominalisme, le platonisme et la théorie performative qui, contrairement aux deux premières, recherche une définition de l'œuvre qui incorpore les apports de l'art contemporain. Laissons pour l'instant la question du succès ou insuccès de cette dernière tentative. Dans le contexte de la notion d'ontologie telle qu'exposée ici, l'assertion principale que nous faisons est donc *que les œuvres singulières ont quelque chose à dire sur la propre ontologie* : cela signifie que la façon d'être des œuvres

peut être prise comme matériel par les œuvres elles-mêmes, provoquant de ce fait des changements dans la propre ontologie. Cette hypothèse sera testée dans le chapitre 2 par un examen de l'œuvre de Cage. Nous examinons à présent ce qui motive les recherches en ontologie musicale.

Selon Andrew Kania¹⁶, la musique a été l'objet d'investigations en ontologie analytique dans les dernières années en vertu des difficultés logiques et des problèmes philosophiques qu'elle soulève : l'unité dans la variété (œuvre contre performance), le problème de la nature de l'objet qui est traduit en instances, celui de l'identification de l'œuvre entre les multiples performances, l'option entre le monisme et le pluralisme ontologique face aux diverses manières de faire de la musique (écrite, enregistrée, improvisée etc.), et bien d'autres difficultés encore. Cette volonté de trouver les éléments nécessaires de ce qui serait une œuvre musicale ou œuvre d'art *dans sa pleine généralité* (sa «quasi-nature» comme dirait Roger Pouivet) se présente sous deux formes indépendantes quoique, selon nous, reliées (comme ce sera montré plus tard) : dans l'identification de l'œuvre singulière, c'est à dire dans la capacité de déterminer si, face à un objet, nous sommes devant une œuvre (cf. 1ère question, supra citée) ; et dans l'instance générale de ce que serait une œuvre d'art : à partir de conditions à satisfaire pour que l'on puisse affirmer qu'il s'agit bien d'une œuvre d'art (la question définitionnelle que nous n'avons pas encore abordée comme telle). Ce sont deux chemins *complémentaires* - du particulier au général (j'identifie cet objet qui se trouve devant moi comme appartenant à la catégorie «œuvre d'art») et du général au particulier (je connais le concept général d'«œuvre d'art», que j'applique aux cas

¹⁶ KANIA, A. 2010 <http://criticanarede.com/ontologiamusical.html>, page visitée en Janvier 2014

particuliers). Il reste encore à savoir si nous sommes confrontés par deux questions ou par une seule.

Pouivet distingue les deux questions et défend leur indépendance mutuelle de la façon suivante : une définition de l'œuvre d'art ne devrait pas être nécessairement capable de nous fournir un moyen sûr d'identifier une œuvre d'art quand nous en voyons une.

« Ce serait pourtant confondre la question de la nature des œuvres d'art, une question ontologique (qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?), et celle du critère infaillible de leur identification, une question épistémologique (comment *savoir* si ceci est une œuvre d'art ?). Une définition n'est pas une pierre de touche (comme celle qui sert à s'assurer qu'une chose est en or) nous permettant de placer dans les musées, les expositions, les rayons spécialisées des bibliothèques et les concerts tout ce qui doit y être. Finalement, la découverte de la bonne définition, si nous y parvenons, n'aura aucun effet sur notre capacité d'identifier les œuvres d'art et donc sur la critique. »¹⁷

Ainsi, la question de la définition de l'art demeure, pour cet auteur, radicalement séparée de la question de l'identification des œuvres singulières en tant qu'œuvres d'art. Il faut noter qu'il est nécessaire de différencier cette dernière question de celle relative à l'identification de l'œuvre à laquelle appartient une instance déterminée (la copie d'un livre, un tableau, une performance musicale etc.). En conséquence, si l'on accepte la position de Pouivet, c'est à dire la division entre la question de la définition de l'art et la question de l'identification d'un objet comme

¹⁷ POUIVET, 2007, p. 25

œuvre d'art (concept général), surgissent trois questions indépendantes :

- a) Qu'est ce qu'une œuvre d'art ? (question ontologique)
- b) Comment identifier quelque chose comme étant une œuvre d'art ?
(question épistémologique)
- c) Comment identifier une œuvre comme l'œuvre qu'elle est ? (question épistémologique sur l'identité de l'œuvre particulière.
- d) Qu'est ce qui fait que l'œuvre est ce qu'elle est ? (question ontologique sur l'identité de l'œuvre particulière)

Un des exemples les plus connus de quiétisme regardant la définition de l'art (question (a) ci-dessus) est celui de Morris Weitz, dans son article «The Role of Theory in Aesthetics», discuté par Pouivet. Selon Weitz, la propre histoire de l'esthétique est un fait philosophique important à considérer dans le contexte de la théorie. Cela signifie que le fait qu'aucune définition spécifique de l'art ne se soit perpétuée au fil des siècles est peut-être un symptôme non pas de notre incapacité à définir une œuvre d'art mais d'une propriété constitutive du propre concept d'art. Weitz argumente en faveur d'un concept ouvert d'art, c'est à dire d'un concept qui ne détermine pas une fois pour toutes les objets qui seraient de son ressort mais qui est capable de se modifier par l'inclusion de nouveaux objets différents des antérieurs. Weitz dérive cette hypothèse du concept wittgensteinien de *ressemblance de famille*, qui se réfère à des collections de choses qui, à la différence d'une *catégorie*, ne possèdent pas la même propriété en commun, mais qui sont liées transitivement par

le partage d'une propriété entre une instance donnée et la suivante : l'élément A possède en commun avec l'élément B la caractéristique x, l'élément B possède en commun avec l'élément C la caractéristique y, l'élément C possède en commun avec l'élément D la caractéristique z, et ainsi de suite.

Il n'y a pas un ensemble unique de propriétés communes à toutes les occasions où l'on utilise le mot « art ». Ainsi pourraient se constituer de nouveaux jeux de langage dans l'utilisation du mot « art » : à partir de l'observation de ressemblances de famille nous pouvons étendre le concept à de nouveaux cas. À la différence d'une *classe* qu'il serait possible de définir par une propriété que tous les intégrants de la classe possèderaient, la ressemblance de famille se caractérise par un processus d'inclusion de nouveaux objets dans un concept par la reconnaissance d'une propriété en commun avec un objet qui est tenu comme paradigmatique du concept en question.

« Ce que nous trouvons ne sont pas des conditions nécessaires et suffisantes, mais seulement «un réseau compliqué de similarités se chevauchant et s'entrelaçant» de telle sorte que nous pouvons dire des jeux qu'ils forment une famille avec des ressemblances de famille et aucun trait commun. Si quelqu'un demande de quel jeu il s'agit, nous prenons des échantillons de ces jeux, les décrivons et ajoutons, «Ceci ainsi que les choses similaires sont appelés 'jeux' ». C'est tout ce qu'il nous faut dire et en fait c'est tout ce nous savons sur les jeux. Savoir ce qu'est un jeu, ce n'est pas connaître une définition réelle ou une théorie mais simplement être capable de reconnaître et d'expliquer les jeux et décider lesquels entre les exemples imaginaires et neufs seront ou non appelés 'jeux'. »¹⁸

¹⁸ What we find are no necessary and sufficient properties, only «a complicated network of similarities overlapping and crisscrossing, » such that we can say of games that they form a family with family resemblances and no common trait. If one asks what a game is, we pick out sample games, describe these, and add, «This and similar things are called 'games'.» This is all we need to say and indeed all any of us knows about games. Knowing what a game is not knowing some real definition or theory but being able to recognize and explain games and to decide which among imaginary and new examples would or would not be called «games». (WEITZ, 1956)

Weitz compare ainsi les usages du terme «art» avec les usages du terme « jeux », proposant qu'au lieu d'une définition qui procède par conditions nécessaires et suffisantes nous examinions les divers usages du terme « art » afin d'élucider le concept par son utilisation.

Bizarrement, Pouivet insiste que Weitz propose en réalité une définition, et fait appel à la doctrine platoniste selon laquelle il ne serait pas possible d'identifier des exemples qui appartiennent au concept x sans une définition de x :

« Weitz constate que nous ne savons pas toujours si quelque chose est ou non une œuvre d'art. Surtout aujourd'hui, pense-t-il, quand, par exemple, nous nous rendons dans une exposition ou un musée d'art contemporain, nous avons parfois des difficultés pour identifier ce que nous voyons comme des œuvres d'art. Jamais nous ne les aurions, si nous disposions d'une définition de l'art, pense-t-il. Son présupposé est qu'une définition doit nous permettre d'*identifier* à coup sûr la chose définie. Paradoxalement, l'origine de ce présupposé se trouve chez le plus essentialiste des philosophes, Platon »¹⁹

Il mentionne ensuite deux étapes de la méthode de Platon pour l'identification des objets de la connaissance :

- 1) Il est nécessaire de savoir ce qu'est un terme x pour que s'utilise un terme x.
- 2) Il n'est pas possible d'arriver à la définition de x en donnant seulement des exemples de x.

¹⁹ POUIVET, 2007, p. 22

Ceci contredit la position de Pouivet selon laquelle la question de l'identification d'un objet comme une œuvre d'art est indépendante de l'existence ou l'inexistence d'une définition de l'œuvre d'art. La définition serait alors inutile ? Pour Pouivet elle serait un *exercice philosophique* sans effets directs sur la critique et l'esthétique (p. 25)²⁰. Il accuse Weitz de se conformer à la position platoniste en défendant l'impossibilité d'une définition du mot «art», en partie à cause de la variété d'usage de ce terme. Par une démarche étrange venant de qui défendait la séparation des deux questions de base, identification et définition, Pouivet reconstruit le raisonnement de Weitz contre la définition sous la forme d'une définition :

« X est une œuvre d'art si et seulement si, pour tout X, a) Il existe Y,

b) Y est une œuvre d'art, c) X et Y entretiennent une relation de ressemblance familiale. »

Il critique ensuite cette « définition » de Weitz en montrant qu'elle contient en elle même le terme à définir. Cela paraît incohérent dans la mesure où le premier argument de Pouivet contre Weitz était que l'on ne devait pas confondre

²⁰ La position de Pouivet semble donc opposée à celle qui est exposée dans cette thèse. Nous défendons une autonomie relative pour les questions ontologiques et “dites” de philosophie de l'art, en opposition à l'esthétique et à la critique de l'art. Cette impression d'opposition est vraie seulement pour moitié, une fois que ce que nous espérons montrer est la légitimité des questions ontologiques non pas comme réflexion transcendant les œuvres singulières mais comme résultat de l'impact des œuvres singulières dans l'histoire de la musique. Les questions ontologiques posséderaient ainsi une autonomie et une hétéronomie vis à vis du contenu intrinsèque des œuvres singulières. Cela modifie la manière dont on traite ces questions - il n'est plus possible de discourir sur toutes les œuvres à la fois, il faut fournir une théorisation capable de contempler les œuvres comme résultantes d'une action qui, à son tour, a pour condition de possibilité le propre monde de l'art historiquement formé. Une telle tentative n'exclue pas, cependant, qu'un concept régulateur d'œuvre soit opérant, option que nous explorons tout au long de ce texte.

l'identification des œuvres individuelles avec la définition générale d'œuvre. Cet argument a donc une incidence sur l'interdiction faite par Weitz de fournir une définition de la notion d'œuvre d'art et revêt la forme suivante :

La définition de l'œuvre d'art devrait être capable de fournir des critères pour l'identification d'objets spécifiques comme œuvres d'art.

a) Aucune définition d'œuvre d'art ne satisfait à la totalité des œuvres singulières.

b) Il n'est pas possible de fournir une définition de l'art

Pouivet attaque a) comme étant faux. La définition de l'art ne devrait pas nous fournir des critères pour l'identification des œuvres singulières. Ainsi les deux questions demeurent autonomes - la définition de l'art d'un côté et l'identification des œuvres singulières de l'autre. Il reste qu'en transformant l'argument de Weitz en une définition, Pouivet viole cette autonomie : l'observation de Weitz sur les ressemblances de famille entre les œuvres devient une définition. Pouivet démonte du haut vers le bas une relation entre définition et identification pour la remonter du bas vers le haut entre identification et définition. Selon nous, cela est un indice que ce que dit Weitz ne peut être qualifié de définition ; ce serait plutôt l'illustration d'un processus d'amplification d'un concept, le concept d'art. Weitz serait alors, selon la propre caractérisation de Pouivet, du côté de ceux qui procèdent par exemplification, plus préoccupés qu'ils sont par l'identification des œuvres que par la définition des œuvres d'art.

Maintenant la question suivante se pose : est-il possible de défendre l'impossibilité de la définition de l'art dans les termes proposés par Weitz ? L'essentiel de sa pensée semble être résumé dans le texte suivant :

« L'art, lui-même est un concept ouvert. De nouvelles conditions se font jour constamment ; de nouvelles formes d'art, des nouveaux mouvements émergeront, qui exigeront des décisions de la part des intéressés, habituellement des critiques professionnels, sur la question de savoir si le concept doit être amplifié ou pas. Des spécialistes de l'esthétique peuvent bien énoncer des conditions de similarité mais jamais des conditions nécessaires et suffisantes pour l'application correcte du concept. Avec l'« art », ses conditions d'application ne peuvent jamais être énumérées de façon exhaustive puisque de nouvelles instances peuvent toujours être envisagées ou créées par un artiste ou par la nature, ce qui exigerait une décision de la part de quelqu'un pour étendre ou restreindre l'ancien concept ou en inventer un nouveau. (Ex. : « Ce n'est pas une sculpture, c'est un mobile »)

Ce que je dis, donc, c'est que la nature très expansive et aventureuse de l'art, ses variations incessantes et ses nouvelles créations rendent logiquement impossible de s'assurer qu'un quelconque ensemble de propriétés puisse le définir. Nous pouvons, bien sûr, choisir de clore le concept. Mais faire cela avec l'« art », la « tragédie » ou l'art du portrait etc. est ridicule puisque cela contredit les conditions mêmes de créativité dans les arts. »²¹

²¹ "Art," itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not. Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept. With "art" its conditions of application can never be exhaustively enumerated since new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature, which would call for a decision on someone's part to extend or to close the old or to invent a new concept. (E.g., "It's not a sculpture, it's a mobile.") What I am arguing, then, is that the very expansive, adventurous character of art, its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties. We can, of course, choose to close the concept. But to do this with "art" or "tragedy" or "portraiture," etc., is ludicrous since it forecloses on the very conditions of creativity in the arts. (WEITZ, 1956)

Cette posture possède des composants en commun avec celle que nous prétendons exposer. D'abord, comme nous l'avons dit antérieurement, nous n'avons pas d'intérêt, du point de vue méthodologique, à l'élaboration d'une *définition* de l'œuvre d'art ou de l'œuvre musicale. Nos raisons pour cela sont proches de celles données par Weitz. Ce travail se concentre plutôt sur les conditions d'identité des œuvres qui se prétendent *non-identitaires*, c'est à dire qui ne prétendent pas fixer une fois pour toutes un résultat qui permettrait de dire qu'il s'agit de l'œuvre x. Il serait illusoire de se lancer dans la recherche d'une définition de l'œuvre musicale dans ce contexte avant même d'explorer le comportement morphologique d'œuvres qui échappent en grande partie aux types musicaux (venant de la pratique commune classique-romantique) étudiés habituellement par les ontologies. De plus une telle définition n'aurait aucun pouvoir explicatif en ce qui concerne les morphologies des œuvres, point de vue qui se concentrent sur les niveaux inférieurs de l'articulation conceptuelle - les niveaux de manutention et modification des identités, la relation entre partition et performance, la relation entre performance et contexte de la performance, etc. Une définition, si même concevable, ne pourrait venir qu'après l'examen approfondi de tous ces aspects.

Il faudrait de plus examiner un problème complémentaire mais essentiel : la question des conditions d'identité des œuvres est-elle réellement si indépendante que cela de la question de ce qu'est une œuvre ? Le concept d'œuvre lui-même ne peut-il pas inclure certaines assertions implicites sur les conditions d'identification des œuvres singulières ? En d'autres termes, les trois questions posées antérieurement (Qu'est ce qu'une œuvre ? Comment sait-on que x est une œuvre ? Comment sait-on que x' est une instance de x ?), quoique distinctes, ne possèdent-elles pas une même matrice conceptuelle dans le sens où s'il y avait modification dans l'une des réponses, il y aurait

des modifications dans toutes les autres ? En d'autres termes, le concept d'art ne serait-il pas récursif, dans la mesure où son contenu se modifierait constamment au contact des œuvres effectivement produites et *reconnues* socialement comme art ?

La possibilité d'une définition n'est donc pas rejetée a priori dans ce travail, mais une définition a-historique, hors du temps, qui serait ce que Strawson attendrait comme résultat d'une enquête métaphysique, paraît extrêmement improbable. Pourquoi ne pas rejeter simplement comme le fait Weitz la possibilité d'une définition ? Nous avançons ici une hypothèse que nous prétendons développer dans cette thèse : le pouvoir normatif des concepts. L'art est produit en relation avec ce que l'on croit que l'art est. S'il y a une définition implicite ou même un ensemble de croyances opérant dans la relation des personnes avec l'œuvre d'art, ces croyances auront un pouvoir d'influence sur ce qui se produit artistiquement. Cette influence ne signifie pas que la production s'ajuste nécessairement aux croyances : elle peut représenter une rupture à leur égard. Il est ainsi possible qu'en certains moments de l'histoire la définition de l'art ait été bien plus restreinte qu'elle ne l'est aujourd'hui, et que cette restriction ait été graduellement corrodée par la production, provoquant un processus de relâchement du concept comme noté par Weitz. Fermeture et ouverture du concept ne sont pas des catégories séparées et hermétiques, mais des moments d'un processus dans lequel l'œuvre d'art apparaît comme un des principaux protagonistes. En ce sens, même Weitz ne serait pas suffisamment historiciste en affirmant une fois pour toutes que le propre de l'art est d'être un concept ouvert.

Nous revendiquons ainsi de l'ontologie quelques unes de ses questions essentielles, particulièrement la question de l'identification des œuvres musicales (dans le cas présent, en connexion avec le problème de l'indétermination quant aux résultats sonores proposé par Cage) sans nécessairement adopter ses méthodes de

résolution. Dans la section suivante, nous examinons quelques unes des doctrines ontologiques les plus prisées des derniers temps. Nous commençons par une théorie qui prend justement le problème de l'identification comme le moteur principal de sa formalisation.

2^a Partie: Théories ontologiques de l'œuvre d'art et de l'œuvre musicale

1.2.1. Le Nominalisme

Dans le contexte spécifique de l'ontologie de l'œuvre musicale, une théorie en particulier retire son substrat conceptuel de la troisième question que nous avons posée : l'identification de l'œuvre singulière. Nous appuyant sur cette observation, il est possible d'en extraire de suite une définition *nominaliste* de l'œuvre musicale (qui n'a pas été fournie en tant que telle par son principal défenseur, mais qui a été reconnue sous cette forme par ses interlocuteurs) : *l'œuvre est la classe de toutes les performances qui sont des répliques les unes des autres et de la partition prise comme critère d'identification de cette même classe*. Dans ce contexte, la notion d'identification se réfère aux «conditions d'identité» de l'œuvre musicale, c'est à dire à ce qui doit demeurer permanent dans les diverses performances de l'œuvre et qui est responsable pour son identité - ses éléments **constitutifs**. Le Nominalisme de Goodman part d'un système notationnel qui est supposé capable de déterminer clairement ce qui est ou n'est pas un exemplaire d'une musique spécifique.

La position de Goodman partage avec celle de Morris Weitz un caractère fortement antimétaphysique. Goodman est connu pour son «irréalisme», la thèse qu'il

défend dans son livre *Ways of worldmaking*, selon laquelle un monde achevé que l'homme de science se limiterait à décrire et que l'artiste se limiterait à imiter n'existe pas, le «monde» tel que nous le connaissons (« The world as I know it ») est *formé* par toutes les activités symbolisantes mises en œuvre par la culture. Ces activités seraient capables, au moyen de l'articulation des symboles, de créer les mondes habités par les hommes.

Goodman propose la question polémique suivante (dans un passage de son *Ways of Worldmaking*): j'ai devant moi un homme ou un ensemble d'atomes ? Il semble que nous soyons confrontés au même dilemme que celui proposé par Wilfrid Sellars dans « Philosophy and the scientific image of man » : l'idée d'une coexistence de différentes images de l'homme qui seraient, à première vue, inconciliables - d'un côté, l'individu responsable des ses actes, en possession d'une conscience et motivé par des raisons pour agir, de l'autre, un ensemble de processus physico-chimiques déterminés causalement tout comme le reste du monde physique. Toutefois les solutions de Sellars et Goodman sont différents. Alors que Sellars accommode les deux images en une image dite stéréoscopique de l'homme, Goodman radicalise le relativisme implicite dans sa formulation du problème : si chaque image de l'homme possède des propriétés différentes, chacune correspond à un homme différent. Goodman effectue ensuite le passage de cette idée de deux descriptions incompatibles à l'idée de deux mondes différents tout en admettant que la catégorie «monde» sera tributaire entièrement du cadre de référence utilisé.

Ces caractéristiques de la pensée de Goodman, avec sa prétention à décrire l'être *réel* de l'œuvre, ne semblent pas à première vue s'accommoder facilement à une explication de type métaphysique ou ontologique de l'œuvre musicale. La position de

Goodman demeure *sui generis* si on la considère dans le contexte des débats en ontologie - il est en effet un héritier de l'esprit antimétaphysique du Cercle de Vienne et de ses méthodes logiques - mais en dépit de cela elle provoque, contre ses propres intentions, une discussion au sujet du statut ontologique de l'œuvre d'art. Nous présenterons sa pensée en premier en raison de son rôle de pionnière dans la rénovation de ce débat.

1.2.1.2. *Art et symbolisation.*

Les travaux de Goodman sur l'œuvre d'art se trouvent réunis dans son livre *Languages of art*. Ce titre est trompeur car il semble proposer une étude spécifique sur les langages artistiques. Morizot est plus précis dans sa caractérisation et explicite la place que l'art occupe dans la pensée de Goodman en général :

« (...) l'art n'apparaît pas dans la réflexion de Goodman comme un objet nouveau à explorer, mais plutôt comme un appareil de plus grande sensibilité dans les impulsions qu'il peut déclencher et les réactions qu'il est susceptible d'enregistrer. Deux mouvements se conjuguent étroitement : d'une part, l'approfondissement de l'œuvre d'art comme entité symbolique d'un certain type, et d'autre part, la compréhension artistique en tant que modèle de processus symbolique. Le premier demande de mettre au service d'un autre domaine les méthodes développées en syntaxe et en sémantique des systèmes symboliques en général, mais en retour la rencontre avec les objets et les expériences esthétiques ne laisse pas indemne ce qui a été acquis à partir du travail formel. »²²

Ainsi, bien différent d'une étude des procédures de symbolisation présentes

²² MORIZOT, J. 2011 p. 12-13

dans les arts, le livre de Goodman est en réalité une étude des arts comme *champ privilégié des processus généraux de symbolisation*. Sa portée épistémologique deviendra claire dans la position irréaliste qu'il développera dans son livre suivant. Goodman part donc de différents types d'activités artistiques qu'il caractérise comme différentes formes de symbolisation.

Ce qui est peut-être le point central de son livre apparaît dans le chapitre 6, intitulé *La théorie de la notation*, dans lequel il développe ses idées sur l'identité de l'œuvre musicale qu'il caractérise comme la conséquence d'une forme d'agencement symbolique spécifique qu'il appellera « système notationnel ». Le caractère générique de cette expression est lui aussi trompeur, car pour Goodman il ne s'agit que d'une nomenclature technique à l'intérieur de sa classification des différents systèmes symboliques présents dans les œuvres d'art. Nous éluciderons ce point dans la section suivante.

1.2.1.3. Allographique ou autographique

Une des distinctions introduites par Goodman dans l'analyse de ces divers processus de symbolisation est la différence entre allographique et autographique. Il s'agit d'une distinction destinée à clarifier par quels processus une œuvre spécifique peut être identifiée. La question est intimement liée au problème de l'authenticité dans les arts plastiques. Selon Goodman, une œuvre autographique est celle pour laquelle l'histoire de production de l'objet est déterminante pour son identification.

L'exemple paradigmatique dans le cas autographique est l'art pictural qui nécessite que l'on soit capable de déterminer clairement la différence entre un original et une copie. Le concept d'original est déterminé en peinture par le fait que l'objet considéré a été ou n'a pas été produit par l'auteur de l'œuvre, en opposition avec un tableau réalisé à partir d'un autographe original (cas, par exemple, des copies produites par Van Meegeren). Cela revient à dire que l'identification de l'œuvre se fait par l'étude et la connaissance des conditions historiques de production de l'objet. Connaissant l'origine de l'objet en question, nous serions aptes à affirmer qu'il s'agit de l'œuvre « x » de Vermeer ou non. Dans le cas de l'œuvre allographique, l'identification de l'œuvre se fait par l'examen de sa concordance vis-à-vis d'un *système notationnel* qui est une notation qui permet de déterminer univoquement l'identité de l'œuvre. Ainsi, l'identification d'une symphonie de Haydn n'a aucune relation avec l'origine de l'autographe de la partition ; elle se fait en déterminant par la partition exactement ce qui compte et ne compte pas comme performance de l'œuvre. Le système notationnel, ébauché au chapitre VI de *Langages de l'art*, demeure l'exemple maximum de condition pour qu'une œuvre soit allographique.

« On appelle *autographique* une œuvre d'art si, et seulement si, la distinction entre original et falsification est significative, ou mieux, si, et seulement si, même la plus exacte duplication de l'œuvre ne compte pas immédiatement comme authentique. Si une œuvre d'art est autographique, on peut appeler cet art autographique. Ainsi la peinture est autographique et la musique ne l'est pas, elle est *allographique*. »²³

²³ “Let us speak of a work of art as *autographic* if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. If a work of art is autographic, we may also call that art autographic. Thus painting is autographic, music nonautographic, or *allographic*.” (GOODMAN, 1976, p. 113)

Bien sûr, la détermination de l'origine d'un autographe est importante du point de vue historique pour savoir si l'on a à faire à une symphonie de Haydn ou d'un autre auteur de la même époque. Mais cela n'a pas le même sens que l'*identification* qui est utilisée pour les arts plastiques. La question ici n'est pas la datation historique ou la détermination de qui est l'auteur d'une œuvre donnée, mais la détermination de l'appartenance d'une instance à une œuvre. Selon Gregory Currie²⁴, il s'agit moins du problème de l'identification *de l'œuvre* (« identity of works ») que de l'identification à l'intérieur de l'œuvre (« identity within a work »). C'est à dire quelles instances de l'œuvre sont correctement classifiées comme instances de l'œuvre en question, ou encore, quelles propriétés l'instance doit posséder pour qu'elle compte comme exemplaire de l'œuvre.

Dans le contexte des arts visuelles, cette question est intimement liée à l'histoire causale de l'autographe. Afin de mieux comprendre, considérons l'exemple de la gravure. La gravure est, pour Goodman, une forme d'art multiple et autographique, dans la mesure où comptent comme exemplaires corrects les seules impressions qui ont été tirées d'une plaque spécifique : l'autographe de l'artiste. Cet exemple permet de voir aussi comment la classification entre autographe et allographe est indépendante de la classification de l'œuvre comme singulière ou multiple. La peinture est singulière et autographique, la gravure est autographique et multiple. La musique est allographique (elle a son identité déterminée par un système de notation) et multiple. L'architecture est, pour la plupart des cas, singulière et allographique

²⁴ CURRIE, 1989, p. 9

(quand on considère le plan de construction d'un unique bâtiment). Il y a ainsi divers types d'agencement possibles avec les catégories créées par Goodman ; ceux-ci résultent directement du type de moyen symbolique propre à l'art en question.

Dans le cas de la musique et des autres arts allographiques, l'intention de systématisation symbolique qui exclue toute ambiguïté dans la détermination de ce que Goodman est de proposer, sous le nom système notationnel, une méthode de qu'elle dénote. Cela signifie que l'objectif de Goodman est de trouver les conditions à satisfaire pour qu'il y ait un système capable d'identifier univoquement une projection, la différenciant de toute autre projection. C'est pour cette raison qu'il affirme en commençant son chapitre VI : la fonction de la logique de base d'une notation est la préservation de l'œuvre. « En premier lieu, une partition doit définir une œuvre, différenciant les exécutions qui appartiennent à l'œuvre de celles qui ne lui appartiennent pas. »²⁵

Dans le chapitre intitulé « Théorie de la notation », Goodman expose son modèle de système notationnel, qui peut par ailleurs servir de base comparative pour la définition d'autres systèmes à l'intérieur de la systématisation proposée, comme les systèmes discursifs ou les systèmes analogiques, par exemple. C'est dans ce chapitre que se rencontre le cerne de la lecture ontologique de Goodman lorsqu'il propose une théorie *nominaliste* de l'œuvre musicale.

Le nominalisme, c'est à dire le rejet d'universaux et d'identités abstraites, a guidé la philosophie de Goodman dès l'origine. Dans le contexte de la Théorie de la

²⁵ “First, a score must define a work, marking off the performances that belong to the work from those that do not.” (p. 150)

Notation, quand considérée comme une théorie en ontologie de l'œuvre musicale, ce qui est recherché est une caractérisation de l'œuvre musicale qui dispense la nécessité de faire appel à un objet abstrait. Commune dans les œuvres platonistes (que nous verrons ensuite), la double propriété de l'œuvre musicale, à la fois *une* (par exemple la Sonata *Hammerklavier* de Beethoven) et *multiple* (les innombrables versions de *Hammerklavier* qui sont identifiées comme étant de cette Sonata) est un des problèmes qui préoccupent le plus les ontologues de la musique. Les positions platonistes ont été considérées comme des explications de cette double propriété, attribuant à l'Œuvre le caractère de *type*, ou encore d'objet abstrait, qui est ensuite reproduit en d'innombrables *tokens* ou «événements». Pour un nominaliste comme Goodman, la difficulté principale posée par la théorie platoniste est le statut de l'objet abstrait qui est reproduit. Avec sa théorie de la notation, il cherche à fournir une explication de l'identité de l'œuvre musicale qui ne fasse pas appel à la notion de reproduction d'un objet abstrait. Il le fait en substituant à la relation verticale d'instanciation de l'objet ou du type par des tokens ou événements une relation horizontale entre partition et performance. En d'autres termes, la garantie de l'identité de l'œuvre repose sur la partition, qui doit déterminer univoquement une performance musicale, et inversement à partir de la performance il doit être possible de recréer la partition. À ces exigences, Lydia Goehr a donné le nom de *retraceability condition* : la condition de traçabilité ou de pistage, soit de la partition vers la musique, soit de la musique vers la partition. Il est clair que, pour qu'une telle condition soit satisfaite (corolaire de l'idée que la performance est un réplique de la partition), une grande clarté et rigidité de la notion de notation devient nécessaire dans le sens d'une détermination précise aussi bien de ses caractères substantiels, responsables pour la projection du son, que de ses caractères contingents. Goodman fournit une étude détaillée d'un tel système

notationnel, basé sur cinq exigences de base :

- i) Disjonction syntaxique - Considérant que les caractères d'un système sont des classes d'inscriptions, ils doivent être disjoints, c'est à dire ne posséder aucune intersection de façon à ce qu'aucune inscription n'appartienne à plus d'un caractère.

- ii) Différenciation syntaxique – Les caractères doivent être finis et différenciables. Goodman dit à ce sujet que « pour chaque caractère K et K' et chaque marque M qui n'appartient à aucun des deux, la détermination de que M n'appartient pas à K ou que M n'appartient pas à K' doit être théoriquement possible. »

- iii) Détermination univoque – Chaque caractère doit déterminer univoquement une extension dont les membres sont invariants. Ainsi, l'ambiguïté des inscriptions est exclue.

- iv) Disjonction sémantique – Les classes de concordants doivent être disjointes. Il ne doit pas y avoir d'intersection de classes.

- v) Différenciation sémantique – Étant donné un concordant, il doit être suffisamment différencié des autres pour qu'il soit possible de déterminer qu'il obéit au caractère en question.

Les deux premiers points se réfèrent aux relations entre caractères à l'intérieur de la syntaxe du système. Ils traitent de l'organisation de la syntaxe, sans référence aux objets qui sont dénotés par les caractères en question. Le troisième relie les caractères et les concordants qui sont, pour Goodman, les objets dénotés par les caractères. Les deux derniers portent sur les relations entre les concordants eux-mêmes. Tous cherchent à stipuler des conditions qui bannissent l'ambiguïté et la redondance du système, de telle sorte qu'il soit toujours possible de :

1. Déterminer à quel caractère appartient une marque. (la fonction de la marque dans le système)
2. Différencier les marques entre elles, de telle sorte qu'il soit toujours possible d'identifier à quel caractère elles appartiennent (différencier les marques quant à leurs fonctions).
3. Déterminer à quel caractère un concordant correspond. (la relation marque-dénoté)
4. Différencier les concordants entre eux de telle sorte qu'il soit toujours possible d'identifier à quel caractère un concordant déterminé correspond. (différencier les objets dénotés entre eux, de telle sorte que se sache pour quel caractère il est mis).

L'identité de l'œuvre est assurée de cette manière, dans la mesure où chaque caractère finement différencié détermine chaque concordant finement différencié, sans qu'il y ait possibilité de glissements d'identités provoqués par l'ambiguïté d'un caractère auquel correspondrait deux concordants.

Nous avons mentionné antérieurement l'exemple d'une sonate de Beethoven

écrite en notation traditionnelle. Nous pouvons à présent tenter de vérifier à quel point les exigences de Goodman sont satisfaites. Les notes (concordants) sont déterminées par : des caractères formés par la corrélation entre sphères remplies ou non, l'espace ou ligne dans le pentagramme où elles se trouvent, et les altérations (« # » et « b ») qu'elles subissent. Évidemment, les caractères dans la notation musicale traditionnelle sont *composites*, c'est à dire qu'on doit les considérer dans leur totalité, bien qu'ils soient formés par des traits qu'ils partagent avec d'autres. Ainsi un caractère ne doit pas être seulement un cercle ; il faut considérer sa position, ses altérations, et la présence et le type de hampe qui l'accompagne qui est indicatif de sa valeur rythmique.

La différence entre caractères *composés* et *atomiques* a été établie par Goodman dans le tableau ci-dessous :

		SYNTACTIC CLASSIFICATION		Other Marks
		Inscriptions		
		Atomic	Compound	
SEMANTIC CLASSIFICATION	Vacant	e.g. a "k" in object-English	e.g. a "ktn" (also a "square circle") in object-English	Includes ill-formed sequences, fragments of inscriptions, and all other marks not belonging to any character
	Prime	e.g. an "o" in sound-English	e.g. a "ch" in sound-English	
	Composite		e.g. a "bo" in sound-English	

Ainsi, tant du côté syntactique que du côté sémantique, nous pouvons percevoir la différenciation entre éléments simples et éléments composés par d'autres éléments simples. Du côté syntactique, Goodman les appellent *premiers* et

composites. Cette classification est importante car elle permet d'éliminer de possibles confusions entre caractères pris isolément et des marques identiques à des caractères simples quand elles fonctionnent de concert avec d'autres dans le contexte d'un caractère composé. De cette façon, la disjonction syntactique est préservée même si en apparence des caractères contiennent d'autres caractères. Il n'y aura pas d'intersection entre eux. Dans le contexte de la notation musicale de l'exemple, les notes avec altérations doivent être prises comme un caractère composé même si elles ont des marques en commun avec des notes non altérées.

Il reste que tous les éléments d'une partition n'obéissent pas aux exigences de Goodman. Le tempo, par exemple, à moins qu'il ne soit déterminé avec une précision métronomique, ne possède pas de différenciation finie, c'est à dire qu'il n'est pas possible de déterminer avec exactitude les limites d'un tempo donné vis à vis du suivant, de telle forme que Goodman ne considère pas le tempo comme un élément constitutif de l'*œuvre*, vu qu'il ne participe pas de ses critères d'identité. C'est ici que se justifie une lecture ontologique de Goodman : au moment où il y a inclusion et exclusion de conditions d'identité, le philosophe entre dans le domaine de l'investigation de l'œuvre musicale de type ontologique. Les dynamiques souffrent le même type de problème : sans une définition en décibels de ce qu'elles signifient, elles ne possèdent pas de différenciation finie, de telle sorte qu'il n'y a aucune garantie qu'il n'existe pas d'intersection entre les zones, violant également la disjonction sémantique.

De telles restrictions deviennent problématiques quand on considère certains cas extrêmes comme, par exemple, une exécution de l'œuvre de Beethoven mentionnée plus haut avec tous les caractères notationnels requis mais avec un tempo

dix fois plus lent. Est-ce une instance de l'œuvre en question ? Selon Goodman, oui. C'est une assertion contre-intuitive, dans la mesure où l'on s'attend à écouter cette pièce avec le tempo correct, même s'il peut y avoir des variations entre performances sur ce que signifie « tempo correct ».

Une autre difficulté dans la théorie de Goodman, difficulté qui a justifié une quantité de positionnements alternatifs de la part d'autres philosophes, est l'exigence de *perfect compliance*, c'est à dire «concordance parfaite». Étant donnée la préoccupation de Goodman en relation à la différenciation entre œuvre allographique et œuvre autographique, et puisque l'identité de l'œuvre allographique est déterminée par le système notationnel, l'unique manière de préserver complètement l'identité de l'œuvre est d'exiger le respect absolu de tous ses caractères. Cela signifie qu'une performance avec une fausse note ne peut compter comme performance de l'œuvre. Goodman tente de se justifier de la manière suivante :

« Nous n'essayons pas de définir « blanc » - ou « triangle » - de telle forme que le terme s'applique à tout ce à quoi nous l'appliquons dans notre usage quotidien. Le résultat serait inutile comme l'effort serait sans espoir. Le même est vrai pour les définitions que je donne pour « notation », « partition », « œuvre », etc. Bien qu'elles dérivent de la pratique, ce sont des idéalizations rarement réalisées dans les faits. Mais les définitions sont précises, et utiles pour mesurer des cas réel en termes de leur approximation de ces idéaux. La performance avec une fausse note n'est pas strictement une performance de l'œuvre en question, pas plus qu'un homme est strictement blanc ou qu'un diagramme sur un tableau noir est strictement un triangle. »²⁶

²⁶ “We do not try to define 'white' – or 'triangle'- so that the term applies to everything we apply it to in daily use. The result would be as useless as the effort is hopeless. The same is true for the definitions I give for 'notation', 'score', 'works', etc. Although they derive from practice, they are idealizations of it seldom actually realized. But the definitions are precise, and useful for measuring actual cases in terms of their approximation to these ideals. The performance with a wrong note is not strictly a performance of the work in question, any more than a man is strictly white, or a diagram on the blackboard strictly a triangle.” (GOODMAN, 1979, p.135)

Ce paragraphe expose clairement la relation conflictuelle que la philosophie de Goodman entretient avec les domaines non conceptualisés de l'expérience. Il y a dans l'expérience commune une base de départ qui est redéfinie par l'intervention philosophique, dans la tentative de créer des domaines systématisés de l'expérience. Ces domaines servent ensuite de modèle pour la comparaison avec ce qui est effectivement le cas. Un conflit apparaît à cette jonction de façon assez évidente, mentionnée entre autres par Lydia Goehr, entre une ambition de pureté caractéristique de l'ontologie et son alliance locale avec des éléments contingents de la culture. Pour le moment, suivons Lydia Goehr dans sa caractérisation de la méthode de Goodman.

« Mais Goodman avait une raison profonde pour adopter la position qu'il a adoptée (...) Pour justifier sa position générale, Goodman remarque d'abord que les définitions doivent être parfois stipulatives. Dans un livre antérieur, *The Structure of Appearance*, il argumente qu'une définition stipulative est acceptable si elle ne viole aucune décision évidente de l'usage ordinaire. Elle devient législative pour les instances où l'usage ne décide pas. »²⁷

Un problème additionnel apparaît. Dans la mesure où un système notationnel est stipulé dont l'objectif est de garantir l'identité de l'œuvre et que cette identité a pour corolaire le respect absolu vis à vis de tous les caractères de l'œuvre, se pose le problème de l'existence ou inexistence de l'œuvre. On peut douter qu'il y ait une

²⁷ “But Goodman had a profound reason for adopting the position he did (...). To justify his general position, Goodman noted first that definitions sometimes have to be stipulative. In an earlier book *The Structure of Appearance*, he had argued that a stipulative definition 'is acceptable if it violates no manifest decision of ordinary usage. It can become legislative for instances where usage does not decide.’” (GOEHR:1993, p. 75)

définition de l'œuvre musicale dans la pensée de Goodman, vu que sa préoccupation n'était pas principalement d'ordre ontologique. Mais s'il y a identité seulement quand il y a système notationnel, et s'il y a système notationnel seulement quand celui-ci assure univoquement l'identité de l'œuvre, cette identité complètement déterminée ne deviendrait-elle pas condition d'existence de l'œuvre ? D'autre part, si la définition stipulée n'était qu'un paradigme «contre lequel mesurer les cas réels et concrets», ne deviendrait-elle pas superflue une fois que rien au monde ne pourrait se conformer exactement aux exigences de la théorie ? Goodman n'aurait pas violé frontalement l'usage ordinaire de ces expressions dans la mesure où, dans notre culture musicale actuelle, il est désirable qu'un interprète joue correctement les notes, pour ainsi dire. Mais en exigeant une précision plus grande encore, sa philosophie s'éloigne de l'usage présystématique de ces notions. Selon Goehr, il devient alors licite de demander : « Votre théorie est une théorie de quoi ? Vos affirmations ont quelque chose à voir avec les œuvres musicales réelles ? Si oui, où se trouve la connexion ? Si non, pourquoi utiliser ces termes en particulier ? » (p. 36)

Voyons à ce propos la position de Goodman vis à vis d'une partition de John Cage qui viole les exigences de son système notationnel : il y est discuté précisément de la question de l'existence d'une *œuvre* dans ce cas. Si l'on ne considère plus le système notationnel uniquement comme une fonction symbolique entre autres dont la caractéristique essentielle est de garantir l'univocité de la projection, pour passer à le voir comme symptôme de l'existence de l'œuvre, nous sommes confrontés à un concept très spécifique d'*œuvre musicale* : ou elle est complètement déterminée ou elle n'existe pas. Cela illustre la possibilité d'un rapprochement entre la question 1, définition de l'œuvre, et la question 3, les conditions d'identification. Dans le cas de Goodman *toutes ces questions seraient imbriquées.*

Il est nécessaire, en outre, d'examiner la dépendance de la théorie de Goodman sur la production musicale spécifique d'une certaine époque. Comme nous l'avons vu, son système notationnel s'accorde mieux avec les œuvres de la période classico-romantique, et c'est la notation de cette période qui constitue le paradigme décrit et retravaillé par Goodman. Il y a en conséquence une tension dans sa posture entre une tentative de description d'une pratique spécifique et la pression interne de sa pensée qui pèche par excès de pureté et de généralité, appliquant les conditions d'une pratique particulière à toute et n'importe quelle œuvre de n'importe quelle période.

Comme dit d'ailleurs Goehr :

« La recherche de définitions de type scientifique paraît parfois comme une acceptation ou une extension moderne de la métaphysique réaliste ou essentialiste traditionnelle. De fait, il est dit que (a) des objets particuliers tombent sous un type (ou concept) déterminé si et seulement si ils possèdent les propriétés essentielles requises ; (b) si un objet du type K perd les propriétés qui définissent l'essence de K, il n'est plus du type K, *et plus*, il n'est plus *cet* objet, une fois que cet objet était nécessairement K ; (c) fournir une définition pour K c'est décrire les propriétés essentielles associées à K ; et (d) Cette définition reste valable pour tout le temps ou au moins aussi longtemps que le type K existe. En ligne avec cet essentialisme, les concepts - même ceux qui fonctionnent dans les sphères culturelles - sont traités comme étant fixes. Un concept fixe est celui qui ne change pas dans le temps et peut être décrit en termes d'un ensemble immuable de propriétés essentielles ou conditions d'identité.²⁸

²⁸ “A scientifically styled search for definitions has sometimes looked like an endorsement or modern extension of a traditional realist and essentialist metaphysics. Accordingly, it is claimed (a) that particular objects fall under a given kind (or concept) if and only if they possess the requisite essential properties; (b) if an object of kind K loses the properties defining K’s essence, it is no longer of kind K, and what is more, it is no longer, *that* object at all because that object was K necessarily; (c) to provide a definition for K is to describe the essential properties associated with K; and (d) this definition holds for all time or at least as long as kind K exists. In line with this essentialism, concepts – even those functioning in cultural spheres- have been treated as fixed. A fixed concept is one that is unchangeable over time and can be

Cette caractérisation est valide pour les différentes méthodes analytiques dont on va voir d'autres exemples dans ce qui suit.

1.2.2. Une théorie platoniste de l'œuvre musicale

Voyons ce que le platonisme propose en matière d'ontologie de l'œuvre musicale. Divers auteurs ont défendu des positions dites, dans une mesure plus ou moins grande, platonistes. Nous pouvons citer en particulier Peter Kivy, Julian Dodd, Nicolas Wollterstorff (avec l'hypothèse des « norm kinds »), entre bien d'autres. Ce que les théories platonistes ont en commun est la relation qu'elles établissent entre l'œuvre (qui ne se réduit à aucune de ses performances ni à la classe des performances) et ses instanciations. À la différence de Goodman pour qui il n'y a aucune différence de niveau entre l'œuvre en son ipséité et ses instanciations, les platonistes considèrent que l'œuvre possède toujours une nature différente de ses performances. On pourrait objecter que cette différence existe aussi dans la position nominaliste une fois que l'identité de l'œuvre est déterminée par une partition, qui est un caractère dans un système notationnel graphique, alors que les performances sont

described in terms of an immutable set of either essential properties or identity conditions.” (GOEHR: 1993, p. 72)

des occurrences sonores. Mais, du point de vue platoniste, cette différence ne se situe pas au même niveau. Alors que dans Goodman la partition détermine ce qui doit être fait, et est ensuite *projetée* dans les performances, du côté des platonistes la partition ne compte pas comme étant œuvre ou y participant. L'œuvre est un objet abstrait. C'est le point commun du platonisme musical. Cet objet abstrait peut être un *sound pattern* qui est instancié en performances, ce peut être un *norm kind*, qui est une attribution normative, ou encore un *action-type* ou type d'action.

Si l'objet en question peut être construit d'autant de manières différentes, qu'est ce que le platonisme apporte en tant que théorie ontologique musicale ? La réponse est : une différence de niveau entre œuvre et instanciations. Nous avons mentionné la théorie de Wolterstorff comme appartenant aux platonismes musicaux bien qu'il défende l'œuvre comme étant un « type normatif » - il inclue dans sa définition une relation du type *quelque chose qui doit être fait*. On pourrait en principe la comprendre simplement comme une ampliation de la position de Goodman : on élimine le système notationnel et l'on maintient l'idée générale d'une norme à suivre qui fournirait le critère d'identité de l'œuvre. Mais cela n'est pas suffisant pour caractériser un *norm kind*. La clef ici étant le mot « kind » ou type, espèce.

Selon G. Currie, il est possible de différencier *types* et *tokens* (occurrences) de la manière suivante : j'ouvre une porte une fois, j'ouvre une porte une deuxième fois. J'ai réalisé un ou deux actes ? Pour un défenseur de la distinction *type/token*, j'ai

Réalisé deux fois le même acte. Cela signifie que le type d'acte « ouvrir la porte » a été reproduit deux fois. Il y a eu deux occurrences du *type* « ouvrir la porte ». Quel rapport y a-t-il avec l'œuvre musicale ? Jusqu'ici nous avons affirmé que lorsque l'on réalise deux fois un même acte, nous reproduisons deux fois le même type. C'est

à dire qu'en jouant deux fois l'*Hammerklavier* de Beethoven, nous reproduisons deux fois quelque chose qui s'appelle *Hammerklavier* de Beethoven. L'argument paraît circulaire et n'avance pas beaucoup en relation à l'intuition pré philosophique de ce que sont les relations entre œuvre et performances. Cette distinction est tirée des travaux de Charles S. Peirce, où elle est destinée à expliquer la différence entre mots pris comme universaux et les mots particuliers qui les instancient, ou encore la différence entre les lettres de l'alphabet et leurs occurrences individuelles dans des phrases écrites.

Nous pouvons aller plus loin et tenter de clarifier la différence entre position nominaliste et platonisante de deux manières. D'abord, par la considération de l'éventualité de la destruction de l'œuvre découlant de la destruction de la partition, perspective bien réelle selon le nominalisme. En effet, sans la partition comme garantie de l'identité de l'œuvre, celle-ci disparaît (se rappeler que le nominalisme n'admet pas les entités abstraites dans son ontologie). Du point de vue des platonisâtes, l'élimination de la partition ne peut détruire l'œuvre, car elle n'est que la fixation d'un objet abstrait et non pas l'œuvre elle-même. Cela illustre clairement la différence de niveau entre œuvre et instanciations introduite par les platonisâtes, différence qui n'existe pas dans le nominalisme

La seconde vision, qui concerne également le rôle de la partition selon Goodman est la suivante : alors que dans le nominalisme la charge de l'identification de l'œuvre retombe complètement sur la partition, de telle forme que la conformité absolue à la partition est requise pour le maintien de l'identité de l'œuvre entre performances, dans le platonisme, il est possible d'admettre des instanciations imparfaites. Dans la mesure où l'œuvre n'est pas le propre système notationnel dans lequel elle est écrite, mais un objet abstrait, les instanciations produites seront imparfaites vis à vis de

l'œuvre (l'objet abstrait en lui-même). Ainsi, quelle que soit la nature spécifique de l'œuvre (*norm kind*, *action type* ou *sound pattern*), elle n'entre pas dans la chaîne projective sous laquelle retombent les interprétations.

La position platoniste semble à première vue s'accorder mieux à la pratique que la *perfect compliance* de Goodman. Il existe un idéal, représenté par un objet abstrait, qui peut être atteint par les interprétations avec plus ou moins de succès. L'acceptation de l'erreur comme quelque chose qui ne détruit pas complètement la possibilité d'identification de l'œuvre semble correspondre aux intuitions préthéoriques que la majeure partie des gens possède en ce qui concerne la relation entre œuvre et performance. Toutefois, alors que le platonisme corrige un extrémisme du nominalisme, il tombe dans d'autres extrémismes. Il en est ainsi de l'idée commune dans nombre de théories platonistes selon laquelle l'œuvre en tant que *sound pattern* n'est pas créée mais découverte. Les objets abstraits sont entendus en analogie avec les numéros, entités abstraites non créées et indestructibles, suivant la tradition du platonisme mathématique. Pour le platonisme de la tradition grecque, il existerait un monde d'objets abstraits indestructibles au delà des objets physiques qui seraient eux-mêmes le support sensible menant à la connaissance de ces *abstracta*.

Ainsi, quoique la vision platoniste corresponde mieux à l'intuition pré-conceptuelle de la pratique de *l'interprétation musicale* dans la tradition occidentale, elle viole complètement ces mêmes intuitions en ce qui concerne la *composition musicale*. Les pièces ne sont pas composées mais découvertes. Les patrons des œuvres préexistent en relation à l'action du compositeur qui se contente de les découvrir. La question de ce que sont exactement ces patrons sonores demeure difficile. Certains philosophes, comme Kivy, soutiennent qu'ils sont incorporels et

que les moyens musicaux mobilisés ne contribuent en rien à l'établissement de leur identité. En d'autres termes, l'instrumentation, par exemple, demeure hors des conditions d'individuation et d'identification des œuvres. D'autres, comme Levinson, entendent que les œuvres sont des *sound patterns* abstraits, associés aux moyens d'exécution des dits patrons. Cela pourrait vouloir dire que, pour Levinson, le *sound pattern* est, en analogie avec le son empirique, déjà caractérisé par un timbre. Mais il ne s'agit pas exactement de cela : le *sound pattern* reste abstrait mais est articulé par des moyens empiriques instrumentaux sélectionnés par le compositeur, l'œuvre résultant au final de cette articulation.

Nous examinons en plus de détails dans ce qui suit la position de Levinson qui tente de corriger certaines difficultés du platonisme en incluant des considérations historiques et empiriques.

1.2.2.2. *Le platonisme musical de Jerrold Levinson*

Étrangement, pour une théorie dite platoniste, Levinson commence son article « What a musical work is? » par des arguments opposés à la version dure du platonisme qui défend que les œuvres sont des *sound patterns* abstraits non créés découverts par les compositeurs. Contre cette version extrême du platonisme, il suggère l'adoption de trois critères qu'une nouvelle théorie devrait satisfaire :

- A) La théorie doit être telle qu'elle préserve l'intuition préthéorique selon laquelle les compositeurs sont les créateurs des œuvres qu'ils composent, contre l'idée platonicienne qu'ils découvrent une structure sonore préexistante.

Levinson est d'accord avec l'idée que l'œuvre musicale est de type structurel, ce qui le situe au cœur des positions platonistes sur l'œuvre musicale. Toutefois il recherche une manière de définir l'œuvre qui permette de la considérer comme *création du compositeur*. La notion d'œuvre consistant de *sound patterns* qui est supportée par les platonistes n'est pas un bon candidat dans la mesure où ils sont, comme les objets mathématiques, non créés. Ils sont donc ipso facto impossibles d'intégrer dans un concept musical qui supporte l'acte de création par le compositeur.

Il est possible de défendre la préexistence de structures sonores pures (c'est-à-dire une existence antérieure à toute instanciation ou conception) d'une autre manière. Il suffit de se souvenir que les structures sonores pures sont en fait des objets mathématiques - ce sont des séquences d'ensembles d'éléments soniques simples. (Éléments soniques tels que hauteurs, timbres, durées, etc.). Maintenant, si la préexistence d'éléments soniques simples est acceptée - et nous croyons qu'il faut l'accepter- il s'ensuit automatiquement que tous les ensembles et toutes les séquences d'ensemble de ces éléments préexistent aussi. Mais si les structures sonores pures préexistent, elles ne peuvent alors être objet d'activité créative. De ce fait, si les compositeurs sont vraiment des créateurs, leurs travaux ne peuvent être des structures sonores pures.

Mais pourquoi devrait-on insister sur le fait que les compositeurs créent réellement leurs compositions ? Pourquoi est-ce une exigence raisonnable ? Cette question doit encore recevoir une réponse.

La première exigence, qui dit que les compositeurs doivent être les créateurs de leurs œuvres, se base, comme c'est fréquemment le cas en ontologie, sur le fait qu'il s'agit d'une croyance profondément enracinée dans le sens commun. Levinson considère que la révision de cette croyance au nom de la cohérence métaphysique sacrifierait un des critères de base de valorisation pour l'expérience esthétique, soit en général (« l'art est l'activité dans laquelle l'homme est créateur ») soit pour l'évaluation des œuvres particulières - selon Levinson, nous admirerions moins le tour de force consistant à composer une symphonie si nous considérions cela comme simplement la découverte d'un modèle préexistant.

La seconde objection à la vision platoniste de l'œuvre comme *sound patterns* se base sur l'hypothèse de «composition de la même œuvre par deux compositeurs », une hypothèse récurrente dans la littérature sur l'ontologie de l'œuvre musicale. Elle est utile dans le contexte des investigations en ontologie pour *isoler* les aspects pertinents ou *constitutifs* des œuvres dans des situations contrefactuelles distinctes. La stratégie consiste à imaginer un contexte modifié dans laquelle l'œuvre pourrait venir à exister et chercher à déterminer lesquelles des propriétés connues dans notre réalité se maintiendraient et lesquelles seraient changées. La proposition de Levinson part de cette même fiction philosophique et cherche à démontrer que 1) même si deux compositeurs produisaient le même sound-pattern, 2) les deux œuvres composées ne seraient pas identiques. Cela revient à disqualifier le sound-pattern comme unique responsable pour l'identité de l'œuvre.

Levinson imagine plusieurs exemples pour illustrer son argument. Il considère par exemple l'allusion à la Symphonie Leningrad de Shostakovich que Bartok glisse dans son Concert pour orchestre. Imaginons que le Concert pour orchestre ait été créé avec exactement la même structure sonore (ou *sound-pattern*) en 1939,

avant la Symphonie de Shostakovich. La caractéristique ironique du mouvement de Bartok en serait absente. Un tel exemple, ainsi que d'autres imaginés par Levinson, a pour objectif de mettre en évidence des caractéristiques qui ont une incidence sur la compréhension et l'appréciation de l'œuvre et qui ne sont pas uniquement dépendantes du *sound pattern* instancié. Levinson soutient que de telles caractéristiques appartiennent à l'œuvre bien qu'elles soient des produits du contexte de leur création.

Il exprime en conséquence sa deuxième exigence :

- B) Les œuvres musicales doivent être définies de telle façon que les compositeurs qui travaillent dans des contextes historiques musicaux possédant des structures sonores identiques composent invariablement des œuvres musicales différentes.

La troisième exigence de Levinson se réfère aux « moyens de performance » (*performing means*) en tant qu'éléments constitutifs des œuvres. Cela regarde l'instrumentalisation d'une pièce. Levinson argumente que le Septet de Beethoven est écrit pour des instruments donnés et que cela constitue une condition essentielle de l'individualisation de la pièce. Si l'on ne prend pas en compte l'instrumentation comme condition d'identification (ou d'individualisation) de la pièce, on court le risque de considérer des versions bizarres comme des instances légitimes de l'œuvre. Un cas serait par exemple de faire une transcription du Septet pour des instruments qui ne pourrait jouer que trois notes chacun et éparpiller les phrases de l'œuvre entre ces instruments.

La partie de plus difficile acceptation du platonisme musical (avec l'hypothèse que l'œuvre est « découverte », mais celle-ci est partiellement acceptée par Levinson) est

peut-être la notion d'un *sound pattern*, qui est en vérité une structure abstraite excluant les moyens de performance de la propre structure comme constituants de l'œuvre. Cette construction est une illustration particulièrement claire de *l'impulsion théorique* pratiquée par l'activité philosophique. L'ontologie part d'une intuition de base préthéorique partagée par une communauté historique déterminée : la communauté des auditeurs de musique classique. L'intuition de base est qu'il y a quelque chose d'immutable dans les œuvres musicales, sans laquelle il serait impossible de les reconnaître. Basée sur cette intuition se constitue une notion comme l'idée d'un *sound pattern* - qui possède des propriétés intelligibles uniquement par les initiés de la littérature philosophique - un « non créé » qui n'appartient pas à l'espace-temps universel mais auquel est attribuée la fonction d'assurer la reconnaissance des œuvres empiriques. Une manière de rendre cette hypothèse plus acceptable est proposée dans l'article de Levinson - la structure sonore est vue comme un objet mathématique et ceux-ci sont abstraits (non spatiaux- temporeux) et non créés²⁹. Ce qu'il est important de retenir est comment se fait le passage d'un *sound-pattern* qui est, dans la pratique, créé par les compositeurs à partir de moyens instrumentaux disponibles (matériels, technologiques, techniciens etc.) à une structure hyper-abstraite non créée. Nous aurons plus à dire sur cette impulsion théorique. L'important est de préserver l'intuition de Levinson qui, bien qu'acceptant partiellement l'hypothèse du *sound-pattern*, inclut dans les propriétés constitutives de l'œuvre musicale les moyens mobilisés pour son exécution. Pour étayer son raisonnement, il donne un exemple spécialement intéressant : la Sonate *Hammerklavier* :

« La Sonate Hammerklavier de Beethoven est une pièce sublime, escarpée, orageuse. Les derniers passages (marqués par des vibratos de

²⁹ Il y a évidemment des pensées en philosophie des mathématiques qui contredisent ce platonisme mathématique.

cordes ascendants) sont sûrement parmi les plus imposants et les plus impressionnants de toute la musique. Toutefois si nous savons que les sons de l'Hammerklavier Sonata viennent d'un synthétiseur de grande portée, en opposition avec un simple piano de métal, bois et feutre, de 88 touches, elle ne semble plus une pièce aussi sublime, aussi escarpée et aussi orageuse. Les qualités esthétiques de la Hammerklavier dépendent en partie de la pression que sa structure sonore exerce sur les capacités soniques du piano ; si nous n'entendons pas sa structure sonore comme produite par un piano nous ne pouvons percevoir cette pression, et de ce fait notre appréciation du contenu esthétique est altérée. Les derniers passages de l'Hammerklavier sont impressionnants en partie car nous avons l'impression d'entendre le piano craquer sur les coutures et son clavier arriver au bord de l'épuisement. »³⁰

Levinson présente finalement sa troisième exigence, qui complète la série des conditions nécessaires pour l'énoncé d'une définition correcte de l'œuvre musicale :

- C) Les œuvres musicales doivent être définies de telle façon que les moyens mis en jeu pour leur performance constituent leurs propriétés constitutives.

Récapitulons les conditions de Levinson : a) les œuvres musicales doivent être créées (même si elles *contiennent un sound-pattern non créé*) ; b) elles doivent inclure comme partie de leurs propriétés constitutives les données de leur contexte historique sans lesquelles elles seraient perçues de façon différentes ; c) elles doivent inclure les moyens d'exécution parmi les propriétés constitutives.

Se basant sur ces trois exigences, on peut formuler la définition suivante :

³⁰ LEVINSON, 1980

Une œuvre musicale est formée non pas par une structure sonore *simpliciter* (un *sound-pattern* = S) mais par une superposition, ou enchevêtrement, de deux structures : un *sound-pattern* et une structure de *moyens performatiques* (*Performing means* = PM). Et cette structure totale, appelée S/PM doit être « indiquée » par un compositeur dans un contexte historique déterminé. Possiblement de cette manière :

(OM) S/PM tel qu'indiqué par x au temps t.

Le platonisme modifié proposé par Levinson se base sur un nouveau type d'identités : « les structures indiquées ». Pour Levinson, les *sound-patterns* sont des structures implicites et non des structures indiquées. Les premières sont non créées, les deuxièmes sont des entités initiées historiquement. De cette façon, Levinson parvient à maintenir l'idée platonicienne de l'œuvre musicale en tant qu'objet abstrait, faisant retomber la nécessité de satisfaire ses trois exigences sur la définition complète : la structure des moyens de performance est incluse comme partie (elle aussi non créée) d'une structure plus complète qui contient le *sound-pattern*, et cette structure entière est indiquée par un compositeur à un moment historique t. Une fois que la considération du moment historique et de l'indication par le compositeur X entre dans la définition de l'œuvre, l'hypothèse de deux compositeurs composant indépendamment l'un de l'autre la même œuvre à des moments historiques différents ne peut se maintenir. Et l'hypothèse de deux compositeurs indépendants indiquant simultanément à un même moment historique la même structure S/PM devient également inacceptable, car l'indication par le compositeur X entre également dans la définition de l'œuvre.

Pour Levinson, ce serait une manière de préserver quelques unes des intuitions préthéoriques de base sur les œuvres du répertoire classique. Ces intuitions préthéoriques fournissent en fait les informations nécessaires à l'exercice critique tel que nous le connaissons. Les éléments du contexte historique des œuvres déterminent en grande partie ce que nous reconnaissons comme leur valeur esthétique ; même le simple fait de savoir qu'une œuvre a été composée par X et non par Y établit un *corpus* créatif qui contribue à déterminer la façon dont la composition est perçue : elle est une œuvre de X qui doit être comprise en fonction de la trajectoire compositionnelle de X et non de celle de Y.

Les difficultés de sa théorie se situent dans la question des limites à observer pour la considération de ce qui compte et de ce qui ne compte pas pour la détermination de l'identité de l'œuvre. Pour Goodman, une telle identification reposait intégralement sur le système notationnel, qui était lui-même construit de façon à éliminer toute possibilité d'ambiguïté. Pour les théories platonistes dures, l'identité des œuvres est donnée par un *sound pattern*, une structure sonore non créée dont la définition reste obscure en termes musicalement intelligibles. Cette structure, bien qu'appelée « sonore » n'est pas physique mais abstraite et, comme telle, ne peut être créée par aucun compositeur. Comme pour toute structure abstraite, l'analogie avec les mathématiques vient à l'esprit : une fois fixé l'ensemble des éléments, toutes les combinaisons possibles seraient données immédiatement (il nous semble clair qu'une telle hypothèse repose sur une conception spécifique de la modalité et des relations entre le possible et le factuel). Cette hypothèse, du point de vue musicologique, manque de finesse : le fait est qu'en réalité les éléments du langage musical sont les produits d'une lente maturation historique. Le tempérament égal, candidat parfait pour une analogie avec les séries mathématiques avec son uniformité

caractéristique et un nombre déterminé d'éléments, n' a été amplement adopté qu'au début du XIXème siècle. Auparavant plusieurs tempéraments et systèmes d'accords coexistaient. Quel est donc, pour les œuvres composées, disons, avant 1820, l'ensemble des éléments qui justifierait la définition de l'œuvre comme une structure abstraite dans le sens mathématique ? Comme il n'y avait pas d'accord sur les éléments de l'ensemble, il devient difficile de soutenir que l'œuvre soit quelque chose de ce type. En fait, il devient difficile de soutenir une vision de l'œuvre qui soit aussi stable que ce que désirent les ontologues.

Un autre type de définition de l'œuvre d'art la considère non pas comme un objet mais comme un processus. Nous présentons deux initiatives de cette classe : l'hypothèse des œuvres en tant qu'*action type* de Gregory Currie et la Théorie Performative de David Davies.

1.2.3. *L'œuvre en tant que processus*

Pouivet, dans *L'ontologie de l'œuvre d'art* classe Gregory Currie dans la tendance du platonisme en ontologie de l'œuvre d'art. Une telle affirmation peut sembler étrange au vu de ce qui a été dit plus haut. Le platonisme a en effet été caractérisé par son appel à un *objet abstrait* comme responsable pour l'explication de l'identité de l'œuvre individuelle. Mais, comme nous l'avons remarqué, ce qui caractérise le platonisme est moins le *type* d'objet abstrait auquel il fait appel que la

relation verticale entre *types* et *occurrences*. La proposition de Currie applique cette relation aux *actions* : l'œuvre est une *action type*, une action-type. Nous avons déjà mentionné ce concept antérieurement : une action comme « ouvrir une porte » peut être instanciée en occurrences singulières, nous ouvrons la porte, la fermons et l'ouvrons de nouveau. Les actions sont numériquement distinctes mais identiques quant à l'action-type instanciée.

Au delà de la dite *action-type hypothesis* (ATH), Currie prétend défendre la thèse qu'il appelle *instance-multiplicity hypothesis* (IMH), qui énonce que toute œuvre d'art est passible de multiples instances. Les deux hypothèses sont indépendantes logiquement, mais, dans un certain sens, comme le soutient Currie, elles se complémentent.

« Laisant de côté les questions d'enchaînement logique, je pense que l'on peut dire que l'ATH et la IMH se complémentent naturellement. Elles traitent deux problèmes qui ont des relations proches mais demeurent distincts. Nous pouvons appeler ces problèmes respectivement le problème de l'identité des œuvres et celui de l'identité dans l'œuvre. Le premier est résolu quand nous spécifions quels traits identifient ou sont constitutifs (comme je dirai parfois) de l'œuvre elle-même. La ATH, dans la forme spécifique que je défends, nous dit que ces œuvres sont des entités structurées qui possèdent deux composants identificateurs. Les œuvres sont identiques si elles ont ces mêmes composants identificateurs. Le deuxième problème est résolu quand nous spécifions les circonstances dans lesquelles un objet est une instance d'une œuvre particulière. »³¹

³¹ “Leaving aside the question of entailment I think we can say that the ATH and the IMH naturally complement each other. They address two closely related, but importantly distinct problems. We may call these problems the problem of the *identity of works* and the problem of the *identity within a work*. The first problem is solved when we specify what features identify or are constitutive (as I shall sometimes say) of the work itself. The ATH, in the specific form I shall advocate, tells us that works are structured entities, with two identifying components. Works are identical if they have the same identifying components. The second problem is solved when we specify the circumstances under which an object is an instance of a particular work.” (CURRIE, 1989 p. 9)

La distinction tracée par Currie nous intéresse dans la mesure où elle a des relations avec les questions ontologiques que nous avons rappelées au début du chapitre :

- a. La question définitionnelle « qu'est ce que l'art? »
- b. La question épistémologique « comment identifier une œuvre d'art? »
- c) La question épistémologique particulière : « comment j'identifie une œuvre comme l'œuvre qu'elle est ? »
- d) La question ontologique particulière : « qu'est ce qui fait qu'une œuvre est l'œuvre qu'elle est ? »

Les deux hypothèses de Currie ne concernent pas la question définitionnelle. Elles disent que l'œuvre d'art est un *action-type*, mais beaucoup d'autres choses sont des *action-types* sans être des œuvres d'art. En fait, n'importe quelle *action* qui peut être répétée est un *action-type*, de telle sorte que la spécificité de ce qui fait qu'une œuvre d'art est une action-type n'est pas adressée par Currie. Elles ne concernent pas non plus la question b : l'assertion que les œuvres d'art sont toutes des *action-types* ne permet pas de distinguer à l'intérieur d'une collection hétérogène d'objets ceux qui sont des œuvres d'art et ceux qui n'en sont pas. En fait, comme l'œuvre d'art est définie comme un processus et non comme un objet, la question elle-même est problématique. Si l'œuvre d'art est un processus, elle doit d'une certaine manière posséder une concrétion - elle doit culminer en un résultat. La définition de Currie de l'œuvre d'art comme *action-type* ne permet pas de discriminer dans une collection d'objets

lesquels d'entre eux sont des œuvres d'art. Nous discuterons plus loin le caractère de processus de l'œuvre et sa relation avec l'objet-résultat quand nous analyserons la position de David Davies.

Les hypothèses de Currie possèdent un parallèle avec nos questions c et d. La question de *l'identité de l'œuvre* qui demande ce qu'est l'œuvre, a un parallèle avec la question ontologique d : en quoi consiste une œuvre être l'œuvre qu'elle est. Currie avance déjà les conditions pour que deux œuvres soient identiques- une fois l'œuvre définie comme une entité de deux composants, deux entités avec deux composants identiques seront la même œuvre. La question de *l'identité dans l'œuvre* - c'est à dire la question des instances qui comptent comme étant de la même œuvre - possède quant à elle un parallèle avec la question épistémologique c : comment identifier des instances comme étant de la même œuvre ? Les questions ne sont pas les mêmes et Currie ne les différencie pas en fonction de leur portée épistémologique ou ontologique, mais elles possèdent une relation. De fait *l'action-type hypothesis* est une théorie sur le type de chose qu'est l'œuvre d'art ; et *l'instance-multiplicity hypothesis* est une théorie sur les instances qui comptent comme appartenant à l'œuvre.

Une *action-type hypothesis* doit emprunter, selon Currie, la théorie des événements de Jaegwon Kim:

« Kim considère qu'un événement token de l'espèce la plus simple doit posséder trois éléments constitutifs : un individu, une propriété et un temps. Marquons d'un * la fin de chaque expression qui désigne un événement. De cette façon *John singing at time *t** est un événement qui a comme éléments constitutifs un individu John, une propriété constitutive *x is singing* et un temps constitutif *t*. »³²

³² “ Kim takes an event token of the simplest kind to have three constitutive elements; an individual, a property and a time. Let us mark off expressions which designate events by putting a * at each end. Thus *John singing at time *t** is an event which has as its constitutive individual John, its constitutive property *x is singing* and its constitutive time *t*.” CURRIE, 1989, p. 66

Currie prétend que la notion d'*action-type hypothesis*, lui permet d'intégrer, comme le fait Levinson, l'histoire de la production de l'œuvre à son identité. Pour accomplir cela, il adapte la théorie de Kim en lui ajoutant ce qu'il appelle un *heuristic path* - un chemin heuristique qui mène à la réalisation finale («découverte») d'une œuvre déterminée. Ainsi l'œuvre d'art devient une *action-type* dans laquelle il y a trois éléments et un temps t .

« Suivant Kim, écrivons '[A, **P**, t]' pour dénoter l'évènement qui est l'objet A ayant la propriété **P** au temps t (les propriétés et les relations seront écrites en gras). Un évènement relationnel peut s'exprimer par '[A, B , **R**, t]' ; l'évènement A ayant la relation **R** avec B au temps t^* . On peut alors représenter l'évènement *Beethoven's composition of Hammerklavier Sonata* comme [B , S , H , **D**, t] où B est Beethoven, S est la structure de son de l'œuvre, H est le chemin heuristique de Beethoven vers S , **D** est la triple relation x découvre y via le chemin heuristique z , et t est le moment de la composition. »³³

L'œuvre d'art porte donc dans sa propre identité l'individu qui l'a découverte, le temps, la structure et le chemin heuristique suivi pour arriver à cette structure. L'addition du chemin heuristique dans la définition de l'œuvre tente de répondre à l'exigence, détectée dans la théorie de Levinson, d'inclusion au sein de sa propre identité des éléments de l'histoire de sa production, au delà de son seul *sound-pattern* ou *sound structure* et de sa superficie sensorielle.

³³ “Following Kim, let '[A, **P**, t]' denote the event which is the object A having property **P** at time t (properties and relations will be denoted by bold letters). A relational event can be expressed as '[A, B , **R**, t]' ; the event *A bearing the relation **R** to B at time t^* . We can then represent the event which is *Beethoven's composition of the Hammerklavier Sonata* as [B , S , H , **D**, t] where B is Beethoven, S is the sound structures of the work, H Beethoven's heuristic path to S , **D** the (three-place) relation x discovers y via heuristic path z and t the time of composition.” (Idem, p. 69)

David Davies défend une théorie de l'œuvre comme processus pour la même raison : répondre à ce qu'il appelle la « pragmatic constraint » qui s'exerce à juste titre sur les théories ontologiques. La « pragmatic constraint » consiste dans l'exigence d'une théorie ontologique de l'œuvre d'art qui rende compte de nos pratiques critiques et évaluatives des œuvres. Cela signifie que la définition de ce qu'est l'œuvre doit inclure comme critère déterminant le type de relation que l'on entretient avec ce que l'on baptise habituellement «œuvres d'art». Pour Davies comme pour Currie, c'est l'accomplissement par un artiste déterminé d'un résultat déterminé qui est l'élément le plus important dans notre appréciation des œuvres d'art. Et cette réussite est évaluée en prenant en considération la phase de l'histoire de l'art atteinte au moment de la composition/création/découverte d'une œuvre déterminée.

La théorie de Davies se distingue de celle de Currie en d'importants aspects. Rappelons que pour Currie les œuvres d'art sont des *action-types*, c'est à dire que ces actions sont instanciées de multiples fois. Ici, il est nécessaire de distinguer le sens normal du mot instanciation, comme dans le contexte de l'exécution d'une pièce musicale, de celui qu'il revêt dans le contexte de l'ATH. Dans ce cas, l'œuvre n'est pas l'objet résultant de l'activité de l'artiste, mais l'acte de découverte par un artiste suivant un chemin heuristique spécifique d'une structure à un moment t. Et cette action peut être répétée.

Pour Davies, les *action types* sont problématiques comme catégorie philosophique. Si interprétées à la manière *réaliste* (nous utiliserons ici l'expression *platoniste*), les action-types préexistent l'action de l'artiste qui présente la dite action. C'est à dire qu'il y a une multiplicité d'action-types attendant d'être mis au jour par

une performance. Selon l'interprétation *nominaliste*, les action-types existent seulement par l'intermédiaire de ses *tokens*, rendant inutile la définition de l'œuvre comme type. Ainsi, selon la Théorie Performative, les œuvres sont des *token performances* - performances singulières effectuées par un artiste utilisant un *moyen véhiculaire* dans l'appréciation d'un *focus de performance*. Le moyen véhiculaire, dans le vocabulaire de Davies, consiste en un véhicule au moyen duquel l'artiste exprime son *artistic statement* - ce qu'il a à dire artistiquement. Pour un peintre, le moyen véhiculaire est la peinture, la toile et les matériaux. Le *focus d'appréciation* correspond à ce que nous entendons comme le résultat de l'effort de l'artiste, ce que le sens commun voit comme étant l'œuvre. Pour Davies, fidèle à sa tentative de satisfaction de la *pragmatic constraint*, l'œuvre terminée est simplement le focus à partir duquel sont appréciées les qualités de la performance - les dites *achievement properties*.

1.3. Questions ontologiques: dépendance ou indépendance ?

Revenons aux questions posées au début de ce chapitre : la question ontologique définitionnelle (« qu'est ce qu'une œuvre d'art ? »), la question épistémologique particulière (« comment sais-je que je suis devant une œuvre d'art ? »), la question épistémologique de l'identité (« comment sais-je que l'œuvre que je vois est cette œuvre ? ») et, liée à celle-ci, la question ontologique de l'œuvre individuelle (« qu'est ce qui fait que l'œuvre est l'œuvre qu'elle est ? »)

Les positions ontologiques vues antérieurement entretiennent des relations

différentes avec les questions présentées. Goodman, par exemple, ne s'intéresse pas à la conceptualisation de ce qu'est une œuvre musicale (question *a*), mais, en déterminant ses exigences pour qu'un système notationnel garantisse l'identité de l'œuvre, il glisse de la question *c* à la question *a* : sans système de notation, il n'y a pas d'œuvre musicale. Levinson, de son côté, s'intéresse à la question *a* - la détermination de ce qu'est l'œuvre musicale. Pour cela, il postule l'existence d'un nouveau type d'identité, les *types initiés*, avec un subtype pour les œuvres musicales, les *structures indiquées*. Dans sa définition, entrent des considérations sur *c* (l'individualisation des œuvres), comme, par exemple, l'affirmation que la structure des moyens de performance doit être incluse dans la définition de l'œuvre et aussi dans son identification. Currie, lui, veut répondre à *a*, mais sa théorie de l'œuvre en tant qu'*action type* est incapable de jouer le rôle discriminant qu'une définition devrait garantir. Cela signifie qu'affirmer que l'œuvre d'art est une *action-type* ne détermine pas en quoi l'œuvre d'art est différente des autres *actions-type*. D'un autre côté, sa définition de l'œuvre musicale inclue la notion de découverte (à la manière platoniste) d'une *structure sonore*, ce qui entre dans le sujet de la question *c* - par la distinction entre les questions sur l'identité de l'œuvre et sur l'identité dans l'œuvre. Selon nous, son apport a le mérite d'une plus grande neutralité vis à vis des questions *c*, et ce sont justement ces questions qui l'ont incité à développer sa théorie, telle qu'elle est reconnue aujourd'hui dans le contexte de l'art contemporain.

« Plutôt qu'essayer de réconcilier le modernisme tardif avec la vision de l'art du sens commun - peut-être en offrant des variations philosophiques plus sophistiquées des positions définitionnelles de ce dernier - nous pouvons défier la vision de l'appréciation du sens commun. Ce faisant, comme nous le verrons, nous mettons en danger l'édifice entier de la philosophie de l'art du sens commun. »³⁴

³⁴ «Rather than try to reconcile late modernism with the common-sense view of art- perhaps by offering more philosophically sophisticated variations of the latter's defining theses- we may

Dans ce paragraphe, David Davies se réfère à une *common sense view*, qu'il identifie à une forme d'empirisme esthétique - la croyance que les données nécessaires à l'appréciation d'une œuvre d'art se trouvent uniquement à la superficie sensorielle de l'œuvre. C'est à dire que l'œuvre doit être jugée par ce qui apparaît aux sens de l'observateur. La théorie performative, évidemment, s'éloigne substantiellement de cette croyance.

Il ne faut pas négliger le fait que l'impulsion de Davies : mettre «en danger l'édifice entier de la philosophie de l'art du sens commun» vient du modernisme. Notons également qu'il choisit de s'éloigner non pas du sens commun en lui-même, mais d'une philosophie de l'art qui est liée au sens commun.

Nous avons insisté tout au long de ce premier chapitre sur la dépendance des théories ontologiques vis à vis de visions héritées du contexte social d'appréciation et de création des œuvres d'art. Nous pouvons à présent extrapoler trois éléments du paragraphe de Davies :

1. Le modernisme contredit certaines intuitions du sens commun sur ce qui constitue une œuvre d'art (plus spécifiquement, dans le cas de Cage, ce qui constitue une œuvre musicale).
2. Ce sens commun, selon Davies (*pace* Hegel), constitue une métaphysique - une philosophie de l'art.
3. L'éloignement vis à vis du sens commun a été requis, donc, par les œuvres du

challenge the common-sense view of appreciation. In so doing, as we shall see, we imperil the entire edifice of common-sense philosophy of art. » (DAVID DAVIES, p. 12)

modernisme en vue de la constitution d'une philosophie alternative.

Nous explorerons ces questions en détails tout au long de ce travail. La musique indéterminée de Cage constituera notre champs privilégié de réflexion vis à vis de certains aspects qui concentrent les difficultés : l'action compositionnelle, l'acte de jouer, la correction de l'interprétation, la vision du sens commun vis à vis de ces pratiques, et ensuite, prenant en compte nos observations nous poserons la question de la pertinence en la matière d'une ontologie.

II. John Cage et la musique expérimentale

Nous avons ouvert notre précédent chapitre sur l'ontologie de l'œuvre musicale avec une discussion à propos de Cage. L'intention était de présenter d'emblée la problématique qui sous-tend l'ensemble du présent travail : la tension entre une pensée ontologique sur l'œuvre musicale qui intègre certaines visions préthéoriques et une pratique qui se veut justement en rupture avec ces visions, notamment la pratique musicale de l'indétermination. Cette approche a permis d'exposer non seulement les discordances qui existent entre la théorie (en tant que tension ontologique) et la pratique (comme pratique expérimentale cagienne) mais aussi celles qui existent au sein même du discours philosophique. Typiquement, les discours ontologiques sur l'œuvre musicale recherchent les éléments qui vont leur permettre de monter leur définition dans des exemples singuliers tirés de l'histoire de la musique ; ils généralisent ensuite ces composants en une définition formelle de ce que serait l'œuvre musicale. Une contradiction s'affirme ainsi à l'intérieur du discours analytique-philosophique non seulement entre théorie et pratique, mais aussi entre une ambition de pureté formelle typique de la métaphysique analytique et les objets sur lesquels portent ces discours : les œuvres historiques singulières. De cette façon, non seulement le conflit entre une théorie ontologique supposément correcte pour les œuvres qu'elle considère (une symphonie de Beethoven par exemple) et les

œuvres qui ne correspondent pas à ses attentes (comme celles de Cage), mais aussi le conflit interne entre expectative et exemple permettent de tisser les éléments d'une critique à l'ambition de l'ontologie en général. En d'autres termes, la difficulté que rencontre l'ontologie ne réside pas dans la prise en compte correcte de certains exemples historiques et incorrecte de certains autres, mais au sein même de la contrainte philosophique - les nécessités internes de l'activité de théorisation - qui l'éloigne du phénomène même qu'elle étudie.

C'est la critique qu'a formulé notre premier chapitre. Il reste que quelque chose demeure de l'initiative de l'ontologie, à savoir la détection des conditions d'individuation et /ou d'identité des œuvres singulières. En conséquence, une fois exprimés nos doutes sur la possibilité d'établir une définition générale de l'œuvre musicale, les conditions d'identification spécifiques de chaque œuvre deviennent le centre d'attention du présent travail. Notre objectif, dans ce chapitre, est d'explicitier à partir de l'œuvre de Cage - une œuvre qui se caractérise par la non-identité de ses résultats finals - les éléments d'une morphologie des identités de l'œuvre musicale.

2.1. « *Experimental Music* »

Michael Nyman dans son *Experimental Music* de 1974 commence son texte *Vers (une définition de) la musique expérimentale* par un extrait de John Cage, qui résume tout un programme esthétique :

« Des objections sont parfois émises par les compositeurs quant à l'emploi du terme *expérimental* pour décrire leurs œuvres, car on

prétend que toutes les expériences qui sont menées précèdent l'étape qui est finalement franchie par la détermination, et que cette détermination implique de connaître et même d'avoir à l'esprit un agencement particulier des éléments utilisés, même s'il n'est pas conventionnel. Ces objections sont tout à fait recevables, mais seulement quand, comme le montre la musique sérielle de notre époque, il s'agit de fabriquer une chose sur laquelle se concentre l'attention. Quand, par contre, l'attention se déplace vers l'observation et l'audition de plusieurs choses à la fois, y compris vers celles qui sont environnementales - c'est-à-dire quand elle devient inclusive plutôt qu'exclusive - il ne peut plus être question de fabrication, au sens d'élaboration de structures intelligibles (nous sommes des touristes), et le mot «expérimental» est alors approprié, à condition de ne pas être compris comme descriptif d'une action destinée à être ultérieurement jugée en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme une action dont l'issue est inconnue. Qu'est ce qui a été déterminé ? »³⁵

Ce n'est pas sans raison que Nyman commence son livre par cette citation, car elle aborde quelques uns des problèmes les plus communément discutés au sujet de l'usage du vocable « expérimental » par Cage et la compréhension de son sens. Elle exprime aussi un credo cagien avec son appel à une écoute décentrée (« l'audition de plusieurs choses à la fois »), à l'inclusion des facteurs ambiants qui ne font pas partie a priori de la « composition », entendue comme ce que la partition détermine (« ...y compris vers celles qui sont environnementales ») et à un *non-savoir* quant aux résultats de l'action (« une action dont l'issue est inconnue »). Nous discuterons ces divers points au moment opportun, mais nous suivrons initialement le cheminement proposé par Nyman, en parallèle avec Cage, dans la présentation des aspects propres à la pratique musicale dite « expérimentale »³⁶

Nyman établit une dichotomie de base entre une production dite *expérimentale*, caractéristique de la musique anglo-saxonne post cagienne, et une production *avant garde* provenant d'Europe continentale et représentée par les

³⁵ CAGE *apud* NYMAN, 2005, p. 1, extrait de « Experimental Music : Doctrine » in CAGE, 2011, p.7

³⁶ Nous n'abordons pas ici l'usage du terme "expérimental" par Pierre Schaeffer à la même époque.

compositeurs liés au post sérialisme comme Boulez et Stockhausen. Cette dernière, selon Nyman, maintient sa liaison avec une pratique compositionnelle productrice de résultats spécifiques (post renaissance) tandis que la production des compositeurs liés à l'apport de Cage substitue à la notion d'œuvre en tant qu'objet l'idée d'œuvre comme processus. Cela signifie que l'*indétermination* quant au résultat libère la pratique musicale de la production d'un profil reconnaissable en performance - ouvrant l'écoute et l'œuvre *à ce qui arrive* (Daniel Charles) - acceptant de cette manière que l'œuvre, contrairement au concept-œuvre de la tradition occidentale, soit une opportunité de vivre un processus : l'émergence d'un évènement qui n'était pas prévu par la notation en forme de partition.

2.1.1. Du hasard à l'indétermination

Il est important de faire la distinction, proposée dans la pratique et dans les écrits de Cage, entre une composition déterminée par des opérations incluant le hasard et une composition indéterminée quant à son résultat. Dans sa conférence *Indeterminacy*, Cage soulève la question en connexion avec son œuvre *Music of Changes*.

« Ceci est un exposé sur la composition indéterminée vis à vis de sa performance. (...) *Music of Changes* n'est pas un exemple. Dans *Music of Changes*, la structure, qui est la division du tout en parties ; la méthode, qui est la procédure note à note ; la forme, qui est le contenu expressif, la morphologie de la continuité ; et les matériaux, les sons et silences de la composition, sont tous déterminés. Quoique qu'aucune paire de performance de *Music of Changes* sera identique (chaque acte est vierge, même ceux qui sont répétés, selon la pensée de René Char), deux performances quelconques se ressembleront

fortement. »³⁷

Ce paragraphe introduit non seulement la distinction entre hasard et indétermination quant aux résultats, mais aussi le vocabulaire cagien relatif aux éléments de sa grammaire musicale telle que délinéés dans sa conférence « A defense of Satie », de 1948, c'est à dire, la division de la musique entre structure, forme, méthode et matériau.

La structure est, pour Cage, un élément de discipline - fait qui est illustré par la structuration rythmique que le compositeur employait dans ses pièces pour percussion. Dans celles-ci, les structures rythmiques déterminées par avance étaient "remplies" par des évènements choisis par le compositeur. Ainsi les proportions des œuvres étaient déterminées par avance et indépendamment des matériaux qui viendraient les peupler. Cette procédure préfigure de manière assez claire la pièce silencieuse - 4'33" - qui n'est rien de plus qu'une armature rythmique vide d'évènements, ou, dans le cas de Cage ce serait le même, *ouvertes à n'importe quelles occurrences* d'évènements possibles d'habiter la structure. Mais la structure reste *inchangée*. Au contraire du mot structure («structure»), le mot forme («form») correspond à l'expressivité, ou comme le dit Cage dans la citation, au "contenu expressif, la morphologie de la continuité". Alors que *structure* désigne la division du tout en parties, *forme* désigne la continuité entre ces parties, qui sont articulées par les deux autres catégories - le *matériau* et la *méthode*. Le matériau, comme le dit son nom, est le contenu qui remplit la structure - les sons proprement dits - et la méthode est la technique d'enchaînement des sons - ce qui oriente le choix de quels

³⁷ CAGE, J. 2011, p 36

sons vont suivre d'autres sons.

« La *construction* [‘structure’ en anglais] en musique est sa divisibilité en mouvements, périodes et phrases. La *forme* est la continuité vivante de tout cela : elle est donc déjà, paradoxalement, du contenu. Nous appellerons, *méthode* l’ensemble des moyens de contrôler la continuité d’une note à l’autre. Le *matériau* de la musique est le son et le silence. *Composer*, c’est mettre en rapport matériau, constructions [ou ‘structure’] et forme à l’aide de la méthode. »

Et il continue :

« La *construction* est du domaine de la raison : car raison et construction veulent toutes deux que les choses soient définies et les lois observées. Au lieu que la *forme* ne peut naître que de la liberté. Elle appartient au cœur, et la loi à laquelle elle obéit- s’il y en a une- n’a jamais été définie et a peu de chances de l’être jamais. Que la *méthode* soit soigneusement préparée par la réflexion ou au contraire improvisée par le sentiment musical ne fait pas si grande différence que l’on croit. De même le *matériau* peut être contrôlé et filtré, ou non, au choix du compositeur (on pourrait, allant à la limite, imaginer par exemple une musique qui se servirait de différentes émissions radiophoniques comme d’autant, d’instruments : musique faite avec des éléments de hasard à l’aide d’une méthode empirique.) »³⁸

Cette division des composants de la musique proposée par Cage contribue à la compréhension de ses méthodes de déssubjectivisation, dont le recours au hasard. Antérieurement, au delà du choix préalable d'une structure rythmique à remplir, Cage s'était mis à prendre des décisions par avance regardant le *matériau* et la *méthode*. La technique du *gamut*, proposée initialement dans son *String Quartet in four parts*, en a été un cas. Cette technique est venue de ses compositions pour piano préparé, avec le placement d'objets entre les cordes du piano afin d'altérer radicalement

³⁸ CAGE, *Silence*, p. 60. Repris en français dans BOULEZ et CAGE, 2002, p. 84

les profils spectraux - créant des sonorités de densité complètement différente pour chaque touche actionnée. Ces sonorités se comportent parfois comme des accords, parfois comme des sons complexes, des notes simples ou des bruits, de telle sorte que le piano devient un véritable orchestre de percussion. Dans le cas du *gamut*, il y a une internalisation par l'écriture de ces différences spectrales. Alors que dans *Sonates et interludes* il y a une justification empirique de la propre préparation comme responsable pour les différences de poids de chaque touche ou sonorité actionnée, ici les agrégats sont individuellement et notationnellement composés. La forme de l'œuvre (dans le sens cageien - la morphologie de la continuité) résulte de l'alternance et de l'agencement en séquences de ces agrégats préalablement déterminés. Ainsi apparaît dans l'œuvre aussi bien un pôle de négation de l'expression (structure rythmique, matériau prédéterminé) qu'un pôle expressif (forme « montée » intuitivement, résultant de méthode libre):

La possibilité d'interrelation de ces deux pôles dans les quatre catégories proposées par Cage rencontre une structuration extrêmement consciente dans le *Concert for prepared piano and orchestra*.

« Le drame de l'opposition et de la réconciliation du piano et de l'orchestre serait représenté au moyen de la manipulation de la forme dans leurs parties respectives. Le piano solo préparé, quoiqu'encore sujet à la discipline de la structure rythmique, devrait présenter une continuité d'évènements qui viendrait « du cœur », composée de cette façon quasi improvisée que Cage utilisait dans les années 1940. La séquence des évènements dans la musique d'orchestre, de son côté, serait complètement contrôlée par une autodiscipline dans tous les aspects de la composition, même la continuité note à note de l'orchestre serait une démonstration de vacuité.

Selon Pritchett, l'intention de Cage, déjà à ce moment, était de réaliser une self-negating form » - une forme qui nie l'individualité (« self ») du compositeur. Le choix de la forme de *concerto* est adapté à la représentation des conflits que Cage voulait mettre en jeu. Les mouvements mettent en scène les relations entre discipline et expression : dans le premier, l'orchestre est intégralement soumis à la technique du *chart* (Une version plus complexe de la technique du *gamut* dans laquelle les sonorités sont organisées en une matrice bidimensionnelle où il est possible de se mouvoir par sonorités voisines, ce qui fixe les résultats dans la partition de l'œuvre

La partie du piano préparé est complètement improvisée, et aucun des deux ne joue ensemble. Dans le second mouvement, un autre *chart* est proposé pour le piano. L'orchestre continue d'obéir au *chart* qui a été établi pour lui dans le premier mouvement. Ainsi, les deux sont soumis à la même *méthode*, et leur matériel est préorganisé, mais en deux *charts* différents et simultanés. Le troisième mouvement attribue le même *chart* au piano et à l'orchestre, ce qui doit permettre la combinaison de sons venant de l'orchestre et du piano - pour la première fois dans le concert, piano et orchestre jouent ensemble. C'est aussi la première fois que le *I Ching* est utilisé

³⁹ “The drama of the opposition and the reconciliation of piano and orchestra was to be portrayed through the handling of form in their respective parts. The prepared piano solo, while still subject to the discipline of the rhythmic structure, would have a continuity of events that came ‘from the heart’, composed in that quasi improvisational way that Cage had used throughout the 1940s. The sequence of events in the orchestral music, on the other hand, would be completely mind-controlled; through a self-imposed discipline in all aspects of the composition, even the note-to-note continuity of the orchestra would be a demonstration of emptiness.” (PRITCHETT, 1993, p. 47)

pour déterminer les sonorités et les mouvements dans les *charts*.

Le *I Ching*, ou livre des mutations, est composé de 64 hexagrammes, qui sont des ensembles de six lignes parallèles. Chaque ligne peut être continue ou brisée. Une des méthodes pour obtenir des hexagrammes est le lancer de pièces de monnaie. Chaque coup détermine une ligne, de telle manière qu'il faut six lancers pour obtenir un hexagramme complet. Trois pièces sont lancées - le côté « face » vaut deux et le côté « pile » vaut trois. La combinaison des trois pièces peut donc donner les valeurs 6, 7, 8 et 9. Si le numéro obtenu est pair, la ligne est brisée, s'il est impair, elle est continue. Les lignes obtenues avec trois coté identiques de la pièce ($6=2+2+2$ et $9=3+3+3$) sont des lignes mutables, c'est à dire que selon le livre elles tendent à se transformer en son opposé - si une ligne continue, une ligne brisée et inversement. La combinaison de toutes ces possibilités nous donne donc : lignes mutables continues ou brisées et lignes fixes continues ou brisées, soit au total quatre types de lignes. Dans le troisième mouvement de son Concerto pour piano préparé et orchestre, Cage utilise des lancers de pièces du I Ching : si le résultat est une ligne continue ou une ligne brisée, une sonorité est extraite des *charts* de l'orchestre ou du piano, respectivement. Si une ligne mutable de n'importe quel type est obtenue, une nouvelle sonorité qui combine orchestre et piano est composée.

Le résultat de ce processus est une texture laconique pleine de silences, qui passe à être habitée par ces sonorités composées par Cage séparément de son déroulement temporel. Ce résultat montre qu'il est possible de ne plus organiser de forme fixe les événements qui sont ainsi libérés de toute continuité, et que l'on peut ouvrir la propre morphologie de la composition - laisser les événements se succéder ou se combiner librement. Ainsi, après *Music of Changes*, l'exemple le plus développé et le mieux fini d'usage du hasard dans la composition, Cage passe

progressivement à penser aux moyens d'ouvrir la composition - de la rendre capable d'accueillir le hasard non pas comme stratégie de composition ou de pré-composition mais en l'intégrant aux performances de manière à obtenir des résultats qui sont imprévisibles aux yeux du propre compositeur et de ses interprètes). Dans une correspondance avec Pierre Boulez, Cage parlait de la technique du *chart* : « En effectuant des mouvements sur les diagrammes je me suis libéré de ce que je pensais être la liberté, et qui en fait était seulement une accumulation d'habitudes et de goûts.»⁴⁰

Cette observation montre la direction qu'avait prise l'œuvre de Cage à l'époque. Elle présente une idée fondamentale : le retrait de la « liberté » de l'égide de l'individu- « liberté » ici n'est pas la capacité d'agir de façon autonome conformément à ses propres préférences. La liberté consiste dans la capacité d'accepter ce qui arrive sans le contrôle de la subjectivité. Nous voyons ici une étrange relation avec l'idée de Hume selon laquelle causes et effets existent dans l'esprit de l'observateur. Ils sont fonction de l'habitude et ne peuvent être dérivés de la façon d'être des choses. Cage propose que soit suspendue l'action de l'esprit individuel sur les phénomènes et que ceux-ci soient acceptés comme ils sont. La composition musicale apparaît ici comme la proposition *d'opportunités pour que ce qui arrive arrive*. Mais on pourrait alors demander : pourquoi composer ? La réponse se trouve peut-être dans la préface à *Silence*. À propos de la forme inhabituelle que prennent quelques une de ses conférences, Cage dit : « Souvent, mon intention a été de dire ce que j'avais à dire d'une façon qui l'exemplifierait ; cela permettrait peut-être à l'auditeur d'expérimenter ce

⁴⁰ By making moves on the charts I freed myself from what I thought to be freedom, and which actually was only the accretion of habits and tastes. (BOULEZ et CAGE, 2011 p. 170)

que j'avais à dire plutôt que simplement l'entendre. »⁴¹

On peut ainsi supposer que l'activité publique de composition musicale (et les conférences) a une fonction, non pas comme véhicule pour l'expression des pensées du compositeur, mais comme *exemplification* des processus sur lesquels l'œuvre ou le texte a été fondé. Une telle assertion se relie à la notion de « forme critique » pour la musique indéterminée, que nous traiterons au chapitre 4. Pour l'instant il nous faut considérer un éventuel malentendu : les processus sur lesquels l'œuvre est basée, dans le contexte de Cage, ne sont pas « lus » dans la structure de l'œuvre- la propre structure de la relation auditeur-œuvre est modifiée, en ce que l'auditeur ne s'engage pas dans l'herméneutique d'un contenu musical, mais dans l'*expérience* du hasard conduite par l'œuvre, son exécution, ou le discours du conférencier.

Cette éthique de l'exemplification résulte de conclusions sur le vieillissement du propre matériau musical (dans la composition), comme l'extrait suivant de *Lecture on Nothing* (mis en relief par Pritchett) le démontre :

« Je commence à entendre les vieux sons, ceux que croyais usés, usés par l'intellectualisation – je commence à entendre les vieux sons comme s'ils n'étaient pas usés. Evidemment, ils ne sont pas usés. Ils sont tout aussi audibles que les nouveaux sons. Penser les avaient épuisés. Et si on arrête de penser à eux, d'un seul coup ils sont frais et neufs »⁴²

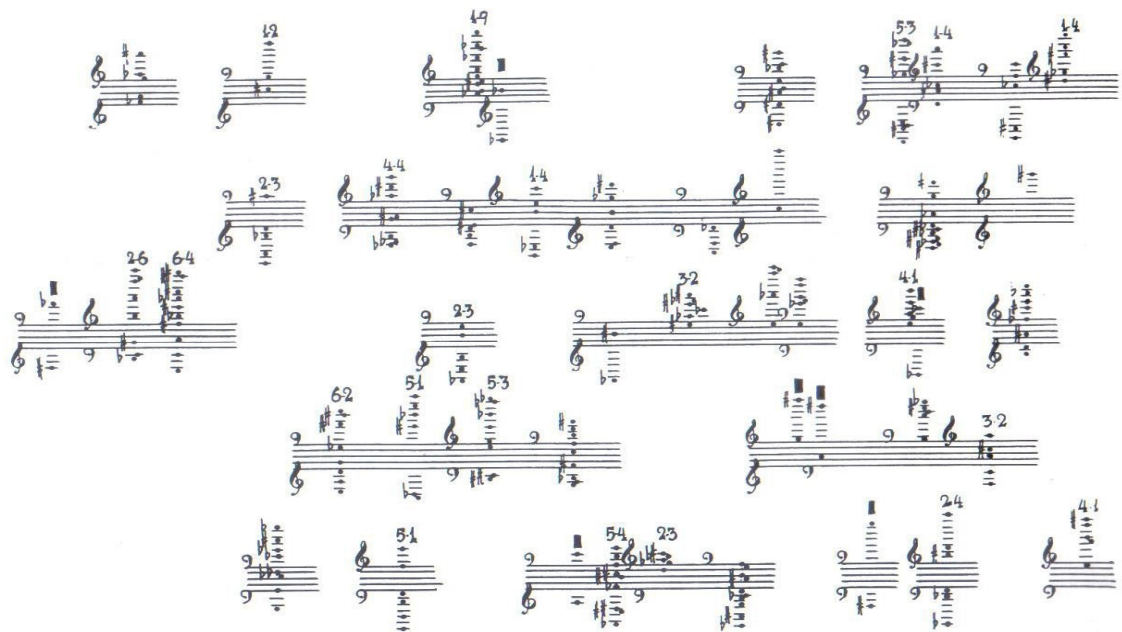
Ces idées préfigurent le passage des techniques des *agrégats* dans *Sonates*, du

⁴¹ « My intention has been, often, to say what I had to say in a way that would exemplify it ; that would, conceivably, permit the listener to experience what I had to say rather than just hear about it. " (CAGE, "Foreword", p. IX *In. Silence.*)

⁴² . I begin to hear the old sounds- the ones I had thought worn out, worn out by intellectualization- I begin to hear the old sounds as though they are not worn out. Obviously, they are not worn out. They are just as audible as the new sounds. Thinking had worn them out. And if one stops thinking about them, suddenly they are fresh and new. (CAGE *apud* PRITCHETT, 1993, p, 57. Extrait de CAGE, pp. 109-128)

gamut dans Quartet et des *charts* dans Concerto, vers une acceptation du hasard dans la détermination de résultats et vers la propre *indétermination quant aux résultats*.

Un exemple particulièrement intéressant de ce processus de transition est mentionné dans la citation à la page 90 : « on pourrait, allant à la limite, imaginer par exemple une musique qui se servirait de différentes émissions radiophoniques comme d'autant, d'instruments : musique faite avec des éléments de hasard à l'aide d'une méthode empirique. » Ce texte de 1949 préfigure la composition d'*Imaginary Landscape no 4*, pour 12 radios, de 1951, œuvre dans laquelle tout le matériel musical est composé de sons captés par les radios, c'est-à-dire par les sons de statique ou d'émissions qui seraient diffusées par hasard au moment de la performance. Le fait intéressant est que Cage mentionne cette possibilité dans le texte en parlant de la capacité du *matériau* à être « filtré » ou non par le compositeur. Ainsi, le hasard peut être une propriété du matériel, de la méthode, de la forme ou de la structure. Mais qu'est ce qui arrive quand un matériel imprévisible passe à habiter une structure prédéterminée comme dans *Imaginary Landscape no 4* ? Dans *Music of Changes*, la méthode faisait usage de lancers de pièces de monnaie et des résultats du I Ching, mais le résultat final, ce qui était effectivement entendu en performance, était prévisible (au moins dans la mesure où la morphologie d'une pièce traditionnelle est prévisible). C'est par l'évacuation de l'action du compositeur au niveau du matériel que l'indétermination intègre la composition. Cette situation est semblable à celle de la pièce 4'33''. Il s'ensuit que la séparation entre structure, méthode et matériel est utile pour comprendre ces pièces extrêmes comme des compositions : une fois que j'ai, compositeur hypothétique, de telles ressources en mains, qu'arrive-t-il si je renonce à contrôler un ou deux des critères que j'utilise ? De cette façon, le recours au hasard se transforme progressivement en « indétermination quant au résultat ».



Le cas de la pièce *Winter Music* (ci-dessus), par exemple, est différent en ce qu'elle présente une collection d'accords sans détermination de durée. Une fois encore Pritchett explique bien son fonctionnement :

« Il y a entre soixante et soixante dix accords éparpillés sur chaque page (...). Chaque accord soit consiste d'une à dix notes, soit est un cluster, ces derniers notés comme deux notes avec un rectangle au dessus d'elles. Il y a deux clefs pour chaque accord. Si les deux clefs sont identiques (aigues ou graves), alors toutes les notes de l'accord sont lues dans cette clef. Si les clefs diffèrent, alors quelques unes des notes seront lues dans une clef, quelques autres dans la deuxième. Pour les accords de deux notes (ou clusters), une note est lue dans chaque clef. Pour les accords de plus de deux notes, une paire de numéros au dessus de l'accord donne la proportion de notes à lire dans les différentes clefs. L'attribution des clefs n'est pas donnée par Cage, elle est décidée par les interprètes. »⁴³

⁴³ "There are anywhere from one to sixty-one chords scattered over each page (...) Each chord either consists of one to ten pitches or is a cluster, these latter notated as two pitches with a rectangle above. There are two clef signs for each chord. If the two clefs are identical (treble or bass), then all the notes of the chord are read in that clef. If the clefs differ, then some of the notes are read in one clef, some in the other. For chords with two notes (or clusters), one note is read in each clef. For chords with more than two notes, a pair of numbers

Dans le texte *Determining the indeterminate*, qui accompagne la *Correspondance Cage-Tudor*, Martin Iddon explique que le processus de préparation de la pièce est peut-être un peu différent de la caractérisation donnée par Pritchett.

« Pritchett exagère aussi, au moins un peu, l'indétermination impliquée par la partition. Il affirme que, dans *Winter Music*, 'non seulement des pages différentes de la partition peuvent être combinées de différentes manières, mais à l'intérieur d'une page aucun ordre n'est imposé aux cordes' (Pritchett 1993,112). Les instructions de Cage à ce respect ne sont pas, comme Holzaepfel le note, 'entièrement utiles' (...) et, de toute façon, il y a là certainement quelque ambiguïté qui peut expliquer l'interprétation de Pritchett. Cage dit que les vingt pages de *Winter Music* peuvent être utilisées 'en tout ou en partie', ce qui suggère, comme le propose Pritchett qu'aucun ordre interne n'est exigé entre les événements d'une page individuelle. De plus, l'idée que des interpénétrations superposées sont permises est suggestive de la conclusion de Pritchett. Toutefois, l'affirmation subséquente de Cage selon laquelle la 'notation, dans l'espace, 5 systèmes de gauche à droite sur la page peut être interprétée librement comme se référant au temps' peut être plus précisément prise comme voulant dire que l'échelle de temps particulière de gauche à droite, c'est à dire la valeur en secondes par pouce, comme dans *Music of Changes*, n'est pas déterminée par le compositeur, à la différence de la détermination des pièces antérieures où Cage établissait que deux centimètre et demi était égal à un quart de note »⁴⁴

above the chord gives the proportion of notes to be read in the different clefs. The assignment of clefs to notes is not given by Cage, but decided upon by the performers." (PRITCHETT, 1993, p. 110)

⁴⁴ "Pritchett also exaggerates, if only a little, the indeterminacy implied by the score. He claims that, in *Winter Music*, "not only can different pages of the score be combined in different ways, but within a page no order is imposed on the chords"(Pritchett 1993, 112). Arguably, Cage's instructions in this respect are not, as Holzaepfel notes, 'entirely helpful' (...) and, in any case, there is certainly some ambiguity which might explain Pritchett's interpretation. Cage states that the twenty pages of *Winter Music* may be used 'in whole or in part', which might suggest, as Pritchett proposes, that no internal order is demanded within the events of an individual page. Moreover, the idea that 'overlappings, interpenetrations, are also free' is suggestive of Pritchett's conclusion. Yet Cage's subsequent statement that the 'notation, in space, 5 systems left to right on the page may be freely interpreted as to time' might more accurately be taken to imply that the particular timescale from left to right, which is to say that the value in seconds of an inch, as in *Music of Changes*, is not determined by the composer, unlike the two-and-a-half centimeters equaling a quarter note determinations of Cage's earlier pieces." (IDDON, M. "Determining the indeterminate" In: John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance., p. 57-8)

Iddon fait référence ici à la pratique de David Tudor qui mesure l'espace de la feuille de papier dans les pièces de John Cage afin de déterminer les durées des événements en performance. Selon Iddon, il est possible que Pritchett interprète de manière incorrecte le fonctionnement de *Winter Music* en considérant que les accords de chaque page peuvent être joués dans n'importe quel ordre. Les phrases de Cage suggèrent que la pièce doit être lue de façon conventionnelle, de gauche à droite, mais que la durée des événements est laissée à l'appréciation de l'interprète.

D'une façon ou d'une autre, *Winter Music* entre dans la catégorie des œuvres dont le résultat est indéterminé - nous ne pouvons savoir quels accords vont surgir (la composition dépend de la lecture des clefs par le ou les interprètes) ; de même pour les durées individuelles des événements ou la durée de la pièce comme un tout ; de plus, la pièce est ouverte à une interprétation simultanée par de multiples pianistes dont les interrelations imprévisibles multiplient les possibilités de résultats. L'arrivée au niveau d'indétermination peut alors être comprise comme l'ultime phase d'un processus de *désengagement* des intentions du compositeur vis-à-vis des divers critères de la composition musicale (structure, méthode, forme et matériel). Ce processus débute au niveau du matériel avec les *Sonates et interludes* et la relative impossibilité de prévoir le spectre de chaque son déterminé par les préparations, passe par la méthode - l'usage de mouvements dans les *charts*, qui libère le compositeur de ce qu'il « pensait être la liberté » et du I Ching dans *Music of Changes* - puis revient au hasard au niveau du matériel. Mais un hasard dont l'imprévisibilité relative est de beaucoup supérieure – la pièce consiste alors *d'actions et de durées* que les interprètes doivent réaliser avec une totale imprévisibilité vis-à-vis des sons qui en sont issus. Si l'on substitue aux radios les sons d'une salle de concert, on obtient 4'33'' - l'action de l'interprète souligne le stoïcisme du propre compositeur : demeurer en silence complet.

On peut toutefois se poser une question : qu'est ce que nous savons sur *Winter Music*, son identité et sa morphologie ? Ce sera l'objet de développements dans les sections suivantes.

2.1.2 *Pour une définition de la musique expérimentale*

La proposition cagienne de l'indétermination ne se limite pas à la propre œuvre de Cage, elle a fourni ses bases à une grande partie de la production musicale la plus radicale des pays anglo-saxons à partir des années 50. On peut même affirmer que Cage n'a pas été le seul à penser l'indétermination bien qu'il ait été la figure centrale dans l'histoire de ce mouvement par son influence et son radicalisme.

«Non seulement Feldman, Wolff and Brown n'étaient pas ses disciples dans le sens où ils auraient été ses élèves, mais leur travail au début des années 50 allait bien au delà du sien dans la poursuite de la nouveauté. Alors que Cage se préoccupait principalement des nouvelles manières d'ordonner les sons, Feldman, Wolff, et Brown transformaient la nature fondamentale du travail musical lui-même - explorant de nouvelles notations, de nouvelles formes, établissant de nouvelles relations entre compositeur et interprète. »⁴⁵

Le livre de Nyman cherche à rendre compte de cette situation en se basant sur sa propre expérience sur la scène musicale anglaise des années 60 et 70. Nyman part d'une citation de Cage pour établir, sur la base de trois éléments, ses "critères" de définition de la musique expérimentale : « Composer est une chose, interpréter en est une autre, écouter en est une troisième. Qu'est ce que ces trois choses peuvent avoir en commun ? »⁴⁶

⁴⁵ PRITCHETT,1993, p. 106

⁴⁶ CAGE: "Experimental Music: Doctrine" *In*: CAGE,2011, p 15

Nyman part donc de la distinction (et non l'identité) entre ces trois activités : composition, performance et écoute, considérées comme trois activités séparées. Évidemment, les choses ont toujours été ainsi, mais la citation de Cage comme la formulation de Nyman tentent d'explicitier une nouveauté vis à vis de la relation antérieure entre ces trois modalités : la destruction du paradigme de la *communication* : la composition de quelque chose par le compositeur, à « interpréter » par le musicien, et « compris » par l'auditeur. Dans le contexte de la musique indéterminée, il y aurait en principe séparation entre ces trois aspects. Quelque chose d'imprévisible est proposé par le compositeur, prend forme par les mains de l'interprète et est vécu par l'auditeur - catégorie qui inclue le compositeur aussi bien que l'interprète (il sera nécessaire de nuancer ce tableau dans les sections suivantes).

Ensuite, Nyman présente pour la sphère de la *composition* cinq catégories : notation, procédés, le moment unique, identité, temps. Il explore, dans l'item *notation*, la variabilité notationnelle que ce répertoire présente. Cette notation n'est plus *nécessairement* un moyen de communiquer la réalisation d'une sonorité spécifique, mais possède une valeur en soi. Selon Nyman, la notation, dans le contexte de la musique expérimentale, propose ses propres règles de lecture, qui sont responsables dans une large mesure pour la plus ou moins grande fixité du résultat sonore. Ainsi, le type de notation en soi devient matériel compositionnel dans le sens où il participe de la proposition d'une idée (4'33'' en est un bon exemple, en tant que notation *verbale* d'un *procédé* musico-théâtral à réaliser en concert).

La catégorie suivante, *procédé*, vient d'être mentionnée dans le paragraphe antérieur. La musique revêt un caractère de procédé ou de processus - elle ne se présente pas comme un objet fermé que l'on doit répéter.

Ceci mérite quelques qualifications.

En principe, toute musique, par son caractère temporel, tend à revêtir un caractère de processus et non pas d'objet. Cela signifie qu'elle s'établit par la perception au long du temps - elle appartient à l'ordre du temps et non de l'espace, à l'ordre des choses successives et non pas simultanées. La musique expérimentale, quant à elle, exacerbe cette caractéristique car, à la différence de la tradition de l'Europe continentale que Nyman appelle « post renaissance », elle ne se fixe pas sur un résultat déterminé - elle est plutôt pensée comme une séquence événementielle qui va se dérouler dans le contexte d'une performance. Elle ne présente pas le caractère d'objet de *second degré* de la musique de concert traditionnelle - exhibée dans le fait que l'on peut solfier les thèmes et développements d'une symphonie traditionnelle, que celle-ci est reconnaissable et répétable⁴⁷. Elle adhère au Temps de la performance, qui devient unique.

Il y a encore deux autres mots dans le glossaire de Nyman : *identité* et *temps*. Les effets sur l'identité de l'œuvre finale ont déjà été discutés - elle est moins déterminée par un profil morphologique spécifié de moment en moment que par un processus général qui la met en mouvement. Ainsi, chaque réalisation en concert sera

⁴⁷ Ce qui justifie qu'un platonicien en ontologie la traite comme un objet abstrait.

différente. Quant à l'adhésion au temps de la performance, elle consiste précisément en l'absence d'un temps intrinsèque à l'œuvre qui sera présentée en performance. Le temps réel de la performance est le temps de l'œuvre (« Le temps pourra initialement n'être rien d'autre qu'un cadre à occuper »⁴⁸), qui, ne se fixant pas comme objet *rencontrées lors de l'exécution, l'élément ludique, règles et leurs interprétations (subjective)*. L'absence d'obligation de réalisation sonore spécifique dans l'œuvre expérimentale ouvre à l'interprète une opportunité de réflexion sur l'acte de jouer dans le cadre indiqué par les catégories citées plus haut. *Tâches*, se réfère aux actions à réaliser par les interprètes. L'œuvre se caractérise donc par un ensemble d'actions, dont le résultat est, à un degré plus ou moins grand, imprévisible. Cette imprévisibilité peut découler de difficultés d'exécution et des options qui en dérivent. Ces *options* de réalisation contredisent parfois l'univocité du sens de la règle à suivre, ce qui met en question ipso facto la possibilité de suivre la règle. Ceci est une des conclusions les plus importantes de ce travail. Nous tenterons d'explorer, le moment venu, le territoire de la règle, ses exceptions, son interprétation et les ruptures qui surviennent comme conditions de possibilité d'émergence des identités-œuvres.

Considérons à présent le critère de l'*écoute*, à l'occasion duquel Nyman discute en particulier le problème du *focus* (« mise au point »). Lorsqu'il y a rupture du caractère de communication de l'œuvre, son *focus d'appréciation* (dans les termes de David Davies) se trouve modifié. Il n'y a plus une attitude de réception à partir d'un focus dirigé sur un objet ou processus déterminé, le problème du focus dans la musique expérimentale devient exactement cela, un *problème* - quelque chose comme

⁴⁸ NYMAN, p 34

un matériau de l'activité compositionnelle. Ce n'est pas sans raison que Cage parlait, dans notre citation initiale, d'une écoute décentrée et de l'irruption des sons incidentaux à l'intérieur des silences qui composent sa musique (comme dans l'exemple antérieur, le troisième mouvement du Concerto pour piano préparé et orchestre). Cette relation avec le silence sera traitée plus profondément dans le chapitre 4, à l'occasion d'une discussion de Cage avec Adorno. Il suffit pour l'instant de garder à l'esprit cette notion d'ouverture ou de fermeture du focus où de la mise au point dans la tradition expérimentale.

Relativement à la catégorie du *focus*, Cage percevait déjà une certaine variabilité dans l'activité créative des compositeurs qui lui étaient proches. À propos de La Monte Young, Cage affirmait dans *Pour les oiseaux* :

« On peut se fixer sur un seul son. À ce moment, écouter revient à placer un objet sous un microscope de telle sorte que l'objet devienne l'univers entier, simplement parce qu'il est magnifié à ce point. Il cesse d'être un objet. »⁴⁹

La poétique de La Monte Young, contrairement à celle de Cage, se caractérise par une concentration quasi absolue sur des éléments minimaux - une esthétique qui allait déboucher (sous une forme assez diluée, il est vrai) sur le minimalisme. D'une façon ou d'une autre, la question du *focus* en tant que matériel demeure importante et la leçon que nous pouvons tirer de la musique expérimentale est la non détermination d'un *focus optimal*, d'une distance exacte et spécifique entre le sujet

⁴⁹ CAGE et CHARLES, 2009, p. 50

et l'objet esthétique. La « distance correcte » de l'auditeur vis à vis de l'œuvre ainsi que les protocoles formels que celui-ci doit reconnaître tant qu'ils sont actifs dans la musique se trouvent, dans le contexte de la musique expérimentale, non pas *suspendus* mais *redéfinis* à chaque cas - de l'écoute amplifiée au maximum qui embrasse aussi bien le « hors-œuvre » que la révélation de la vie qu'il y a à l'intérieur du son ou de l'évènement isolé.

2.2.1. *Oeuvre ou non-oeuvre?*

Pour Daniel Charles, la pratique cagienne se caractérise - de forme assez éloignée de sa cousine, l'*œuvre ouverte* théorisée par Umberto Eco - par une *ouverture à la non-œuvre*. Citons Charles à ce respect :

« Chez Cage, ce qui s' 'ouvre' est la *non-œuvre*. Il ne s'agit pas de laisser *plus de liberté* à l'interprète, comme si un coefficient supplémentaire d'improvisation pouvait aider à *clarifier*, à *rendre communicable* ce qui a été composé. (...) avec Cage, le compositeur ne peut plus s'en remettre à la clarté du jeu de l'interprète pour maquiller *l'obscurité de ce que, en deçà de toute définition de la musique comme langage, son discours signifie et ne signifie pas*. L'indépendance du résultat sonore par rapport à toute volonté de composition traduit simplement 'l'imitation de la nature dans les modes d'opération'; l'ouverture est ici l'accès à 'une poésie de possibilités infinies'. »

Et encore :

« La composition telle qu'il la conçoit ne doit aboutir à aucun *objet temporel fini* : il s'agit de prendre au mot les tenants actuels de la désagrégation de l'œuvre, jusqu'au point où celle-ci se trouve, en tant que

catégorie, totalement suspendue. On atteint alors le degré zéro de l'œuvre, à l' *instant où* le sens ne diffère pas de ce qui est effectivement présent et entendu. Composer signifie seulement *suggérer à l'interprète la possibilité objectivement réelle d'une action- c'est-à-dire ouvrir un espace de jeu.* »⁵⁰

Charles défend, donc, la *suspension de la catégorie* « œuvre » dans le contexte de la pratique cagienne. À la différence de la position d'Eco, qui défendait une ouverture de l'œuvre dans les termes d'une « volonté de communiquer de forme complexe et ambiguë » - c'est à dire, d'une ouverture à la polysémie de l'œuvre, qui a en James Joyce son modèle maximum (en dépit de l'allusion d'Eco aux œuvres musicales de la tradition postsérielle, comme *Klavierstück XI* de Stockhausen et la *Sequenza I* de Berio) - Charles voit en Cage un partisan du non langage. Une action compositionnelle qui ne culmine pas dans la création d'un objet temporel fini et, plus encore, qui n'exige pas la sustentation d'une syntaxe dans la présentation des résultats.

Dahlhaus arrive même à voir en Cage un défenseur du non-sens.

« L'attitude anarchique et iconoclaste de Cage apparaît donc comme une tentative de suspendre le sens musical. Cage réproouve autant l'expressivité que la transformation du matériau sonore en structures ; et, par sa soumission au principe du hasard, il abandonne magnanimement aussi bien le métier de compositeur que le critère de cohérence historique ; sa pensée est étrangère à l'histoire. »⁵¹

Notre position s'oppose frontalement à l'idée que Cage aurait été en quelque sorte un philosophe qui posséderait dans la musique une forme biaisée d'expression.

Notre reconstruction du passage du hasard à l'indétermination a tenu compte

⁵⁰ CHARLES, 2002, p. 22

⁵¹ DAHLHAUS, 2004, p. 171

spécifiquement de sa technique de composition – les règles auto-imposées de son « faire » musical.

Mais de telles lectures sont symptomatiques d'une incompréhension du radicalisme de l'œuvre de Cage, qui le mène au-delà de la propre forme musicale, dans la direction du théâtre et de la pensée pure. Nous aurons beaucoup à dire ensuite sur Cage-compositeur quand nous examinerons sa position d'un point de vue pratique ainsi que les conclusions philosophiques qui peuvent en être tirées, *qui ne coïncide pas nécessairement avec les positions philosophiques énoncées par le propre Cage*. Une idée à retenir de cette lecture de Cage *contre le sens* est le rôle donné à ses résultats musicaux : une musique qui ne prétend pas communiquer quelque chose mais qui prétend seulement *être* (« la musique n'a pas besoin de parler, elle n'a qu'à être là »⁵²

La position de Cage se caractériserait donc par un immanentisme entre le temps de l'œuvre et le temps de la vie, aucun des deux ne possédant avec l'autre une relation d'extériorité, ou même d'intersection - comme si l'un (le temps de l'œuvre) prenait avantage de l'autre (le temps empirique) pour son actualisation, position que nous rencontrons chez Jonathan Kramer avec son hypothèse d'un temps vertical (nous verrons la signification de ce terme dans la prochaine section).

Cette vision cagienne telle que proposée par Charles s'assimile à la critique wittgensteinienne du *Bedeutungskörper* - le corps de signification d'une expression. Pour Wittgenstein, à la différence de ce que la métaphysique considère, le langage n'a pas de comptes à régler avec la réalité extralinguistique en tant que corps de signification - un signifié préattribué vis à vis de l'expression, préexistant en relation à ses usages. À cette croyance dans la préexistence d'un *sens* pour les expressions

⁵² DAHLHAUS, 2004, p. 231

linguistiques qui n'est pas donné par l'usage, Wittgenstein oppose sa méthode comparative, procédant au montage d'un texte qui juxtapose cas par cas les différents usages de la même expression. Cette méthode se prétend un démantèlement de la notion d'un envoi univoque des expressions à un sens unique préexistant, et une thérapie qui vise à reconduire le langage au terrain accidenté de son usage, qui est l'unique responsable pour les significations que les termes acquièrent.

La relation entre la méthodologie wittgensteinienne et la proposition de Cage paraît obscure au premier abord, mais Antonia Soulez a su apporter quelques éclaircissements à ce sujet :

« Loin d'un resserrement autour d'un contenu objectif unique, il résulte de cela comme une 'prolifération' du système des interprétants engendré par le mot. Les applications wittgensteiniennes diffractent des réseaux d'aspects centrifuges en en faisant naître d'autres à chaque embranchement. Cette multiplication en dissonance est le prix à payer de la disparition de la notion 'métaphysique' d'objet représenté au profit de son statut d'objet 'représentant' dans la méthode paradigmatique de la comparaison. »⁵³

De forme analogue à la prolifération des interprétants générée par le mot dans la méthode philosophique de comparaison des usages selon Wittgenstein, l'« œuvre » serait dans Cage, selon D. Charles, responsable pour une prolifération d'évènements qui ne possèdent comme référent rien qui ne soit au delà de la performance - à savoir, *l'œuvre même*.

Ainsi, l'ontologie serait éliminée en tant que renvoi de la multiplicité des performances à un objet unitaire abstrait ou à une partition qui serait responsable de la

⁵³ CHARLES, 2002, p. 29

manutention d'une identité au travers de toutes les exécutions. Si nous revisitons nos questions du chapitre I, nous voyons que l'indétermination pose le problème de la définition une fois pour toutes des conditions d'identification des œuvres particulières (question c). L'œuvre ne serait plus qu'une *présupposition* de l'œuvre - ce qui ouvrirait la performance à la multiplicité sensorielle du réel.

Selon Charles, ce n'est pas ce qui arrive dans le contexte des œuvres « ouvertes » ou « mobiles » du sérialisme. Dans celles-ci, une internalisation du langage par le musicien-interprète se fait nécessaire, de telle forme qu'en faisant retomber sur l'interprète le propre « montage » de l'œuvre, il perd la capacité de réagir à la partition en tant qu'interprète au sens classique :

« Au sens classique, l'interprète réalisait ce qu'avait noté le compositeur, c'est-à-dire se conformait à l'esprit de l'œuvre plus qu'à la volonté proprement dite du compositeur - acceptant ou refusant par exemple telle indication métronomique, telle suggestion de nuance, de phrasé ; l'«ouverture» implique désormais l'obéissance ponctuelle à l'ordre intimé par le compositeur, alors même que celui-ci, par l'imprécision de la notation, se dérobe lui-même à la ponctualité. Car il n'y a pas d'indications métronomiques - mais, bel et bien, l'ordre donné à l'interprète de choisir, à tel instant, entre plusieurs tempi- et, dans le même mouvement, le déni imposé à toute absolutisation de ce choix. Si le choix d'un tempo particulier devait 'avantager' telle partie de l'œuvre, ou bien telle exécution, ce choix serait en effet ruineux pour l'économie de l'«ouverture» : il signifierait une mainmise de l'interprète sur l'œuvre, donc une rupture avec ce qui a été décidé, à savoir la possibilité pour l'œuvre de se renouveler indéfiniment. La seule solution est, donc, pour l'interprète, de se plier aux injonctions de l'auteur. »⁵⁴

Il est nécessaire de remarquer que Charles fait une référence voilée à la Troisième Sonate pour piano de Pierre Boulez et à *Klavierstück XI* de Stockhausen.

⁵⁴ CHARLES, 2002

Les deux œuvres se présentent comme une collection de fragments bien définis, mais dont le « montage » est laissé à la « libre » appréciation de l'interprète. Un choix vis à vis des indications métronomiques est aussi laissé à l'interprète à l'intérieur d'un éventail limité de possibilités : dans le cas de Boulez, elles sont données au début de chaque morceau ; dans le cas de Stockhausen, elles le sont au final de chaque morceau, déterminant le tempo de la prochaine section que l'interprète décide de jouer.

Boulez, dans son article *Aléa*, différencie son usage du hasard de l'indétermination de Cage, condamnant celle-ci en des termes qui dissimulent mal sa cible :

« La forme la plus élémentaire de transmutation de l'aléatoire réside dans l'adoption d'une philosophie teintée d'orientalisme qui masque une faiblesse de fond dans la technique compositionnelle ; ce serait une protection contre l'asphyxie de l'invention, le recourt à un poison très subtil qui détruit jusqu'au dernier embryon de savoir faire ; j'appellerai volontairement toute cette expérience - si expérience il y a, puisque l'individu ne se sent pas responsable de son travail, mais se jette simplement, par une faiblesse qu'il récuse, par confusion et pour une satisfaction temporaire, dans une magie puérile - j'appellerais cette expérience hasard par inadvertance. »⁵⁵

Contre ce qu'il appelle « hasard par inadvertance », Boulez défend sa propre

⁵⁵ “The most elementary form of the transmutation of chance would lie in the adoption of a philosophy tinged with Orientalism that masks a basic weakness in compositional technique; it would be a protection against the asphyxia of invention, the resort to a more subtle poison that destroys very last embryo of craftsmanship; I would willingly all this experiment-if experiment it be, since the individual does not feel responsible for his work, but merely throws himself by unadmitted weakness, by confusion, and for temporary assuagement into puerile magic-I would call this experiment chance through inadvertence.” (Boulez: *Alea*, p. 42, consulté dans la version américaine, publiée dans *Perspectives of new music*)

utilisation du hasard comme manière de *rendre l'œuvre mobile*, utilisation qu'il considère comme étant en continuité avec un langage musical dans lequel les matériels se caractérisent par leur variabilité en *densité* et par la complexité de leurs relations internes.

« Certainement, dans un univers musical où toute notion de symétrie tend à disparaître, dans lequel l'idée d'une densité variable assume une place de plus en plus primordiale à tous les niveaux de construction - de matériels à structure - il est logique de chercher une forme qui ne devienne pas fixe, une forme évolutive, rebelle, qui refuse de permettre sa propre répétition ; en court, une virtualité formelle relative »⁵⁶

L'argument de Charles est dialectique : en donnant à l'interprète la « liberté » de monter le résultat final de l'œuvre, la responsabilité de la sustentation de l'unité-œuvre *en tant qu'œuvre ouverte, ou mobile*, retombe sur lui. Son activité comme interprète se voit ainsi complètement soumise au joug intentionnel du compositeur, toujours présent derrière toutes les versions possibles de l'œuvre, dont l'ensemble est donné par toutes les permutations possibles de morceaux, *tempi*, et manières de jouer indiquées dans la partition. En d'autres termes, l'interprète devient instrument de la *mise en forme* de l'œuvre, qui ne se comporte plus comme un « texte » fermé à interpréter mais comme un réseau de possibilités dont la concaténation est prédéterminée par les relations établies par le compositeur entre les matériels donnés. Encore selon Boulez : « Je crois que l'on peut d'abord absorber le hasard en établissant un certain automatisme de relations entre plusieurs réseaux de probabilités dessinés

⁵⁶ “Certainly, in a musical universe from which all notion of symmetry tends to disappear, in which an idea of variable density assumes an increasingly primordial place on all levels of construction-from materials to structure-it is logical to look for a form which does not become fixed, an evolving form that will rebelliously refuse to permit its own repetition; in short, relative formal virtuality” (*Idem*, p 45)

par avance »⁵⁷.

Nous pouvons nous référer ici au cas de *Klavierstück XI*, par exemple, dans lequel tout le contenu est prédéterminé, sauf l'ordre des parties qui sont disposées sur une grande feuille que l'interprète doit lire. Charles critique la proposition d'œuvre ouverte en tant qu'« existence de second degré » de l'œuvre. Cela veut dire qu'en dépit de l'apparente ouverture de *Klavierstück XI*, la mobilité de la forme n'exclue pas l'existence d'une œuvre qui est au dessus de toutes les performances possibles. *Klavierstück XI* existe ainsi comme la totalité des versions données dans son champ de possibilités, qui est limité par la grammaire sérielle mise en jeu dans l'œuvre. La limitation d'un champ de possibles rend de nouveau opérationnel un concept de *Werktreue*, comme principe de « fidélité à l'œuvre », que Cage aurait détruit en proposant l'œuvre non pas en tant qu'œuvre mais en tant que processus d'apparition de ce qui surgit.

« Stockhausen pourra bien rétorquer qu'il n'en est rien, qu'une musique qui est valable dans sa forme est reconnaissable comme telle, qu'elle ne se développe pas linéairement vers une fin'- bref, qu'il règne, dans ce *Klavierstück XI*, 'une certaine indifférence dans la liaison des moments musicaux'- on ne saurait échapper, tant à l'audition, qu'à l'interprétation, au soupçon de Cage selon lequel *la manière même dont l'œuvre est écrite, et peut-être le fait qu'elle le soit, interdisent qu'une vie réelle lui soit insufflée.* »⁵⁸

Selon Charles, l'ouverture de l'œuvre ouvre l'espace à la tyrannie du

⁵⁷ Boulez, p. 47

⁵⁸ Op. cit., p. 22

compositeur sur l'interprète : « Ainsi, à l'instant où tout devrait le persuader qu'il s'est émancipé, l'interprète ressent enfin sa condition en ce qu'elle est: purement instrumentale »⁵⁹

2.2.2. *Le temps et des temps*

Pour Jonathan Kramer, une grande part de la musique contemporaine se caractérise par une mutation du concept évolutif de temps du XIX^{ème} siècle. Dans son essai (*The time of music*), Kramer propose, à partir du répertoire du XIX^{ème} siècle, une série de nouvelles catégories de temps : le temps linéaire, typique des constructions tonales, le temps multiplement orienté, le temps momentané et le temps vertical. Ces temps sont articulés, selon Kramer, par deux forces qui coexistent dans l'œuvre musicale - la linéarité et la non-linéarité. Dans *Aspects de temps et de l'espace dans les œuvres de Giacinto Scelsi e La Monte Young*⁶⁰, les temps de Kramer sont définis en relation non pas à deux mais à quatre forces différentes : *linéarité* - la propriété des matériels possédant des relations d'implication à l'intérieur du discours musical, comme les cadences de dominante-tonique, par exemple ; *non-linéarité* - les propriétés du discours musical *hors du temps* - comme l'instrumentation d'une pièce et les éléments structurants (la série dodécaphonique en est un bon exemple) qui, quoique en dehors du temps, sont actualisés à l'intérieur de relations temporelles ;

⁵⁹ *Idem*, p 31

⁶⁰ J-P. Caron, Mémoire de maîtrise en musique, UFERJ, 2007

continuité - la propriété d'événements qui sont contigus sur la ligne temporelle ;
discontinuité - propriété des événements séparés. Le temps linéaire est caractérisé par l'existence contigüe d'éléments linéaires ; le temps multiplement dirigé est caractérisé par la linéarité dans la relation entre éléments qui sont séparés à la superficie de l'œuvre ; le temps momentané présente une *non-linéarité* dans la méthode et une *discontinuité* dans la forme ; le temps vertical enfin présente une *non-linéarité* dans la méthode et une *continuité* dans la forme, il se confond avec un moment non évolutif unique et continu (nombre d'œuvres de La Monte Young en sont de bons exemples).

Kramer défend son hypothèse de multiplicité temporelle de la musique, en affirmant qu'il y a intersection entre temps de l'œuvre et temps empirique, *sans qu'il y ait identité entre les deux*. Il caractérise le temps momentané comme une *utilisation de la linéarité du temps pour la destruction de la linéarité de l'œuvre*. Ce serait le propre de l'acte d'écoute (dit "linéaire" par Kramer, "continu" selon mon travail), dont la continuité est requise pour la perception de la *non-continuité* des événements qui se déroulent en son intérieur. En d'autres termes, la nécessité d'une écoute *continue* donnée par le propre écoulement du temps permet la perception de la discontinuité des matériels qui sont offerts à l'ouïe. Ainsi, un second temps est invoqué : un temps de l'œuvre en opposition au temps empirique.

Dans le contexte de la musique de Cage, il y a, comme noté antérieurement, une dichotomie *structure* et *forme* qui peut s'élucider par analogie avec les catégories proposées ci-dessus. *Structure*, comme division du temps en parties, et *forme*, comme la "morphologie de la continuité". La *structure* correspond donc à l'agencement *non-linéaire* (déterminé par des proportions qui ne sont pas, en elles-mêmes, temporelles et qui sont en conséquence hors du temps) et la *forme* est ce qui se passe dans le temps, à l'intérieur de la structure préétablie. Il y a donc dans ce contexte

cagien, au moins jusqu'à une certaine époque, une coexistence de linéarité et de non-linéarité qui cède la place postérieurement à l'ouverture de la structure « à ce qui arrive », avec l'abandon de la forme comme élément déterminé par le compositeur. Observons que la forme, qui correspond, pour Cage, à l'*expression* dans l'intérieur de la *discipline* représentée par la *structure* (la division du tout en parties), est de ce fait livrée au hasard. En résumé, le pôle expressif n'est plus déterminé par les préférences d'un sujet, par sa mémoire, ses goûts et ses attentes, mais devient ouvert comme champ d'une immanence sonore présubjective où règne l'*oubli* comme condition de possibilité pour le surgissement de quoi que ce soit. Le thème de l'*oubli*, ou d'une *musique de l'oubli* a été repris par Carmen Pardo et relu par Charles :

«L'interpénétration sans obstruction permet la positivité de l'oubli. L'écoute économique qui correspond à la fonctionnalité de la mémoire est déplacée vers une écoute de la dépense, qui ne répond pas aux nécessités qui gouvernent l'écoute économique. Le principe d'utilité qui soutenait cette dernière est devenu suspect. En conséquence, l'écoute de l'oubli n'essaie pas de se centrer sur les relations entre les sons mais se situe dans l'acceptation de ce qui survient. De la sorte, elle peut lever les obstacles qui font du son une singularité dépendante d'autres singularités. Il ne s'agit donc pas de décider tout simplement d'oublier, car on n'oublie pas lorsque l'on ne veut pas oublier, mais de fonctionner selon la positivité de l'oubli. L'oubli positif permet à chaque son de devenir un centre qui peut créer des rapports avec n'importe quel autre son. »⁶¹

Pour Charles, cette ouverture à ce qui peut se passer configure le rejet cagien de la « spatialisation du temps », selon les termes adorniens de la *Philosophie de la*

⁶¹ PARDO, C. "Musiques sans traces" In: Grabócz et Mathon (org.) *Des temporalités multiples aux bruissements du silence*, p. 207

nouvelle musique ; c'est aussi le rejet de l'écoute fonctionnelle préconisée par Adorno dans *Vers une musique informelle* que Charles commente dans « Musiques de l'oubli ». La spatialisation du temps caractérise la forme momentanée que Kramer analyse à partir de Stravinsky et Stockhausen et que le propre Adorno voyait, quoique de manière différente, dans la forme de montage de moments successifs par Stravinsky (l'ancêtre de la *Momentform* de Stockhausen selon Kramer) et dans le sérialisme de Schoenberg qui renvoie à un élément hors du temps (la série) l'organisation du discours musical. Dans le contexte des années 60, époque à laquelle Charles écrit, la *Momentform* se transmute en forme mobile - dans laquelle l'ordre même des « moments constitutifs » de la forme (Cage dirait de la « structure ») est passible de permutation.

« Que l'œuvre puisse dès lors, et doive, s'ouvrir, cela est dans le fil du formalisme comme spatialisation du temps musical. Comme si des déchirures, des "states" du temps, avaient à être pratiquées dans l'étoffe d'un temps originaire; de ce point de vue, l'ultime avatar de l' 'ouverture' se situe dans l'insertion 'en temps' de ces relations que Xenakis appelle, très explicitement 'hors- temps'. (...) Spatialiser le temps signifie rassembler l'essentiel de l'œuvre- ou son essence- dans une forme pure, étrangère au *hic et nunc* de ce qui est effectivement donné à entendre: l'essence de l'œuvre ne doit pas se commettre avec l'instant de l'exécution»⁶²

D'un autre côté, ce déroulement temporel dans lequel l'œuvre s'inscrit n'est plus dépendant d'une fonctionnalisation de l'écoute dans le sens d'Adorno - quand chaque événement possède obligatoirement, même par *négation*, une relation d'implication avec l'évènement antérieur et postérieur. Ainsi, la solution adornienne

⁶² CHARLES, D; *op cit* , p. 31-32

de musique informelle, qui ne se laisse pas réduire à un appel à des automatismes structurant comme la série, mais qui est constamment redéfinie moment à moment au cours du déroulement successif du temps, ne satisfait pas Charles. Non seulement l'œuvre de Cage, mais les exemples évoqués - la musique répétitive de La Monte Young, le rock allemand des années 70, entre autres - sont des musiques dans lesquelles l'écoute ne se voit pas guidée par un *récit* ; la narrative est suspendue rendant plus difficile encore le problème du *focus* de l'écoute. La reconnaissance des morphologies présentes dans ces musiques dépend d'une défonctionnalisation de l'écoute - disponibilité pour laisser ces sons être ce qu'ils sont - qui est, paradoxalement, *active*.

Ici Charles se sépare de l'hypothèse de Kramer sur un temps vertical pour la musique. S'ils sont d'accord sur la caractérisation d'une temporalité qui se comporte de forme non narrative, avec pour caractéristique une défonctionnalisation de l'écoute, une non hiérarchisation des phrases et même peut-être, une destitution des degrés fréquentiels et de tout l'édifice qui rend possible la fonctionnalisation (comme le dit Carmen Pardo au début de son article), pour Charles, il ne s'agit pas d'une musique de la *stase*, mais de flux. Un flux de différences qui ne se laisse pas résumer à une (ou plus) unité(s) de base. Et ces différences se trouvent, dans le cas de Cage, immédiatement présentes *dans ce qui arrive*. Il ne s'agit pas, donc, comme dans Kramer, d'une nouvelle forme de relation entre événements musicaux qui permettrait la genèse d'un temps musical autre, mais d'une non-interruption du temps empirique quotidien par le temps musical. Cette éthique de non-interruption du temps empirique s'accorde avec l'idée d'interpénétration des divers sons et événements défendue par Cage. Cette interpénétration respecterait le "centre" de chaque événement particulier, sans intégration dans une totalité qui le fonctionnaliserait, et

serait requise par cette « écoute de l'oubli ». C'est pour cette raison que Charles parle d'un non-langage à propos de Cage : l'évènement-sonore-quelconque serait ici réfractaire à une intégration dans le *discours*.

“Une conséquence de cette communication du temps est la critique de toute esthétique du 'temps musical' prévoyant l'isolement de l'œuvre, la promotion d'un temps spécifique tranchant sur le temps de la communauté. Dans la perspective de l'indétermination, le temps musical n'est rien de plus que le temps réel ; non pas le temps 'bien' ou 'mal' employé - mais un temps désédimenté de toute hypothèque. »⁶³

2.3. Cage et la pratique de la performance

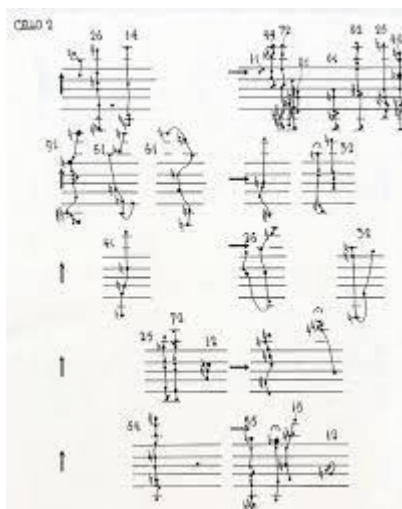
Dans les sections antérieures, nous avons examiné une défense de la position de Cage qui la présente non seulement comme une rupture vis à vis de la tradition de création des œuvres au sein de la musique de concert, mais aussi comme une rupture avec la poétique de l'œuvre ouverte. Reste à savoir si une « telle ouverture à la non-œuvre » résiste à un examen de la relation de Cage avec les interprètes et de la pratique d'exécution de ses œuvres durant la performance. La question révèle un grand nombre d'ambigüités que nous exposons ici.

L'un des épisodes les plus connus et commentés de la trajectoire de Cage est l'échec de la performance de son *Atlas Eclipticalis* par la Philharmonique de New York en 1964, sous la direction de Leonard Bernstein. La majeure partie des sources

⁶³ Idem, pp. 40-41

relate le fait comme un combat entre Cage, qui offrait la rébellion contre les normes et se trouvait disposé à donner leur liberté aux musiciens, et une institution conservatrice peu préparée pour cette confrontation avec l'indétermination. Benjamin Piekut étudie cet épisode en détails dans « When orchestras attack! John Cage meets the New York Philharmonic ». L'objectif de Piekut est un peu différent du nôtre dans la mesure où il se concentre sur les définitions et mutations du concept de *musique expérimentale* sur la scène newyorkaise des années 60. Entre les innombrables aspects de la pratique de Cage (et de la Philharmonique) qu'il mentionne, nous nous intéressons surtout à ses relations avec les interprètes et à son attitude vis à vis de la performance de ses œuvres.

Une narrative usuelle et plausible de cet épisode met en scène les rôles respectifs du compositeur, comme un avatar de l'avant garde musicale et artistique, et de l'orchestre, comme une prestigieuse institution de reproduction de la tradition musicale. La composition de Cage, *Atlas eclipticalis*, est une pièce dont la notation est dérivée des profils des constellations observées sur des cartes stellaires. Ci-dessous, un exemple de l'impressionnante notation de Cage est donné.



On voit que les figures s'assimilent à de petites constellations de notes. Les notes avec des altérations (soutenu, bémol ou bécard) correspondent aux notes présentes dans le système tempéré. Les notes sans accidents doivent être dissonantes de façon à échapper au système. Ce sont des sons microtonaux. La durée est indiquée par le chef d'orchestre, qui fonctionne comme une espèce d'horloge, chronométrant les activités des musiciens. Les flèches dans la partition indiquent la position du bras du chef d'orchestre qui doit compléter un cercle par système. Il décide aussi de la durée du cercle de telle sorte que la durée des groupes de notes jouées par les musiciens est modulée par la vitesse avec laquelle les cercles sont complétés. Il est important de noter que toutes les parties sont *solo*. Il n'y a pas de partition d'ensemble complète. *Atlas eclipticalis* se compose de 86 parties réelles. En dépit de cela, la texture est dispersée et il y a une abondance de silences.

Comme si la complexité du montage d'une pièce de cette nature avec la Philharmonique n'était pas suffisante, Cage décida de placer sur les instruments des microphones de contact reliés à une table de son qui devait régler les volumes à partir d'opérations au hasard (une partition de *Cartridge Music* était utilisée comme guide pour régler les volumes). L'usage de la table de son visait à distordre les sons des instruments. Piekut mentionne qu'à l'époque Cage s'intéressait non seulement à l'expansion de l'écoute par l'inclusion des bruits - étape qu'il avait déjà franchie dans les années 40 avec ses pièces pour percussion - mais aussi à l'amplification et aux sons saturés.

L'histoire, telle qu'elle est contée habituellement, dit que les musiciens de la Philharmonique ont boycotté la performance, qu'ils ont joué n'importe comment et ont

même jetés à terre les microphones avant de les piétiner. Piekut offre une autre version de ces événements en mettant en perspective la rencontre de Cage avec la Philharmonique, qui se serait faite dans le contexte d'une tentative par la direction de l'orchestre de «vendre» la musique d'avant garde au public habituel de ses concerts. Tâche ingrate et qui s'est soldée par un échec, avec d'innombrables réclamations de la part des abonnés de l'époque. Le rôle de Bernstein a aussi été commenté ; il a été caractérisé comme un leader possédant peu d'empathie avec les œuvres présentées, et qui, d'un côté, essayait de pousser les membres de l'orchestre à « prendre leur répertoire au sérieux », et d'un autre, manifestait son insatisfaction personnelle vis à vis de ce même répertoire par des jeux et des plaisanteries pendant les répétitions. Ainsi, loin d'une simple incompatibilité entre le radicalisme de Cage et le conservatisme de l'orchestre, un problème de gestion, un nombre de répétitions insuffisant et un manque de soins flagrant dans la tentative de populariser ce répertoire seraient à la racine de cet échec.

Non seulement le rôle des musiciens est révisé dans l'histoire de Piekut, mais aussi et surtout celui de Cage. Piekut défend une lecture d' *Atlas Eclipticalis* qui implique non pas une philosophie anarchiste mais une vision libérale, avec son emphase sur la responsabilité individuelle à l'intérieur de certaines limites, et une coordination par une direction technocratique (le maestro mécanique qui marque le passage du temps). Quoique cette vision puisse avoir une certaine valeur, nous n'endossons pas ce type de relation directe entre un processus musical et une philosophie politique, sous peine de les caricaturer tous deux. Selon nous, l'intérêt du récit de Piekut réside surtout dans la présentation des conceptions divergentes que Cage et la Philharmonique entretenaient vis à vis des notions de *liberté* et de *contrôle*.

L'une des voies d'accès les plus claires à ce conflit est le rôle de la console de son durant la performance. L'opérateur de la table de son (le compositeur James Tenney) avait la responsabilité du réglage des volumes à partir d'une partition générée par des opérations aléatoires. Ces volumes allaient de l'extinction totale des instruments - ne subsistant que leur son naturel - à l'amplification assourdissante. La table était chargée en outre d'éviter les phénomènes de feedback – rétro-alimentation dans les microphones de contact qui produisent des sons aigus intenses et désagréables. Deux fonctions difficiles de concilier : l'obéissance pure et simple à un système généré par des opérations aléatoires et la responsabilité individuelle de localiser le canal exact d'où provenait la rétro-alimentation et de l'éliminer.

Si, pour Cage, une telle procédure garantissait l'absence d'intentionnalité du processus (ou de *traces d'intentionnalité dans le résultat sonore*, comme nous verrons ensuite), exigeant self contrôle de l'interprète dans la génération d'un résultat libre de restes de subjectivité, il s'agissait, pour la Philharmonique, d'un attentat contre sa propre formation. À la différence de la thèse d'un orchestre conservateur qui récusait le « cadeau » de l'indétermination et de la liberté pour l'interprète, l'orchestre comprenait sa liberté précisément comme la possibilité de *contrôler l'émission de son propre son*. L'espace de liberté de l'interprète au sens classique (comme le dit Charles ci-dessus) consiste précisément à servir l'œuvre en faisant les options idoines dans l'ajustement fin du son, des cadences, de l'agogique, etc. Évidemment, dans le contexte de la musique orchestrale, de telles libertés sont mitigées par la prépondérance de la vision du chef d'orchestre. Il reste que ce qui apparaissait à Cage comme une libération de l'égo et une expérimentation de la contingence d'un résultat imprévisible à l'interprète et au compositeur, devenait tyrannie pour les musiciens de la Philharmonique. Cage était coupable de l'accusation que Charles avait adressée à

Stockhausen - le rôle des musiciens devenait à leurs propres yeux *purement instrumental*. L'utilisation de la table de son est instructive pour d'autres raisons encore.

Piekut relate l'épisode.

« Tenney avait été l'assistant de Cage dans le concert de la Philharmonique de New York en 1964. Une position qui consistait à aider Cage à contrôler les cinquante canaux de sons amplifiés. Cage spécifiait dans la partition d'Atlas que la partie de cet assistant - c'est à dire, déterminer quels canaux manipuler, quand faire des ajustements, et la nature de ces ajustements - devait être générée en utilisant son œuvre antérieure Cartridge Music. Écrite en 1960, Cage avait utilisé ce travail au long des années 60 comme une sorte de générateur de concert instantané, et des programmes des années autour de 1960 révèlent que Cage et Tudor, présentaient fréquemment cette pièce. Pritchett s'y réfère comme à un 'outil musical', un travail qui 'ne décrit aucun évènement de façon déterminée ou indéterminée, mais qui présente une procédure par laquelle on peut créer n'importe quel nombre de descriptions ou de partitions.' Tenney se souvient que Cage avait amené les matériels pour Cartridge Music à une des dernières répétitions. «Peut être que nous pourrions organiser nos parties avec ça avait-il dit. Après une pause, il demanda : tu penses réellement que nous en avons besoin? Quand Tenney répondit 'non', ils décidèrent de procéder de manière improvisée. »⁶⁴

⁶⁴ Tenney had been Cage's assistant conductor in the 1964 New York Philharmonic concert, a position that entailed helping Cage control the fifty channels of amplified sound. Cage specified in the score of Atlas that the assistant conductor's part— that is, determining which channels to manipulate, when to make adjustments, and the nature of these adjustments themselves— was to be generated using Cage's earlier work Cartridge Music. Written in 1960, Cage used this work throughout the 1960s as a kind of instant concert generator, and programs from the years around 1960 reveal that Cage and Tudor frequently performed the piece. Pritchett referred to it as a 'musical tool', a work that 'does not describe events in either a determinate or an indeterminate way, but which instead present[s] a procedure by which to create any number of such descriptions or scores.' Tenney recalls that Cage had brought the materials for Cartridge Music to one of the final rehearsals. 'Maybe we could put together our parts with these', he remarked. After a pause, he asked, 'Do you really think we need these?' When Tenney replied 'no' they decided to proceed in an improvised manner. (PIEKUT, 2011, p. 47)

L'épisode est significatif pour un certain nombre de raisons. Cage se disait réfractaire à l'improvisation, qu'il voyait comme la forme la plus directe d'auto-expression de l'individu. En d'autres termes, l'improvisation était, selon lui, l'expression directe de l'intentionnalité d'un musicien qui «décide» à partir de ses propres goûts de ce qui vient ensuite. Au programme du concert où figurait *Atlas Eclipticalis*, il y avait aussi des œuvres de Morton Feldman e d'Earle Brown, ainsi qu'une Improvisation par la Philharmonique de New York. Cage aurait expliqué à Bernstein que l'improvisation ne faisait pas partie de la poétique de leur groupe de compositeurs, et que si l'improvisation par l'orchestre était programmée pour, d'une certaine manière, illuminer («commenter» a été le terme utilisé par Cage) sa propre œuvre, il serait meilleur qu'elle soit supprimée du programme.

Si l'improvisation était anathème dans le contexte de l'indétermination, pourquoi Cage aurait-il choisi avec Tenney d'improviser la partie de la table de son ? Les parties instrumentales à contrôler étaient probablement déjà parachevées à partir d'opérations au hasard. Cela garantissait déjà d'une certaine manière une «physionomie aléatoire » pour le résultat sonore (l'expression est du compositeur Valério Fiel da Costa que nous commenterons dans la prochaine section). De plus, la table de son possède une capacité limitée de manipulation de l'impression de non intentionnalité de la musique. Ces remarques atténuent l'hypothèse d'une éventuelle acceptation de l'improvisation par Cage. Toutefois, l'expression même de cette atténuation trahit une réponse a priori peu cagienne : l'improvisation effectuée à partir de la table de son ne saurait détruire l'apparence de non-intentionnalité du résultat sonore.

Piekut commente dans son texte que Cage avait coutume de travailler avec le même groupe de support. Tenney en faisait partie ainsi que David Tudor. Le travail sur l'indétermination faisait partie du quotidien de ces musiciens depuis des années. À la différence de la Philharmonique de New York qui se trouvait pour la première fois face à une éthique de la performance qu'il ne connaissait pas, Cage avait confiance en Tenney et Tudor. Ils n'étaient pas seulement familiarisés avec l'éthique de performance, ils l'étaient aussi avec les *résultats* que l'indétermination typiquement générait - l'impression caractéristique de gratuité des événements, l'inexistence de relations explicites ou d'implications linéaires, le manque de climax et vallées dans le discours musical. Cage se fiait à Tenney pour qu'il *imite* cet effet en improvisant.

« Le performer idéal de Cage ne jouaient pas le son de l'indétermination selon ce qu'il entendait ou comprenait. Ils incorporaient et représentaient l'indétermination elle-même, manifestant sa sonorité caractéristique dans sa totalité d'une manière agréable au compositeur. »⁶⁵

S'il y a eu appel à l'improvisation dans le cas de Tenney et de la Philharmonique, dans le cas de Tudor, il était commun qu'une version de l'œuvre fût fixée et répétée dans chaque performance. D'un côté, improvisation, de l'autre, fixité. Cela suggère une attitude bien plus *pragmatique* de la part de Cage que ce que les approches qui se concentrent sur sa « philosophie » laissent entrevoir.

Cette capacité de représenter l'indétermination, que les musiciens collaborant

⁶⁵ “Cage’s ideal performer did not represent the sound of indeterminacy according to how they heard or understood it. Rather, they embodied and performed indeterminacy itself, manifesting its characteristic soundworld from the inside out in a manner agreeable to the composer.” (PIEKUT, 2011, p. 49)

avec Cage possédaient, exige une aptitude à habiter des espaces culturels divers. En d'autres termes, elle exige qu'un musicien éduqué dans la formation classique soit capable d'abdiquer cette tradition de performance, même momentanément, et de jouer à partir d'un autre type d'expérience : celle de l'indétermination. Ces observations peuvent paraître triviales, elles sont cependant d'extrême importance pour comprendre l'affrontement de Cage avec la Philharmonique.

« Pour les musiciens de la Philharmonique, la culture était autoritaire, ce n'était pas quelque chose dans laquelle on entrait ou que l'on choisissait. Le danger de cette conception, c'est que l'évènement devient moins un conflit sur le contrôle qu'une expression de la nature essentielle de la Philharmonique : les musiciens ont refusé de tolérer les instructions de Cage à cause de *qui ils sont* et non pas à cause de *ce qu'ils pensent*. »⁶⁶

La proposition de Piekut, qu'il relie à un supposé libéralisme de Cage, est que celui-ci endosse une vision de l'individualité selon laquelle la culture est un *supplément* à l'identité individuelle, qui serait autonome et apte à effectuer des choix au delà du propre contexte. Nous préférons lire la position de Cage comme venant de sa propre option pour la non-intention. Selon l'hypothèse émise antérieurement, l'indétermination devient une seconde nature pour qui la pratique longtemps, ce qui permet que l'on puisse *la jouer* par improvisation (Tenney) ou encore « fixer » un résultat qui continue de *respecter* sa morphologie caractéristique (Tudor). De la même façon, le détachement vis à vis de la convention est conséquence de cette pratique de distanciation vis à vis de ses propres goûts et de sa mémoire personnelle.

⁶⁶ “For the Philharmonic musicians, culture was authoritative, not something to be ‘entered into’ or chosen. The danger of this understanding is that the event then becomes less a conflict over control than an expression of the Philharmonic’s essential nature: the musicians refused to tolerate Cage’s instructions because of *who they are*, not because of *what they think*.” (Idem, p. 49)

À quel point ce détachement en vient à constituer de nouveaux goûts est la question en jeu ici. Est ce que l'indétermination, comme une langue étrangère, s'apprend et s'internalise ?

Nous suggèrerions que, bien qu'il y ait une philosophie cagienne motivant les choix éthiques de l'indétermination dont on attend la génération de résultats imprévisibles, il y a une expectation du type de résultats que l'on ne veut pas obtenir. On ne peut émuler positivement l'indétermination, mais on peut éviter les éléments de langage musical constitués - en somme, des *clichés* - qui dénoncent la présence d'intentionnalité. Par ce qu'on veut éviter, on arrive à ce que l'on veut atteindre.

L'exemple de l'insatisfaction de Cage avec la Philharmonique de New York montre comment, dans une certaine mesure, *l'erreur demeure opérationnelle* dans l'œuvre indéterminée. Il est ainsi possible de jouer *mal*, ou même *d'interpréter de façon inadéquate* une œuvre indéterminée. La liberté donnée à l'interprète n'est pas une liberté *pour* l'interprète. Prenons 4'33'' - une œuvre qui est peut-être la plus pure ouverture à *ce qui arrive*, comme le veut Charles - que signifie faire une erreur dans 4'33'' ? L'œuvre est claire : l'interprète est seulement un cadre théâtral pour les sons qui arrivent alentour durant la performance. Le silence de 4'33'' est l'unique élément requis, mais ce qui est désiré, c'est la totalité sensorielle : l'auditeur en vient à se demander si la pièce est en train d'être jouée sur la scène, dans le bois autour de la scène, sur le toit du théâtre, pendant que la pluie tombe durant la *première*. D'une manière ou d'une autre - que l'œuvre se joue sur la scène, dans le bois ou sur le toit de la salle de concert, l'action interprétative nécessaire, celle qui *réoriente* le focus du public, est le *se maintenir en silence* de l'interprète. Il est facile d'imaginer, alors, que si un pianiste jouait une note durant une performance de 4'33'', ce serait une erreur.

S'ouvre ainsi, à l'intérieur de la propre indétermination, une dimension dans laquelle la normativité de l'action interprétative reprend ses droits. Cette normativité se trouve toutefois modifiée. S'il n'y a plus d'expectative de respect en relation à l'œuvre, dans le sens de véhicule d'un message musical clairement déterminé dans une partition, on s'attend à une activité de négation : le résultat sonore revient comme critère de vérification de l'éthique de performance correcte.

Nous pouvons reprendre ici la question posée au sujet de *Winter Music*. Cette œuvre doit supposément générer des résultats imprévisibles. C'est vrai - *Winter Music* offre une grande variabilité de résultats possibles. Mais est ce le même que de dire qu'il n'y a pas d'identité dans *Winter Music* ? Que savons-nous sur l'identité-*Winter Music* ? Laissons à un autre compositeur le soin de répondre.

2.4. *Pour une morphologie de l'œuvre indéterminée.*

« En conséquence, il y a une différence fondamentale à penser l'identité d'une pièce musicale. Par exemple, les constituants de l'identité d'une pièce européenne sont les notes et leurs caractéristiques (hauteur, intensité, durée etc. comme dans Boulez), ou les thèmes qui existent en elle, leurs implications (harmoniques et mélodiques) et modifications etc. D'un autre côté, ce qui constitue l'identité de *Winter Music* [de Cage], par exemple, est le fait qu'il *doit y avoir* des irrptions plus ou moins complexes du silence et que celles-ci doivent venir d'un ou de plusieurs pianos. »⁶⁷

⁶⁷ «Consequent on this comes the fundamental difference in thinking about the 'identity' of a piece of music. For instance: constituting the identity of an European piece are, e.g., the tones that occur in it and their characteristics (pitch, loudness, length, etc.. in Boulez for example), or the themes that occur in it, their implications (harmonic and melodic) and modifications, etc etc. On the other hand, constituting the identity of e.g. *Winter Music* is the fact *that there should be* more or less complex eruptions into silence, and that these should come from one or more pianos.» (CARDEW, 2006, p. 7)

Ce paragraphe de Cardew est essentiel pour penser l'identité de la musique indéterminée. Il affirme une différence et une continuité : la différence se réfère à la mutation dans les conditions d'identification des œuvres singulières provoquée par l'apport de l'indétermination. La continuité traite du maintien de conditions d'identité d'une certaine nature pour ces œuvres, conditions qui sont, selon nous, reliées à la catégorie de l'*erreur*, et donc, à la normativité de l'action. S'opère, de cette façon, un transfert des problèmes liés aux conditions d'identification des œuvres ébauchées dans l'ontologie vers le problème de la normativité de l'action. Ce qui s'insinue ici est plus que trivial. La propre conception de langage sur laquelle s'appuient les deux questions se modifie : si auparavant nous nous questionnions sur les conditions d'identification des œuvres en termes de *parfaite concordance* une à une entre sons et système notationnel (Goodman), ou bien si nous présumons la stabilité identitaire d'un objet abstrait, qui se dissimulerait derrière toutes les performances (Platonisme) - en somme, la relation langage monde serait basée sur une *dénotation* - maintenant, nous nous questionnons sur l'*agir* de ceux qui amènent l'œuvre à la vie, sa portée et sa correction, le langage passant à être compris prioritairement comme un moyen de faire agir les personnes. Nous transférons le problème d'un langage basé sur l'identification des objets vers un langage qui est défini comme un *faire*.

Cornelius Cardew a réfléchi sur les problèmes de la règle et son application dans le texte séminal *On the role of instructions in indeterminate music*. Deux exemples musicaux y sont considérés : son propre *Volo Solo* et le fameux *arabic numeral (any integer) for Henry Flynt*, ou *X for Henry Flynt*, de La Monte Young. *Volo Solo* est une pièce pour piano solo qui résulte d'une sorte de «transcription» des

graphismes de son *Treatise*, œuvre graphique de 193 pages, sans règles pour sa lecture. Nous parlerons de *Treatise* en plus de détails dans le chapitre suivant. Il suffit de dire pour le moment que les interprètes sont responsables pour les propres règles de projection des graphismes en sons - aucune bulle n'est fournie pour accompagner cette partition. *Volo solo* est donc une transcription par le propre Cardew, à partir de règles de lecture qu'il a définies lui-même, de son œuvre maximale.

Mais c'est la pièce de La Monte Young qui fournit les meilleurs moments du texte de Cardew. L'œuvre consiste dans le choix d'un numéro entier et dans un nombre de coups de gong, percussions ou clusters de piano correspondant au numéro choisi. Ainsi, elle consiste en X (X étant n'importe quel numéro entier choisi) percussions ou clusters de piano. Cardew propose quelques éléments susceptibles de tracer, selon lui, la *topologie* de la pièce :

- « a) un son (cluster, gong, seaux plein de boulons)

- b) répétitions d'un son (uniforme)

- c) un intervalle de temps (1-2 secondes)

- d) une articulation de l'intervalle de temps (un silence relativement court entre les sons)

- e) une dynamique (aussi fort que possible)

- f) (pas pour la durée totale de la pièce, mais) nombre de sons

- g) un nombre de performers (un).

Ces catégories et leurs relations constituent la matrice de la pièce. Les décisions relatives à *b,c,d* sont explicitement donnée par La Monte. Les décisions pour *a* et *f* sont laissées ouvertes, *e* et *g* ont été fixées, mais sans mention spéciale.(...) »⁶⁸

Et continue, pensant non seulement à ce qui est fixe dans la topologie de la pièce mais aussi à la *mise en œuvre* des instructions, en d'autres termes, à *l'interprétation des instructions et choix effectués par l'interprète* :

«Empiriquement, nous pouvons prescrire l'aire de la pièce (un sous groupe de la famille de pièces topologiquement identiques) (...)

- a) un son dense et lourd qui va en s'atténuant
- b) répété aussi uniformément et régulièrement que possible
- c) à un intervalle d'environ 1-2 secondes
- d) avec un court silence entre chaque répétition
- e) le son est joué aussi fort que possible
- f) un nombre de fois assez grand

⁶⁸ a) a sound (cluster, gong, bucket of bolts)

b) repetitions of a sound (uniform)

c) a time interval (1-2 seconds)

d) an articulation of the time interval (a relatively short silence between sounds)

e) a dynamic (as loud as possible)

f) (*not* total duration of the piece, but) Number of sounds

g) a number of performers (one).

These categories and their interrelationships constitute the matrix of the piece. The decisions relating to *b, c, and d* are expressly given by La Monte. The decisions for *a* and *f* are definitely left open, *e* and *g* have been cursorily fixed, but without special mention. (...) (CARDEW, op cit)

g) par un performer »⁶⁹

Quelques possibilités de réalisations de la pièce résultent des éléments proposés. Elle se veut une étude de la *régularité* : les coups doivent se succéder de la forme la plus régulière possible en rythme, dynamique et timbre. Cardew se demande ensuite : quel est le modèle pour cette régularité ? Je peux prendre le premier coup de ma performance comme le modèle pour tous les coups suivants, auquel cas je devrais garder en mémoire ce premier coup. Ou je peux interpréter la règle de manière différente : chaque coup devient le modèle pour le coup suivant. Cela signifie qu'il y aura une variation progressive dans ces coups, provenant de mon incapacité physique à réaliser parfaitement la régularité requise. À la différence de la première interprétation, cette variation est intégrée à l'interprétation de la *règle* et ne survient pas simplement comme résultat de mon incapacité.

Quoi qu'il en soit, Cardew a raison dans sa lecture de l'œuvre, ce qui est demandé est la *régularité*, mais ce qui est désiré est la *différence*. Un parallèle avec Cage peut nous aider à comprendre le rôle de la règle dans ce contexte. Dans Cage, on exige de l'interprète plus qu'une reproduction d'un contenu, on exige une éthique. Un « stoïcisme musical » (dans le sens que Vladimir Safatle donne à l'expression-voir l'Introduction du présent travail) dans lequel il n'y a pas d'espace pour les

⁶⁹ “Empirically then we can proscribe the 'area' of the piece (a subgroup of the family of topologically identical pieces) (...)

- a) one dense heavy decaying sound
- b) repeated as uniformly and regularly as possible
- c) at an interval of circa 1-2 seconds
- d) with a short silence between each repetition
- e) the sound is played as loud as possible
- f) a relatively large number of times
- g) by one performer” (*Idem*)

intentions expressives du compositeur et de l'interprète. À la relation d'appropriation expressive vis à vis du son se substitue la manipulation de graphiques déterminés par des processus de désobjectivisation et l'interprétation selon les règles proposées. Ce qui est exigé est la responsabilité de l'interprète. Ce qui est désiré est la contingence d'une occurrence qui ne se soumet pas à l'intention ni du compositeur ni de l'interprète. La règle apparaît, dans le cas de Cage, comme une forme de désactivation des préférences du compositeur, ouvrant l'espace à l'imprévu. Pour Cardew, la pièce de Young se dirige à des interprètes humains de façon différente : ce qu'il désire est une tentative *humaine* de générer de la régularité (« identité »). Le facteur humain est construit à l'intérieur de sa proposition - la possibilité de l'erreur est incluse comme matériel.

Quoique les deux relations singulières avec la normativité soient différentes dans Cage et Young/Cardew, subsiste entre eux un parallèle important qui consiste dans la confiance dans des *instructions* et dans des *actions à réaliser* qui ne sont pas n'importe lesquelles mais qui sont celles qui supposément *produisent le type de différence qui est désiré*. Ceci, en plus de replacer l'idée de normativité de l'action au sein de la pratique de l'indétermination, remet en circulation, de forme modifiée, certain concept de *résultat*. La non-œuvre cagienne (Charles) est œuvre de nouveau - mais une dont l'identité est coulée dans un processus de configuration morphologique qui prend en considération la non-identité de la règle et du résultat.

Tout ceci possède un sens bien précis. Dans Goodman, nous avons rencontré un modèle de système notationnel qui garantissait de forme biunivoque l'identité de l'œuvre. Dans ce modèle, il est présupposé que se maintient dans la réalité la liaison stipulée entre syntaxe et sémantique, et même si elle n'est pas maintenue, le modèle

demeure opérationnel comme «version idéalisée» de la réalité. Dans le contexte ouvert par l'indétermination, c'est la relation partition-réalisation en elle-même qui est problématisée. Le vecteur de réalisation musicale de l'interprète est toujours de «jouer une œuvre», mais ce «jouer» dépend d'une *pratique de la performance* qui justifie l'existence de partitions de ce type, en même temps qu'il ouvre l'espace à d'autres pratiques musicales, différentes de la traditionnelle. L'action humaine de jouer devient *matériel de la composition* et sa notation se dirige à des *personnes* qui réalisent des *actions*.

Revenons à *Winter Music*. La pièce se caractérise par des accords et des clusters éparpillés dans l'espace de la partition et dans le temps de la performance. Il n'y a en elle aucune mélodie de notes discrètes non accompagnées, ni aucun moment cantabile. Cela signifie que si une mélodie survient au cours d'une performance, nous sommes devant un objet qui est exclu du champ de possibilités ouvert par la partition de *Winter Music*. Nous sommes probablement confrontés à une erreur. Mais il y a erreur et erreur. Une mélodie cantabile est une erreur évidente, car c'est un objet qui se trouve en dehors de l'univers sonore délimité par la partition de *Winter Music*. D'un autre côté, quelques erreurs de lecture des accords peuvent arriver. Peut-on déterminer si l'œuvre a été jouée de façon erronée ? Est-ce encore une performance de *Winter Music* ou non ? Ici, il semble que la réflexion de l'ontologue et celle du compositeur se séparent. Alors que le premier cherche des conditions d'identité - il veut savoir ce qu'est *Winter Music* - le compositeur se préoccupe de l'obtention d'un effet morphologique - *Winter Music* est cette succession d'accords entremêlés avec des silences. Les conditions exigées par le compositeur pour l'identification de sa pièce sont moins drastiques que celles exigées par l'ontologie. Cardew utilise le

terme *topologie*. Nous utilisons le terme *morphologie* pour désigner le type d'investigation que son texte illustre brillamment. Valério Fiel da Costa, dans sa thèse de doctorat sur la musique indéterminée⁷⁰, applique ce terme précisément à ce type d'investigation : la recherche des conditions d'identité des œuvres singulières. La question demeure : n'était-ce pas l'objet même de l'ontologie musicale ?

La morphologie, donc, telle que nous la comprenons, ne se livre pas à une investigation externe aux œuvres dans le but de trouver les traits essentiels de toute et n'importe quelle œuvre musicale. Elle se concentre sur la configuration identitaire de chaque œuvre singulière, présupposant qu'au moins en ce qui concerne la question de ses conditions d'identification chaque œuvre singulière est responsable de son ontologie. Fiel da Costa appelle ces conditions *stratégies d'invariance*. Ce sont les formes qui garantissent la présence de certains éléments caractéristiques de l'œuvre singulière. Ces formes peuvent être notationnelles (partition traditionnelle), sociales (présence du compositeur durant les répétitions comme l'illustre bien Stockhausen dans sa « musique intuitive »), technologiques (fixations de résultats par enregistrements), ou n'importe quel autre moyen susceptible d'être imaginé par les compositeurs.

La proposition des stratégies d'invariance présuppose une vision de l'œuvre musicale comme morphologiquement fragile. Cette proposition, telle que Fiel da Costa l'articule, permet de considérer un champ unifié d'étude des œuvres musicales, *indéterminées ou non*, qui inclue ces stratégies d'invariance, leur succès ou non, ainsi

⁷⁰ COSTA, 2009, *Da indeterminação à invariância*.

que les divers *espaces d'imprécision* implicites dans les œuvres. Ces stratégies d'invariance définissent un nexus morphologique - ce qui subsiste de performance en performance. Dans le cas de *Winter Music*, « le fait qu'il *doit y avoir* des accords et des irrptions plus ou moins complexes du silence et que celles-ci doivent venir d'un ou de plusieurs pianos », dans les termes de Cardew, en est un exemple.

Nous développerons ces notions plus avant dans le prochain chapitre, où nous explorerons les problèmes afférents à l'obéissance aux règles dans le contexte de l'action musicale, spécialement dans l'indétermination, en connexion avec les thématiques wittgensteiniennes.

III. Identité et indétermination

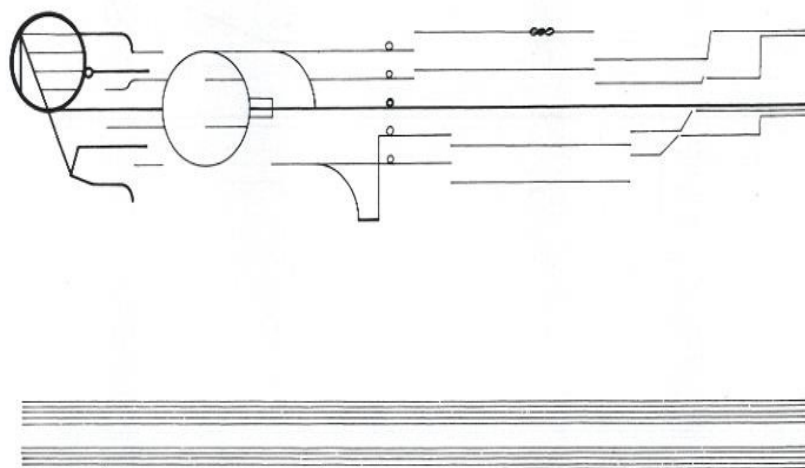
Dans le chapitre 2 nous avons revisité quelques aspects de l'esthétique et de la poétique de John Cage, principalement ce qui concerne l'élément d'indétermination dans son œuvre. Nous disons *esthétique* et *poétique* car nous considérons qu'il n'y a pas continuité non problématique entre les deux. Du point de vue d'une esthétique de l'indétermination, il y a un accent mis sur les processus de désobjectivisation et l'imprévisibilité des résultats sonores. De tels processus favorisent la prise de distance entre, d'une part, les expériences personnelles, les attentes et les goûts du compositeur (en un mot, la *mémoire* personnelle) et, d'autre part, une occurrence sonore et théâtrale qui se veut *contingente* - c'est à dire, résultante de la mobilisation du hasard. Un hasard, qui, à son tour, est lu comme propre « à la nature dans sa façon d'opérer ». Nous retournerons à ces thèmes dans le chapitre 4, à la fin de ce travail.

Du côté de la poétique cagienne, c'est à dire du point de vue de la *poiesis* spécifique de Cage, on rencontre une flexibilisation des résultats sonores qui, loin d'une simple *destruction* de l'ego compositionnel, maintient encore à un certain niveau une expectative de résultats. Ces derniers, toutefois, ne correspondent pas à une notation qui définirait de forme directe ce que l'on doit attendre de la performance, mais résultent d'un engagement vis à vis du propre faire musical par lequel la fonction de la partition, de la performance et de l'écoute se trouvent redéfinies. Ainsi, dans le contexte de la redéfinition de la fonction de chaque item de cette séquence, on arrive à une compréhension de la notation non pas comme définition d'identités stables mais comme *manière de faire agir les personnes*. Cela remet en cause la portée

normative de la notation traditionnelle et illustre comment la propre normativité du processus de performance et d'écoute se sont tournés *matériel* compositionnel. Une telle redéfinition provoque à son tour une recontextualisation de la fonction de la partition qui devient, en priorité, diagramme pour la réalisation d'actions. C'est à partir de ces observations que nous commençons ce chapitre.

3.1. Mutisme symbolique

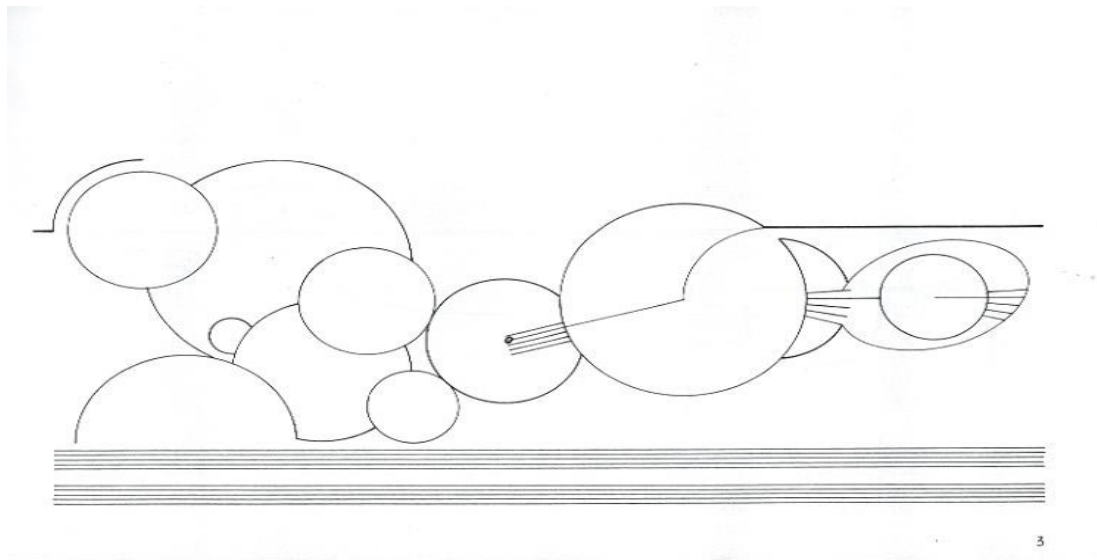
Nous avons commencé ce travail avec l'exemple de 4'33'' de Cage et son silence qui se veut une ouverture de l'œuvre à ce qui peut arriver. Cette section commence avec un autre exemple, celui du *Treatise*, de Cornelius Cardew.



La page ci-dessus est l'une des 193 pages de cette œuvre monumentale conçue

par Cardew au long de cinq années. *Treatise* présente une notation graphique extrêmement riche, mais possède la particularité de ne proposer aucune explicitation des symboles qui la composent. L'œuvre a été publiée, conformément à la volonté de l'auteur, sans aucune orientation sur la lecture de la notation. Des années plus tard, a été publié le *Treatise Handbook*, espèce de « journal » tenu par Cardew quand il composait *Treatise*. Si 4'33" se caractérisait par un silence littéral que l'interprète devait maintenir durant la performance, *Treatise* présente une espèce de silence symbolique, ou un « mutisme », dans la mesure où les « symboles » de la partition sont non-interprétés. Cette notion de non-interprété est utilisée en analogie avec les systèmes formels - système dont les règles syntactiques sont bien définies, mais dont l'envoi sémantique n'est pas encore déterminé. Notons qu'il ne s'agit que d'une analogie, car dans *Treatise* il n'y a ni envoi univoque, ni syntaxe possédant des règles pleinement déterminées.

L'interprétation de l'œuvre (non seulement dans le sens de performance, mais aussi dans ce que peut bien signifier le geste de Cardew) est hautement problématique. Le nombre de signaux présents dans la partition arrive à près de 50 types différents (selon John Tilbury, pianiste ami de Cardew et auteur de sa biographie), sans compter les signaux composés et les déformations. La page 3, par exemple, exhibe une composition complexe avec des cercles.



Elle démontre la difficulté de l'interprétation ; il n'y a pas simplement un signe « cercle » qui devrait être répété tout au long de la partition, mais une infinité de combinaisons que l'interprète doit considérer. Le propre Cardew dans *Treatise Handbook* donne une piste sur la façon dont l'œuvre doit être lue :

« Interprète ! Souviens-toi qu'aucun sens n'a été attaché jusqu'à présent à ces symboles. Ils doivent toutefois être interprétés dans le contexte de leur rôle dans l'ensemble. Distingue les symboles qui ferment un espace (cercle, etc.) ; ceux qui ont une facture caractéristique. Quels symboles sont là pour le son, lesquels le sont pour l'orientation. Exemple : la barre horizontale centrale est l'orientation principale et la plus constante ; qu'arrive-t-il quand elle disparaît (ou se courbe) ? Est ce que vous jouez faux ? »⁷¹

⁷¹ “Interpreter! Remember that no meaning is as yet attached to the symbols. They are however to be interpreted in the context of their role in the whole. Distinguish symbols that enclose space (circle, etc...); those that have a characteristic feature. What symbols are for sounding and what for orientation. Example: The horizontal central bar is the main and most constant orientation; what happens when it ceases (or bends)? Do you go out of tune (e.g.)?” (CARDEW 1971 p. iii)

C'est donc à l'interprète de donner leur sens aux graphiques de *Treatise*, en prenant en compte le fait que la totalité sonore de l'œuvre doit être, autant que faire se peut, cohérente. « La partition doit *gouverner* la musique. Elle doit faire autorité, et ne doit pas être simplement un tremplin de décollage arbitraire pour une improvisation sans cohérence interne » (Cardew). Mais quels sont les critères de cette cohérence ? *Treatise*, à chaque page, viole le protocole qu'il avait établi dans la page antérieure. Les symboles qui paraissaient isolés réapparaissent mélangés à d'autres. Différentes angulations dans les relations entre graphiques surgissent, au mépris de la lecture séquentielle de gauche à droite.

Mais cette lecture n'est pas exclue. Un des éléments les plus constants de la partition est la dite *lifeline*, la « ligne de vie » - une ligne droite qui traverse l'œuvre comme un tout, comme une espèce de métaphore visuelle pour la continuité ou pour le temps. On peut voir en outre deux portées traditionnelles vides en bas de chaque page, à remplir peut-être avec des versions notationnellement déterminées des graphiques présents dans l'œuvre. Un tel élément indique, en l'absence d'aucune prescription, une lecture de gauche à droite.

La pièce a une histoire de performances. Certains commentaires peuvent être lus dans le propre *Treatise Handbook* - l'usage de la pièce comme tremplin d'une improvisation (contredisant l'injonction citée plus haut sur la notation qui doit avoir autorité sur le résultat sonore), interprétations *perverses* (« *perverse readings* » - comme dans la lecture, faite par John White, de toutes les lignes ascendantes comme des intervalles descendants), et ainsi de suite. Une telle variabilité de lecture (dans l'*usage*) de la pièce rend impossible tout critère de *retraceability* - la possibilité de faire le chemin inverse de la performance vers la partition. La partition, dans une

certaine mesure, guide la performance, mais ne détermine pas son résultat.

« La notation est une façon de faire bouger les gens. Si vous n'en disposez pas d'autres, comme l'agression ou la persuasion. La notation devrait être suffisante. C'est l'aspect le plus gratifiant d'un travail de notation. Le problème est : de la même façon que vous trouvez que vos sons sont trop étranges, dirigés à 'une autre culture', vous faites la même découverte à propos de votre belle notation : personne ne veut la comprendre. Personne ne bouge. »⁷²

On peut alors se demander : qu'est ce qu'il faut faire pour que quelqu'un bouge ?

3.1.2. *Cardew et Wittgenstein*

John Tilbury, dans sa biographie *Cornelius Cardew: a life unfinished* parle de la relation de Cardew avec la pensée de Wittgenstein.

« (...) C'était ainsi que Cardew rationalisait la New Music ; et tout le temps, la pensée de Wittgenstein se faisait de plus en plus présente dans ses préoccupations philosophiques et musicales, en particulier vis à vis de l'indétermination : pluralité d'interprétation ; flexibilité du sens en fonction du contexte ; procédures basées sur la règle ; contestation de suppositions préconçues sur la composition - une force omniprésente, un guide, une méfiance constante vis à vis des conséquences d'une logique défaillante et de l'auto-illusion, l'influence subtile et débilitante d'une furieuse imagination, le standard moral par lequel un plan d'action pouvait être jugé/justifié/vérifié. Toutefois, les références sont encore discrètes, respectueuses et relativement rares, comme s'il était encore incapable, ou résistait, à donner une expression verbale à la profonde relation qu'il a

⁷² "Notation is a way of making people move. If you lack others, like aggression or persuasion. The notation *should* do it. This is the most rewarding aspect of work on a notation. Trouble is: Just as you find your sounds are too alien, intended 'for a different culture', you make the same discovery about your beautiful notation: no-one is willing to understand it. No-one moves." (Idem)

entretenu, et pendant des années, avec la philosophie de Wittgenstein.
»⁷³

Treatise prend son titre de *Tractatus logico-philosophicus*. Quelque chose de cette œuvre philosophique semble orienter la problématique présente dans la partition de Cardew, notamment la projection de phrases en faits et la décomposition de faits en concaténations d'objets. Au premier abord, *Treatise* semble exiger de l'interprète une conception de langage similaire - établir des connexions entre objets graphiques et objets sonores, mimétisant avec ceux-ci la relation qui peut exister entre eux-là.

Cette conception proposée par le jeune Wittgenstein a été commentée par Luiz Henrique Lopes dos Santos dans son introduction à la traduction brésilienne de l'œuvre :

« (...) Comme dans toute représentation, il doit y avoir quelque chose qui distingue le diagramme du fait représenté, sans quoi ils ne seraient qu'un. Ce qu'il y a de différent entre eux, ce sont les termes de la relation spatiale qui leur est commune. À chaque terme dans cette relation du diagramme - à chaque *élément* de figuration dans le vocabulaire de Wittgenstein - correspond un terme, différent de lui, de la même relation dans le fait diagrammé. - un élément du fait ; la relation articule entre eux les éléments

⁷³ "(...) This was how Cardew rationalised the equivocalness which characterised the New Music; and all the while Wittgensteinian thought loomed ever larger in both his philosophical and his musical concerns, particularly in relation to 'indeterminacy': plurality of interpretation; flexibility of meaning based in context; rule based procedures; the questioning of preconceived assumptions about composition - an omnipresent force, a guide, a constant forewarning against the consequences of flawed logic and of self deception, a subtle and chastening influence on a furious imagination, an intellectual and moral yardstick by which a projected course of action could be judged/justified/verified. Yet the references are still discreet, respectful, and relatively sparse, as if he were still unable, or unwilling to give verbal expression to the profound relationship he had been nurturing, and for some years, with Wittgenstein's philosophy." (TILBURY, p. 137)

de la figuration de la même façon qu'elle articule les éléments du fait figuré. Ce que le diagramme représente est ce qui résulte de le remplacement de ses éléments par d'autres choses. Les éléments du diagramme représentent par substitution (*Vertretung*), le propre diagramme représente par ressemblance - il met en œuvre, pour ainsi dire, le fait figuré dans le diagramme. »⁷⁴

D'un côté remplacement, de l'autre *ressemblance*. Chaque terme se réfère à une relation différente qui est vérifiée entre les propositions et le monde - où il y a substitution, il y a dénotation, où il y a « ressemblance », il y a figuration ou sens. La doctrine du *Sinn und Bedeutung* de Frege est redéfinie dans le *Tractatus* : quand pour celui-là les noms et propositions possèdent un sens *et* une référence, pour celui-ci cette référence est le rôle exclusif des noms et le sens de propositions. En d'autres termes, les noms sont ce qui est substitué par les objets qu'ils dénotent, alors que les phrases complexes dessinent par leur forme ce qu'elles possèdent en commun avec le fait représenté.

L'œuvre musicale, son aptitude à être projetée de la partition vers la performance puis sur le sillon du vinyle est prise comme exemple paradigmatique de la forme de représentation - elle est ce qui est en commun et qui subsiste dans toutes les instances - partition, performance, enregistrement. L'œuvre n'est pas quelque chose qui se trouve au dessus de toutes les versions, comme dans la pensée

⁷⁴ “(...) como em toda representação, deve haver algo que distinga o diagrama e o fato diagramado - sem o que eles seriam um só. O que há de diferente entre eles são os termos da relação espacial que lhes é comum. A cada termo nessa relação do diagrama - a cada *elemento da figuração*, no vocabulário de Wittgenstein - corresponde um termo, diferente dele, da mesma relação no fato diagramado - um elemento do fato; a relação articula entre si os elementos da figuração do mesmo modo como articula os elementos do fato afigurado. O que o diagrama representa é o que dele resulta por meio da *substituição* de seus elementos por outras coisas. Os elementos do diagrama representam por substituição (*Vertretung*), o próprio diagrama representa por semelhança - ele, por assim dizer, encena o fato diagramado.”(SANTOS, L.H.L. 1993 *in* WITTGENSTEIN, L. 1993, pg. 62)

d'inspiration platoniste, elle subsiste dans chacune des versions correctes qui la projettent.

Une telle conception de projection à partir d'une forme commune paraît avoir une relation avec les critères de Goodman pour une théorie de la notation dans *Languages of art*. La notation a pour finalité principale de délimiter l'identité de l'œuvre. Cela signifie qu'avant de servir à faire bouger l'interprète, elle sert à définir quelles versions satisfont aux conditions d'identité de l'œuvre et à la différenciation des versions correctes de celles qui ne le sont pas. La conséquence, pour nous comme pour Goodman, est que l'œuvre n'est pas sur un plan supérieur à ses versions, elle est la propre forme en commun entre performance et partitions correctes.

Quoique *Treatise*, en référence au *Tractatus*, semble vouloir se placer dans la même problématique de projection de graphiques en séquences sonores, elle ne satisfait pas les critères syntactiques et sémantiques pour la délimitation d'une version « correcte » pleinement formée. Le graphique se propose pour être projeté en sons, mais il manque quelque chose dans *Treatise* : une relation de *dénotation* établie - les « noms » du système ne possèdent pas de référence.

Le mot « noms » est utilisé ici, en analogie avec la nomenclature du *Tractatus*, pour se référer à n'importe quel élément unitaire qui fait partie du *Treatise*, dont l'existence même pose problème. Si les symboles ne possèdent pas de référent fixe du côté sémantique, ils ne sont pas clairement délimités entre eux, du côté syntactique, mais se mélangent en combinaisons graphiques chaque fois plus complexes. Il semble donc que *Treatise* ne configure pas une notation, mais apparaît au contraire

comme une *œuvre-problème* pour la réflexion sur l'identité et la fonction de la notation. Le manque de différenciation syntactique offre une image d'un résultat sonore possible : une conception de la continuité temporelle, explicitée par la *lifeline* et assumant les transformations auxquelles les éléments individuels se soumettent au cours du temps au point de rendre difficile leur individualisation. « Réflexion avant une performance. La partition musicale est une construction logique insérée dans le tourbillon de sons potentiels qui baigne cette planète et son atmosphère. »⁷⁵

Treatise est une construction logique insérée dans le chaos de sons potentiels qui baigne cette planète et son atmosphère. Mais en quel sens est-ce une construction logique ? Une fois de plus, nous nous trouvons devant la dichotomie que nous avons rencontrée dans le chapitre antérieur : d'un côté, un langage dont la construction est basée sur l'*identification* d'objets dans le monde, de l'autre, un langage basé sur l'action de ceux qui l'emploient. Dans le premier cas, la priorité revient à la fonction référentielle ou sémantique, dans le second, à la *pragmatique* (ou dans une interprétation plus spécifique que nous verrons au chapitre suivant, à une fonction *inférentielle*).

Plus encore, nous rencontrons de nouveau ici la relation entre l'œuvre et ce qui lui est externe - distinction qui tendait, *au moins à première vue*, à disparaître dans le contexte des œuvres de Cage. L'œuvre comme un *s'ouvrir aux sons du milieu ambient*. Dans le cas de Cardew, la relation se révèle différente : l'œuvre comme une construction logique qui ordonne en un certain sens la multiplicité sensorielle

⁷⁵ "Reflection before a performance. A musical score is a logical construct inserted into the mess of potential sounds that permeate this planet and its atmosphere."- (CARDEW, 1971, p. vii)

de l'expérience. Cela signifie qu'il est attendu, en un sens mystérieux, que *Treatise* détermine quelque chose. Il est attendu que l'insertion de cette construction logique dans la contingence radicale du monde détermine un territoire ; qu'elle organise d'une certaine façon l'expérience. Mais comment peut-elle le faire ?

3.2.1. Pour une pragmatique musicale

Comme disait Cardew dans un paragraphe que nous avons déjà cité : « la notation est une manière de faire bouger les gens ». Et aussi : la notation doit être capable de faire agir les personnes. On peut se demander ici quel est le sens de ce *devoir*. Comment la notation doit-elle faire agir les personnes. Et, de forme plus précise, comment les personnes doivent-elles agir selon la notation ?

La question possède une relation avec le statut de la règle dans le contexte de l'action musicale. Nous avons évoqué ce point dans le chapitre antérieur quand nous avons reconnu qu'il y a dans la musique expérimentale un appel aux « tasks », *tâches* qui doivent être accomplies en accord avec les notations présentes dans les œuvres. Dans l'œuvre de Cage, de tels « tasks » se réfèrent surtout aux actions spécifiques visant à éloigner le résultat final de tout processus de soumission aux préférences du compositeur et de l'interprète. Dans le cas de Cardew, nous rencontrons une investigation de l'œuvre musicale de type morphologique, à laquelle contribuent non seulement la notation, mais aussi l'interprétation par le musicien, ainsi que ses options pour se conformer aux conditions d'identité de l'œuvre.

Une telle problématique de la *règle* et son interprétation trouve dans la philosophie de Wittgenstein un terrain d'investigation fertile. Plus précisément, dans sa seconde philosophie, telle qu'exposée principalement dans les *Investigations philosophiques*, on rencontre une ample expérimentation philosophique avec le concept de règle, l'acte de la suivre et ses applications. Nous utilisons le terme expérimentation philosophique dans la mesure où la pensée de Wittgenstein ne se laisse pas facilement *paraphraser*. On peut débattre du statut des propositions rencontrées dans des œuvres comme *Investigations*, ou même dans le *Tractatus*. Il n'est pas évident que des théories sont défendues dans ces textes, ou qu'ils se proposent de réaliser quelque chose comme un acte philosophique : ce que l'on discerne est l'abstention d'un quelconque appel à une théorie au profit d'un recours au processus itératif (« expérimental ») de persuasion au bout duquel la propre philosophie (telle que l'entendait Wittgenstein) devient superflue. La possibilité de paraphrase du texte wittgensteinien est de ce fait problématique que ce soit du point de vue de la fidélité à l'esprit de sa philosophie, ou du risque qui consiste à faire une théorie d'une chose qui originalement ne prétendait pas l'être. Il nous faut toutefois assumer ces risques, considérant les gains provenant d'une telle appropriation *pour la constitution d'un champ dans lequel l'œuvre d'art même sera capable de s'approprier de ses conditions d'engendrement, et où il sera possible de problématiser les règles et normes de conduite qui ont donné naissance initialement au propre champ esthétique*. Il s'agit du cerne du présent travail : démontrer cette possibilité, au moins à partir de quelques cas, comme celui de l'indétermination musicale. Si nous menons cette démonstration à terme, une ontologie visant à généraliser les conditions d'individualisation des œuvres deviendra de plus difficile acceptation. Il ne s'agit pas

ici de démontrer que l'ontologie est inapplicable en la matière. L'objectif est bien plus modeste : nous désirons explorer l'éventualité d'une lacune dans les catégories proposées par l'ontologie philosophique et capter quelques conséquences esthétiques de cette situation. Dans un sens, nous faisons de la *théorie pour l'exception*, critiquée par Pouivet, en prenant comme motivation de cette réflexion des œuvres qui, au moins en apparence, se trouvent à la marge de la pratique commune. Cela se doit au fait que nous considérons qu'il n'y a pas d'exceptions, seulement des cas d'articulation de champs normatifs. Nous y reviendrons en détails plus tard.

Plus que simplement mettre la pensée de Wittgenstein en action dans le contexte de la détection des conditions d'identification des œuvres musicales qui résultent de l'agencement que les propres œuvres proposent entre règles, attentes de résultats et « impossibilités constitutives » (que nous verrons ensuite), un tel processus met en lumière son approche philosophique : il crée, reconnaît ou *invente* les articulations intermédiaires dont sa démarche philosophique s'alimente.

« L'une des sources principales de nos incompréhensions est que nous n'avons pas *une vue synoptique* de l'emploi de nos mots. – Notre grammaire manque de caractère synoptique. – La représentation synoptique nous procure la compréhension à trouver et à inventer des *maillons intermédiaires*.»⁷⁶

Ce texte défend ainsi un passage par les *articulations intermédiaires* qui connectent les différents jeux de langage. Cette méthodologie de création de cas intermédiaires permet d'accéder à une vision synoptique d'une *région du langage* -

⁷⁶ WITTGENSTEIN, 2004, paragraphe 122. P. 87 pour la traduction française

des usages (ou au moins de quelques uns) d'une expression linguistique spécifique. Les jeux de langage ne se résument pas à l'usage des expressions linguistiques embouties dans des contextes de vie qui donnent leur sens aux actions pratiquées par les participants. Elles incluent les échanges (les performances linguistiques qui font partie du jeu décrit) mais aussi tout le contexte d'articulation de ces échanges, jusqu'à embrasser à la limite toute la culture (la forme de vie). Le concept de jeu de langage est important pour désactiver stratégiquement le recours à une explication de type métaphysique pour un problème philosophique déterminé : il ramène les questions qui surgissent d'impasses philosophiques au niveau de l'usage effectif et aux circonstances de cet usage. L'élucidation de ces problèmes se fait par des exemples, qui vont constituer un enchaînement de *différences* dans l'usage des expressions examinées ; ces différences sont ensuite réunies par ressemblances de famille qui, précisément en tant que ressemblance, ne se laissent pas réduire à une identité entre les divers usages.

Nous avons mentionné que l'objectif est d'arriver à une *vision synoptique* d'une certaine *région* du langage. La métaphore du « lieu » est importante dans Wittgenstein, comme l'atteste le paragraphe 18, cité par Cardew dans son *Treatise Handbook* :

«Ne te laisse pas troubler par le fait que les langages des § 2 et § 8 ne consistent qu'en ordres. Si tu souhaites dire qu'ils ne sont pas complets, demande-toi si notre langage est complet; - s'il l'était avant que le symbolisme chimique et la notation infinitésimale lui aient été incorporés; car ce sont, pour ainsi dire, des faubourgs de notre langage. (Et à partir de combien de maisons ou de rues une ville devient-elle une ville?) On peut considérer notre langage comme une ville ancienne, comme un labyrinthe fait de ruelles et de petites places, de maisons anciennes et de maisons neuves, et d'autres que l'on a agrandies à différentes époques, le tout environné d'une multitude de nouveaux

faubourgs avec leurs rues tracées de façon rectiligne et régulière, et bordées de maisons uniformes.»⁷⁷

Il y a ainsi quelque chose de diagrammatique qui s'ébauche dans l'activité philosophique à partir de Wittgenstein. Une philosophie qui s'abstient de procéder par enchaînements à partir de causes premières et bouclages en systèmes, mais qui cherche à capter des différences dans les usages singuliers, résistant à la tentation de les subsumer sous des concepts généraux. Il est caractéristique de Wittgenstein que ses concepts possèdent, comme le dit Arley Moreno, une « opérationnalité » - ils s'engendrent dans la pensée, provoquant les mutations dont sa philosophie s'alimente. Ainsi, « jeu de langage », « ressemblance de famille », « forme de vie », « grammaire » et « vision synoptique » s'enchaînent non pas sous la forme de syllogismes, mais forment une grille (un réseau) qui permet de passer de l'emploi métaphysique des expressions à leurs usages quotidiens. (Paragraphe 116 des IF).

« Quotidien » est ici une expression problématique. Si la philosophie avait pour objectif de « laisser tout comme c'est », il n'est pas évident que c'est ce qu'elle fait. La pensée de Wittgenstein promeut, par le biais de sa thérapie philosophique, des déplacements contra intuitifs pour une philosophie du sens commun.

3.2.2. Règles et multiplicité d'applications

⁷⁷ WITTGENSTEIN, 2004, p. 35 à la traduction française.

En dépit de la variabilité des usages des expressions linguistiques examinées par Wittgenstein, un élément possède la fonction d'empêcher la prolifération des exemples. Reconduire les expressions de leur usage métaphysique à leur pratique quotidienne équivaut à examiner les circonstances factuelles de l'usage de l'expression. La notion de règles fonctionne comme opérateur fondamental de cette reconduction. Mais, c'est une notion de règle qui est elle-même soumise à la thérapie philosophique.

Un des éléments les plus importants de ce processus est exposé dans les sections qui ont été appelées par les exégètes l'« argument du langage privé ». Supposément, l'objectif de cet argument serait de contester la possibilité qu'il puisse y avoir un « langage privé ». Ce terme, qui a causé quelque confusion dans la littérature sur le sujet, peut être compris de deux manières. « Langage privé » peut désigner un langage dont les règles ne sont accessibles à personne d'autre qu'à un unique individu. Il peut aussi s'attribuer à l'emploi de termes destinés à désigner des entités privées, comme des sensations, dont la non-observabilité peut se configurer comme problématique pour un langage physicaliste public tel que le nôtre.

Quoique l'existence d'un tel argument soit controversée, c'est un fait que les sections du livre de Wittgenstein le concernant sont entre les plus importantes. C'est là que la propre idée de règle passe par une variation imaginative dont l'objet est de démontrer ses limites - le champ dans lequel elle demeure opérative. La

méthode consiste à proposer diverses situations fictives (expérimentations de pensée) qui ont pour objectif de présenter progressivement diverses possibilités de compréhension de la règle et leurs réfutations.

Un des passages les plus intéressants se trouve au paragraphe 293 :

« (...) Supposons que chacun possède une boîte contenant ce que nous appellerons un 'scarabée'. Personne ne pourrait jamais regarder dans la boîte des autres ; et chacun dirait qu'il ne sait ce qu'est un scarabée que parce qu'il a regardé le *sien*. – En ce cas, il se pourrait bien que nous ayons chacun, dans notre boîte, une chose différente. On pourrait même imaginer que la chose en question changerait sans cesse.- Mais qu'en serait-il si le mot 'scarabée' avait néanmoins un usage chez ces gens-là ? – Cet usage ne consisterait pas à désigner une chose. La chose dans la boîte ne fait absolument pas partie du jeu de langage, pas même comme un *quelque chose* : car la boîte pourrait aussi bien être vide. – Non cette chose dans la boîte peut être entièrement 'supprimée' ; quelle qu'elle soit, elle s'annule.

Cela veut dire : Si l'on construit la grammaire de l'expression de la sensation sur le modèle de l'objet et sa désignation', l'objet perd toute pertinence et n'est plus pris en considération»⁷⁸

Dans cet extrait tout se passe comme si l'objet qui doit être nommé était absent du jeu de langage, ou comme si la propre identification de l'objet était superflue dans le contexte du jeu qui est proposé. Cela a été relié à un possible behaviorisme dont Wittgenstein a fréquemment été accusé : l'idée qu'il n'existe pas d'épisodes mentaux qui justifient l'attribution de sensations à une autre personne. De telles attributions seraient effectuées seulement par l'observation du comportement de celui qui parle. Il est bien vrai qu'une telle interprétation peut rencontrer une analogie terme à terme dans le paragraphe cité : la boîte comme étant l'« esprit », et le comportement des personnes qui font partie du jeu comme étant les réactions des personnes qui

⁷⁸ *Idem* p. 150 dans la traduction française

parlent à ce qui est « dans la boîte » : peu importe ce qu'il y a dedans, seul le comportement observable compte.

Cette interprétation est excessivement rigide et retire le paragraphe de son contexte. La réflexion de Wittgenstein n'est pas dirigée vers la construction d'une théorie psychologique correcte sur l'existence ou non d'épisodes mentaux, mais vers l'usage des expressions de sensation. Cela veut dire qu'il désire élucider ce qui est nécessaire pour que nous soyons capables d'utiliser de tels termes de sensation. L'argument reconduit à la compréhension de l'usage du langage (spécifiquement de ces termes de désignation de sensations) d'un modèle *d'objet et désignation* à un langage dont l'apprentissage se fait publiquement, c'est à dire, dont la constitution pour un sujet se fait de forme différente du modèle de modèle de désignation et objet : elle se fait par l'observation des réactions de ceux qui utilisent le langage. « Dans le sens où il y a des processus (et aussi des processus animiques) caractéristiques de la compréhension, la compréhension n'est pas un processus animique » (paragraphe 154). Nous rencontrons ici l'idée que nous avons déjà vue chez Cardew : la notation doit faire bouger les gens.

Le cas du paragraphe 293 peut s'assimiler à notre problème de l'identification de l'œuvre indéterminée. Dans la mesure où je ne sais pas quels accords ont été sélectionnés entre les innombrables possibilités offertes par *Winter Music*, je ne suis pas capable de dire si les musiciens improvisent leurs accords ou s'ils suivent effectivement les règles stipulées par Cage. *Treatise* radicalise cette difficulté en allouant une indétermination aux règles elles-mêmes : il n'y a pas de règles stipulées par l'auteur, hormis une lecture de la partition qui soit « cohérente ». Dans le cas de *Winter Music*, la réponse est relativement simple : je n'ai pas besoin de savoir

exactement quels accords peuvent surgir étant données les possibilités stipulées par la partition, ce que j'attends c'est que des accords soient joués, et que la morphologie générale de la musique se maintienne, avec les possibilités ouvertes pour les rencontres et les chocs casuels entre les sons de la pièce (générés par un ou plusieurs interprètes simultanément) et les sons ambiants. Dans le cas de *Treatise*, nous sommes face à un problème qui, à première vue, s'apparente au suivant : comment suivre une règle que seul je connais ?

3.2.3. Le « paradoxe de Wittgenstein »

Saul Kripke, dans son *Wittgenstein on rules and private language*, propose que l'argument du langage privé, qu'il comprend comme se référant à l'usage des expressions linguistiques pour dénoter les *sensations*, est seulement un cas spécial d'un paradoxe beaucoup plus profond. Il localise celui-ci dans le paragraphe 201 des *Investigations* :

« Notre paradoxe était celui-ci : Une règle ne pourrait déterminer aucune manière d'agir, étant donné que toute manière d'agir peut être mise en accord avec la règle. La réponse était : Si tout peut être mis en accord avec la règle, alors tout peut aussi la contredire. Et de ce fait, il n'y aurait donc ni accord ni contradiction. »⁷⁹

Kripke interprète ce passage comme se référant à l'*identité* de la règle. Dans la mesure où il n'y a pas un critère digne de foi pour vérifier correctement si j'obéis à la règle, la différence entre conformité et contradiction s'effondre. Il manque un

⁷⁹ *Idem*. P 126

critère fixe qui soit capable de discriminer ce qui compte comme suivre la règle et ce qui compte comme la contredire. Kripke part de la supposition que notre mémoire des occasions antérieures d'obéissance à la règle doit être ce critère. Mais comment la mémoire que je possède de mes occasions antérieures de conformité à la règle pourrait-elle me dire que je dois la suivre de la même manière ?

Il propose une expérience de pensée. Imaginons que je connais (comme de fait je la connais) l'opération d'addition. J'ai, au cours de ma vie, calculé plusieurs paires de numéros en conformité avec cette opération. Un jour, je dois calculer l'opération $68+57$. Selon ce que je connais de l'addition, la réponse correcte est 125. Supposons que ce soit la paire de numéros la plus élevée de la série des entiers naturels que j'ai déjà calculée. Kripke nous demande : comment savons-nous comment procéder dans ce cas ? Nous n'avons jamais auparavant calculé avec cette paire de numéros. Comment savons-nous que nous devons procéder au calcul conformément à l'*addition* plutôt qu'à la *quaddition*

Disons que la quaddition est symbolisée par le caractère *, sa forme serait alors la suivante :

$$x*y = x+y, \text{ si } x, y < 57, \text{ sinon } x*y = 5$$

C'est à dire, pour toute paire (x,y) de numéros inférieurs à 57, $x*y = x+y$. Pour toute paire (x, y) de numéros supérieurs à 57, $x*y=5$. Ce qui signifie que si nous quadditionnons 57 à 68 le résultat est égal 5.

Rappelons-nous que je n'ai jamais calculé avec un numéro plus grands que 57, c'est à dire, tous mes souvenirs de calcul s'accordent aussi bien avec l'opération

d'addition qu'avec l'opération de quaddition. Je n'ai donc aucune certitude sur le fait que j'ai ou non toujours quadditionné au lieu d'additionner. Kripke argumente que le même paradoxe peut s'appliquer à chaque mot de la langue que j'utilise, de telle forme que la propre idée de signification « se dissout dans l'air ». Non seulement le vocabulaire des sensations est problématique en raison de l'absence de critères d'application aux autres, mais tout et n'importe quel vocabulaire est soumis au paradoxe.

Remarquons que l'indétermination qui résulte du paradoxe de Kripke est beaucoup plus radicale que l'indétermination que nous investiguons dans le contexte de la musique expérimentale ; elle surgit dans n'importe quel contexte d'usage des partitions, peu important le niveau apparent de « détermination ». C'est une généralisation complète de l'indétermination au point de faire disparaître n'importe quelle identité.

3.2.4. *Régulisme et Régularisme*

Robert Brandom, dans son interprétation du dit *paradoxe sceptique* que Kripke aurait identifié dans le paragraphe 201 des *Investigations Philosophiques*, propose deux façons de comprendre le *status* des règles qui sont analysées dans cette œuvre. La première s'appelle *régulisme* et correspond à l'idée que la règle existe comme une assertion verbale explicite. La seconde est le *régularisme* selon lequel la règle ne serait rien de plus que les régularités de comportement vérifiées au cours du temps.

Ces deux idées peuvent être déduites en fait du propre paradoxe, qui n'est rien

d'autre que l'expression de l'inadéquation de ces deux interprétations. D'un coté, la supposition que j'ai besoin de connaître la règle dans son expression verbale explicite occasionne une régression à l'infini, dans la mesure où une expression verbale explicite nécessite elle-même d'une détermination, elle aussi explicite, de comment appliquer la règle - une « règle pour appliquer une règle » -, et ainsi de suite. Il faut avoir en tête que le régularisme consiste en la croyance que toute règle est une assertion verbale. Ceci enclenche une régression à l'infini car toute application doit être application de quelque chose qui a été formulé explicitement de telle manière que l'on n'arrive jamais à l'application de la règle de fait. D'un autre coté, le régularisme implique un manque de caractère *normatif* : si les règles ne sont rien de plus que des régularités de comportement, rien ne me dit lesquelles sont valides et lesquelles ne le sont pas. Je ne possède aucun critère qui me permette de discriminer entre des régularités concurrentes (« n'importe quelle forme d'action peut être mise en conformité avec la règle, d'où il s'ensuit qu'il n'y a ni conformité ni contradiction »). Une régularité n'est donc pas une règle.

Ainsi, Brandom assume la conclusion de Wittgenstein contenue dans le paragraphe 201 : « Avec ceci nous démontrons qu'il existe une conception de règle qui n'est pas une interprétation et qui se manifeste, dans chaque emploi, dans ce que nous appelons 'suivre la règle' et 'aller contre elle'. C'est pourquoi il y a une tendance à affirmer : tout 'agir' selon la règle est une interprétation. Mais nous devrions appliquer 'interprétation' seulement à la substitution d'une expression de la règle par une autre. »

Et dans le paragraphe 202:

«C'est donc que 'suivre la règle' est une pratique. *Croire* que l'on suit la règle n'est pas la suivre. C'est donc aussi qu'on ne peut pas suivre la règle *privatim* ; sinon croire que l'on suit la règle serait la même chose que la suivre. »⁸⁰

Mais que signifie : « suivre la règle est une pratique » ? Wittgenstein insistait beaucoup sur l'affirmation du paragraphe antérieur selon laquelle suivre la règle n'est pas une *interprétation*. Cela veut dire que la règle ne rencontre pas, à partir de son assertion verbale, une application automatique. J'apprends des règles quand j'agis en conformité avec les règles. Je suis *dressé* à les suivre. Suivre la règle est une *habitude*, une institution, et non pas une interprétation. Pour cette raison, les mots « règle » et « conformité » sont apparentés. Elles sont connectées dans le tissu du langage. En ce sens, Wittgenstein a raison d'affirmer que la règle « se manifeste, dans chaque emploi, dans ce que nous appelons 'suivre la règle' et 'aller contre elle'. » C'est la propre application de la règle qui amène la règle à la vie. Elle est, de ce fait, partie de la *forme de vie*.

Brandom accepte le diagnostic wittgensteinien de la règle comme *pratique*. Mais il ne s'arrête pas là. Il considère aussi que les règles *implicites* dans la pratique sociale peuvent se tourner *explicites*. Et c'est cela que sa philosophie du langage prétend faire : rendre explicites les fonctionnements implicites existant dans le langage. Ce « rendre explicite » équivaut à un passage d'un *knowing-how* (« savoir comment ») à un *knowing that* (« savoir que ») ; autrement dit, d'une pratique à un savoir théorique.

⁸⁰ *Idem*, p 127

Cela est cohérent avec l'image du fonctionnement du langage proposé par Brandom, qui accepte amplement la position de Wittgenstein sur le signifié comme *usage*. Ainsi, à la différence des conceptions représentationnistes, selon lesquelles la fonction prioritaire du langage serait de représenter la réalité extralinguistique, ce qui fait qu'il serait construit à partir d'une relation de dénotation entre nom et objet, le langage, selon Brandom, serait en lui-même une pratique et doit être construit à partir de ce que signifie dominer cette pratique. « La direction pragmatique de l'explication, par contraste, cherche à mettre au clair comment l'usage des expressions linguistiques (...) leur confère du contenu conceptuel. »⁸¹ L'explication ne commence pas avec la *représentation* - c'est à dire la relation nom-objet - mais avec l'*inférence* - le sens d'une expression est donné par la place qu'elle occupe dans le « jeu de donner et demander des raisons » (W. Sellars). Il faut noter toutefois que le dit *inférentialisme* de Brandom s'éloigne considérablement du «pragmatisme linguistique» de Wittgenstein (tel que le propre Brandom le caractérise dans *Articulating Reasons*).

« Ce qui fait de quelque chose une pratique spécifiquement linguistique (et donc, selon cette vue, discursive) est qu'elle accorde à certaines performances la force de signification des assertions, des engagements denses de propositions, qui peuvent tous deux servir comme, ou nécessiter, des raisons. Les pratiques qui n'invoquent pas le raisonnement ne sont pas linguistiques ou (par conséquent) des pratiques discursives. Ainsi le 'Slab' *Sprachspiel* que Wittgenstein introduit dans les premières sections des *Recherches Philosophiques* ne devrait pas, par ces standards de démarcation, compter comme un authentique *Sprachspiel*. C'est une pratique *vocale* mais pas encore une pratique *verbale*. À la différence de Wittgenstein, l'identification inférentielle du conceptuel affirme que le langage (pratique discursive) a un *centre*, il n'est pas hétéroclite. Les pratiques

⁸¹ BRANDOM, 2001, p. 4

inférentielles de production et de consommation de raisons sont au centre ville dans la région de la pratique linguistique. Les pratiques linguistiques suburbaines utilisent et dépendent des contenus conceptuels forgés dans le jeu consistant à donner et exiger des raisons, elles en sont des parasites. »⁸²

Si la signification d'une expression est donnée par les enchainements inférentiels auxquels l'expression participe, ou encore, par les relations d'incompatibilité et d'inférence que l'expression entretient avec d'autres expressions, le langage passe à posséder un centre - un jeu de langage plus important que les autres, qui sont subsidiaires. Ce jeu est celui de la phrase assertoire - de laquelle il est possible de dériver des relations logiques d'inférence et d'incompatibilité. Pour cette raison Brandom qualifie son pragmatisme linguistique de pragmatisme *rationaliste*, qui donne une importance primordiale au jeu des expressions assertoires.

«Spécifiquement, la pratique linguistique est distinguée (et reconnue comme discursive) par son incorporation des pratiques inférentielles-et-assertoires : attribution et mise en œuvre d'engagements à faire certains actes et à occuper certaines positions dont les contenus sont déterminés par leurs places dans ces pratiques. Le pragmatisme rationaliste résultant est différent à cet important respect de celui des autres pragmatistes sémantiques tels que Dewey, Heidegger, Wittgenstein, Quine and Rorty. »⁸³

⁸² “What makes something a specifically *linguistic* (and, therefore, according to this view, discursive) practice is that it accords some performances the force of significance of *claimings*, of *propositionally* contentful commitments, which can both serve as and stand in need of reasons. Practices that do not involve reasoning are not linguistic or (therefore) discursive practices. Thus the ‘Slab’ *Sprachspiel* that Wittgenstein introduces in the opening sections of the *Philosophical Investigations* should not, by these standards of demarcation, count as a genuine *Sprachspiel*. It is a *vocal* but not yet a *verbal* practice. By contrast to Wittgenstein, the inferential identification of the conceptual claims that language (discursive practice) has a *center*, it is not a motley. Inferential practices of producing and consuming *reasons* are *downtown* in the region of linguistic practice. Suburban linguistic practices utilize and depend on the conceptual contents forged in the game of giving and asking for reasons, are parasitic on it.” *Idem*, p. 14

⁸³ “Specifically *linguistic* practice is picked out (and recognized as discursive) by its incorporation of inferential-and-assertorial practices: attributing and undertaking commitments to the propriety of making

Le langage, pour Brandom, est un *know-how*, une habileté pratique, une technique. Ce *know-how* peut devenir une connaissance théorique (un *knowing-that*) lorsqu'il devient explicite. L'explication de l'usage des expressions linguistiques passe par la reconnaissance des relations d'incompatibilité et d'inférence (conséquence logique) que les phrases assertoires gardent les unes avec les autres - c'est à dire qu'elles passent par l'utilisation d'un vocabulaire logique. L'entrée de ce vocabulaire dans le réseau inférentiel marque un nouveau niveau d'auto-conscience : la possibilité de ne pas jouer seulement le jeu de donner et demander des raisons qui caractérise le comportement verbal, en opposition au comportement vocal (d'un perroquet par exemple), mais de *rendre explicites les règles de ce comportement* au moyen d'expressions logiques. Les relations logiques d'inférence (conséquences logiques entre expressions) et d'incompatibilité sont prioritaires dans ce processus. Nous connaissons la signification d'une expression lorsque nous comprenons ce que les phrases qui composent l'expression impliquent ou éliminent. Un *sujet* est alors une *unité synthétique de perception* vue comme un centre qui garde les croyances qui possèdent des relations d'implication avec les croyances déjà gardées, élimine celles qui possèdent des relations d'incompatibilité avec les premières ou les révisent de façon à accepter de nouvelles croyances qui, autrement, seraient incompatibles avec les anciennes. Ce processus d'amplification et d'élimination de croyances est contrôlé par la communauté linguistique. C'est la version brandomienne du concept hégélien de *Geist* : l'auto-conscience d'une communauté fonctionne collectivement comme

certain moves and occupying certain positions whose contents are determined by their places in those practices. The resulting *rationalistic pragmatism* is importantly different in just this respect from that of other semantic pragmatists such as Dewey, Heidegger, Wittgenstein, Quine and Rorty.” (Idem, p. 23)

une surveillance mutuelle dans le processus d'amplification, élimination et modification des croyances.

Selon Meredith Williams, ce serait un modèle *I-thou* de socialité, dans laquelle toute la correction des performances linguistiques est déterminée par l'évaluation des participants de la communauté. Il est différent du modèle de socialité *I-we* de Wittgenstein, dans lequel ce n'est pas mon interlocuteur imaginaire qui donne du sens à mon comportement linguistique, mais mon acceptation des croyances de base qui sont largement partagées dans la société ("bedrock beliefs"). La différence est, selon Meredith Williams, précisément dans le statut donné à l'interprétation de la règle dans chaque cas. Alors que Brandom accepte l'idée wittgensteinienne qu'agir selon les règles est une *pratique*, il construit cette pratique de façon différente de la pratique construite par Wittgenstein. L'idée d'une dichotomie *implicite/explicite* réinsère l'interprétation au sein de la règle : agir selon une règle est une pratique, mais elle est implicitement déterminée par les attentes de mes pairs, ou encore, cet agir est en constante relation avec l'évaluation et l'interprétation des autres. Rendre ces relations et leur fonctionnement explicites au moyen d'une théorie est une tâche de la philosophie du langage. Pour Wittgenstein, le langage n'est pas un jeu où plusieurs participants s'évaluent mutuellement, mais une *règle* imposée sur la réalité. L'acte de mesure dépend de la rigidité et de la constance de ce que l'on veut mesurer. Ce n'est pas la réalité extralinguistique qui détermine les règles que je suis, mais les règles que je suis ne seraient pas possibles dans une autre réalité. De même que l'acte de mesurer dépend d'un accord sur le système de mesure. C'est mon obéissance à une certaine manière d'agir de la communauté qui donne du sens aux pratiques que j'observe (socialité *I-we*). C'est ma conformité à la manière d'agir de la communauté

qui calibre la jauge que j'utilise, de telle sorte qu'un accord est créé entre ce que je veux dire et ce que je dis (ce que les autres comprennent). Ces deux conceptions ne s'excluent pas nécessairement, et Williams indique qu'il existe une possibilité d'accommodement.

« La relation I-thou de Brandom consiste dans la reconnaissance réciproque qui est requise pour qu'il y ait interprétation mutuelle entre celui qui parle et celui qui interprète. Les deux participants doivent se trouver dans l'espace logique des raisons pour s'engager dans une telle interprétation mutuelle. Prendre la relation I-thou comme fondamentale revient à lire l'adulte dans l'enfant. Mais l'apprenti initial ne se trouve pas dans l'espace des raisons et il n'est pas capable d'un jugement discursif complet. Il y a une division sémantique/cognitive du travail dans la situation d'apprentissage. L'enfant balbutie une expression ou poursuit une séquence, mais l'adulte fournit l'arrière plan nécessaire pour que ces actes se fassent au sein d'une pratique. Les attitudes déontiques de l'adulte envers les actions et les énoncés de l'enfant confèrent un statut déontique à ces énoncés en tant qu'assertions ou requêtes, ce qui implique qu'une collection d'engagements et de droits doit être préservée par l'adulte au nom de l'enfant. Ainsi, dans un sens différent, l'adulte se trouve dans une relation I-thou avec l'enfant. Mais l'enfant ne peut rendre la réciproque. C'est seulement par la relation implicite dans le processus d'apprentissage que l'accord de jugements qui constitue la socialité I-we et la compétence qui rend possible la reconnaissance mutuelle (la relation I-thou) sont transmis et maintenus. »⁸⁴

Si la pratique du langage présuppose l'acceptation de pseudo-propositions de

⁸⁴ Brandom's I-thou relation consists in the reciprocal recognition that is required for mutual interpretation between speaker and interpreter. Both participants must be in the logical space of reasons in order to engage in such mutual interpretation. To take the I-thou relation as fundamental is to read the adult into the child. But the initiate learner is not in the space of reasons nor is he capable of full discursive judgment. There is a semantic/cognitive division of labor in the learning situation. The child utters an expression or continues a sequence, but the adult provides the background structure necessary to make these moves within a practice. The adult's deontic attitudes towards the child's actions and utterances confer a deontic status on those utterances as claims or requests, implicating an array of commitments and entitlements that must be secured by the adult on behalf of the child. Thus, in a modified sense, the adult stands in an I-thou relation to the child. But the child cannot reciprocate it. Only through the relationship involved in the process of learning is the agreement in judgments that constitutes I-we sociality and competence that makes mutual recognition (the I-thou relation) possible transmitted and sustained. (WILLIAMS, M. 2002)

base (les propositions grammaticales), celles-ci continuent de posséder un caractère holistique, de relative complétude. *Relatif*, car il ne s'agit pas de la formation d'une totalité homogène, mais de l'idée que pour utiliser certaines expressions, le domaine d'au moins *quelques autres expressions* est nécessaire. Toutefois la question demeure : dans ces circonstances, comment entrons-nous dans le langage ? Williams identifie correctement une socialité propre pour l'enfant qui se trouve dans un processus d'apprentissage. Elle a raison d'admettre qu'une fois que certains usages linguistiques ont été intériorisés par dressage, les expressions passent à se connecter au sein du langage lui-même, *tendant* à former des ensemble cohérents au moins localement. C'est à ce point que nous rencontrons à nouveau la thèse proposée par l'inférentialisme. :

« Nous n'apprenons pas la pratique de formuler des jugements empiriques au travers de l'apprentissage des règles : on nous enseigne des jugements et leur liaison avec d'autres jugements. Une *totalité* de jugements devient alors plausible à nos yeux. » (De la certitude, 140)

Mais aussi, dans le paragraphe immédiatement antérieur :

« Sont nécessaires, pour établir une pratique, non seulement des règles, mais aussi des exemples. Nos règles ont des lacunes et la pratique doit parler pour elle-même. » (139)

C'est comme si un espace avait été réservé dans Wittgenstein pour une négativité qui n'est pas présente chez Brandom. Oui, les jugements tendent à former

des totalités locales, mais c'est exactement l'existence de lacunes entre ces diverses totalités qui nous permet de parler de pluralité de totalités. Quel sens exact cela a-t-il ? Est-ce que des totalités au pluriel sont encore totalités ? L'idée de « totalité » se réfère ici à la cohérence d'expressions qui se concatènent dans une région déterminée du langage. Mais l'usage d'une expression ne mobilise pas le langage tout entier, il s'en faut de beaucoup. Ainsi, au moment où des lacunes surgissent dans les formes d'agir et d'appliquer des concepts, la pratique doit parler pour elle-même.

3.3. *Des contradictions constitutives*

Retournons à la musique. J'écoute *Winter Music* de Cage. Est ce que le musicien improvise, ou est ce qu'il lit effectivement ce qu'il y a sur le papier ? Sur quoi se base l'idée qu'il lit la partition ? Pour qu'il lise la partition, il doit appartenir à une culture où les partitions se lisent. Le maintien de l'identité-*Winter Music* n'est pas obtenue par simple obéissance à la partition, mais par obéissance à une culture de respect de l'identité des œuvres. Nous retrouvons ici la distinction proposée par Brandom, entre *normes implicites* et *règles explicites*. La musique de Cage fonctionne en ce sens à partir d'une norme de respect à la partition, mais quand il y a rupture de cette norme dans le document-partition explicite, on arrive à l'idée d'indétermination musicale. Celle-ci procède, donc, de la non-identité entre les éléments d'une culture musicale constituée *implicite* et les propositions *explicites* que l'on prétend réaliser.

La phrase antérieure semble un truisme tant il est connu que l'indétermination représente une rupture dans une pratique musicale constituée. C'est en effet une rupture mais il est peu connu qu'il s'agit aussi d'une continuité. Sans une culture

musicale de manutention des identités, il n'y a pas de partition, et sans partition il n'y a pas de rupture de la fonction de cette même partition. C'est comme si la musique expérimentale utilisait la pratique commune comme tremplin pour rompre avec celle-ci.

Le musicien et philosophe Henry Flynt appelle cette situation « dissociation constitutive » :

« Dans les compositions de Cage des années cinquante, l'audience percevait un évènement qui ne permettait d'inférer ni les procédures intentionnelles du compositeur ni le processus intentionnel de l'interprète. »⁸⁵

« Je pense qu'il y a un principe sous-jacent dans ces cas que j'appelle **dissociation constitutive**. Ceci présuppose un genre doté d'un protocole patron. Dans le genre, des situations sont établies par des prescriptions (une réalité existe à cause de la règle imposée par quelqu'un). De plus, il est habituel que dans ce genre les situations visent à certains objectifs. Une situation de dissociation constitutive surgit quand l'instigateur de la situation altère les objectifs habituels du genre sans le déclarer. Puisque les buts traditionnels n'existent plus, l'instigateur peut échapper au protocole patron ou le remplacer par un protocole inscrutable (une énigme artificiel) »⁸⁶

⁸⁵ « In Cage's compositions of the fifties, the audience perceived an event from which neither the composer's intentional procedures nor the performers' intentional process could be inferred. » (FLYNT, p. 81)

⁸⁶ « A constitutively dissociated situation comes about because the instigator of the situation alters the aims of the genre from the customary aims, without declaring so. Since the traditional aims are foregone, the instigator can evade or replace standard protocol with an inscrutable protocol (a contrived enigma). » FLYNT, p. 85

« Prescriptions » dans le texte de Flynt se réfère à l'existence de quelque chose qui est mis pour une action de la pratique sociale préexistante : par exemple, la pratique de musique de concert, avec son respect de la partition. Flynt entend que la dissociation constitutive a lieu quand le pratiquant de la situation altère les objectifs du genre sans le déclarer. Ainsi, l'œuvre de Cage, en se constituant au cœur d'une pratique de musique de concert, crée des attentes sur le processus de conformité morphologique de ses résultats. En se situant à l'intérieur de la pratique de musique de concert, il est attendu de l'interprète que la partition de 4'33" soit réalisée de façon adéquate. Cela signifie littéralement « de forme adaptée aux injonctions présentes dans la partition ».

Mais une énigme que nous avons déjà mentionnée demeure : la vérification moment à moment de l'adéquation de l'action à la règle reste problématique dans certains cas d'indétermination. *Winter Music* en est un exemple. Comment déterminer qu'une version est adéquate ? Il semble qu'ici l'exigence de pureté ontologique et l'attente compositionnelle se séparent. Alors que du côté de l'ontologie une détermination complète des conditions d'identité de *Winter Music* est attendue, le compositeur projette ses idées dans une notation directe et élégante et espère que le résultat morphologique délimité par la partition se maintienne, *sinon dans chaque accord spécifique présent dans cette musique, mais au moins dans son profil morphologique général*. D'un autre côté, c'est précisément dans cette inscrutabilité du résultat précis que consiste l'apport du hasard dans *Winter Music* : je ne suis pas capable de vérifier *exactement* ce qui se passe. Ce qui arrive demeure inespéré pour le compositeur, bien que cela ait lieu dans un cadre que sa notation a

fixé.

Mais qu'arrive-t-il dans les cas extrêmes d'œuvres qui ne déterminent même pas le cadre de l'évènement ?

3.3.2. *Treatise et Concert for piano: deux cas d'inscrutabilité*

Sans souscrire à la thèse de Brandom du sujet comme unité synthétique de perception qui intègre et élimine les jugements selon leurs relations d'implication et d'incompatibilité matérielle, *Treatise* peut être élucidé, dans une certaine mesure, par une telle définition. Cela signifie que, bien qu'il ne soit pas sûr que cette figure de sujet comme unité synthétique soit valide dans tous les cas imaginables, dans *Treatise* spécifiquement, il est possible de détecter une exigence de *cohérence interne*. Cela deviendra plus clair avec la comparaison que nous faisons avec une autre œuvre, à première vue très similaire, mais qui se révèle complètement différente dans sa façon de formater sa propre identité : le *Concert pour piano et orchestre* de Cage.

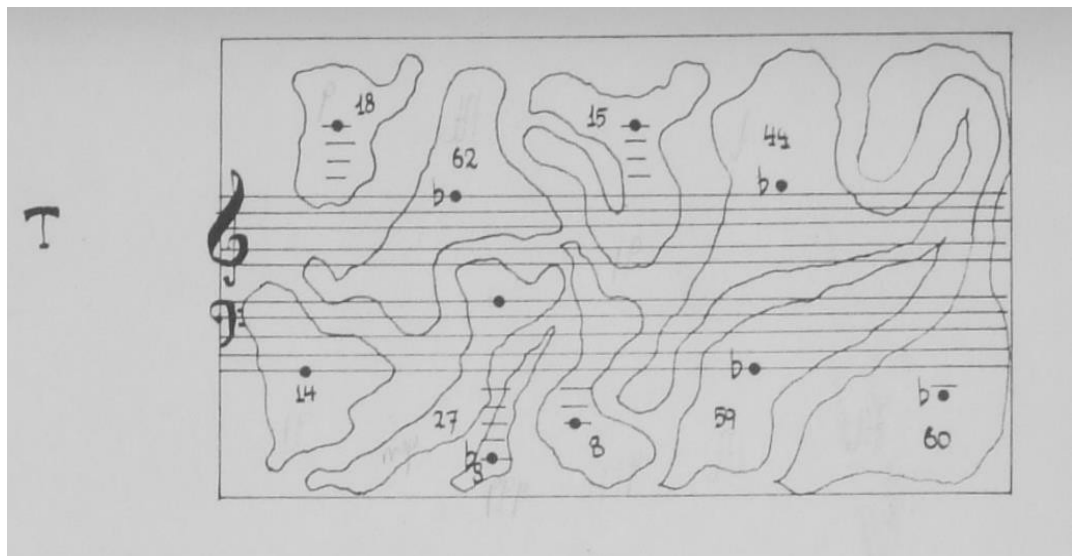
Les deux œuvres ne produisent aucune identité répétable. Elles se caractérisent toutes deux par une grande créativité (certains diraient une fétichisation) dans la notation même.

L'œuvre de Cage est formée de parties orchestrales solistes composées plus ou moins de la même notation et d'un livre pour piano solo contenant 84 notations

différentes. Il est possible en outre de jouer la pièce comme « Solo pour piano », sans les parties orchestrales, ou d'abandonner certaines parties, ou encore de les combiner entre elles n'importe comment. La fonction du chef d'orchestre est seulement chronométrique - il marque le passage du temps dans lequel s'insèrent les événements « déterminés » par la notation.

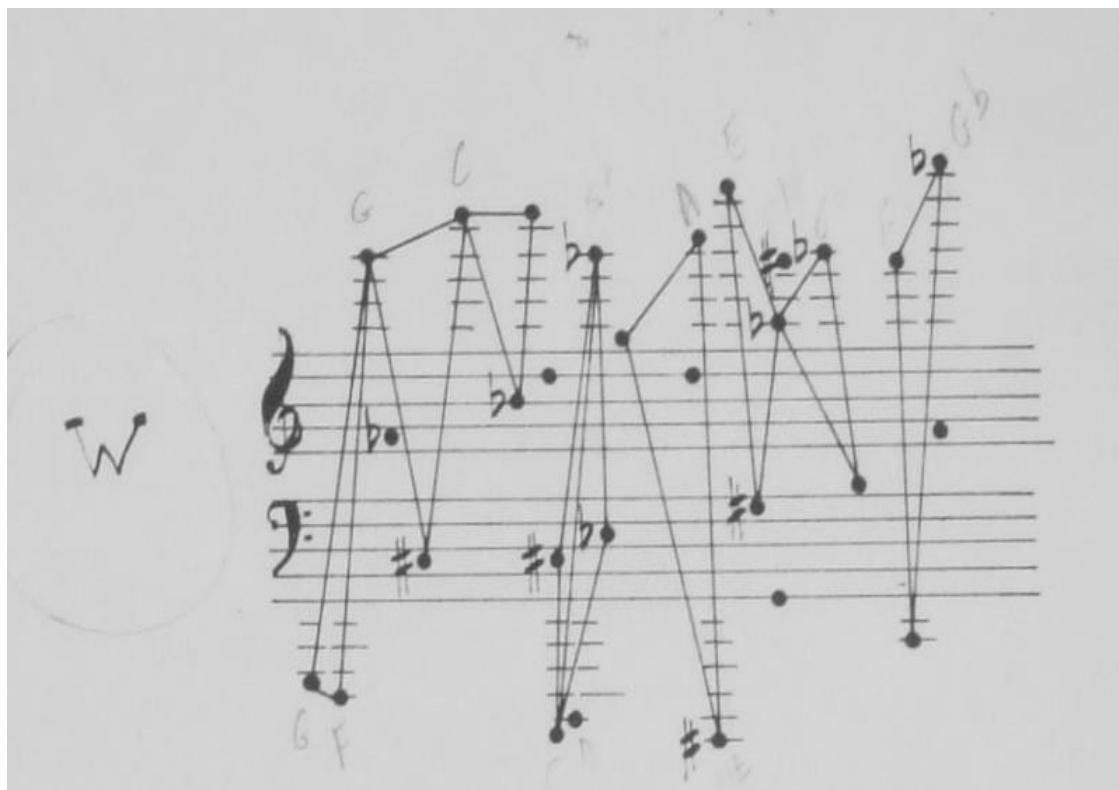
La partie de piano présente des notations dont l'expectative de résultat varie considérablement.

La notation « T », page 12 de la partition de *Solo pour piano* apparaît de la manière suivante :

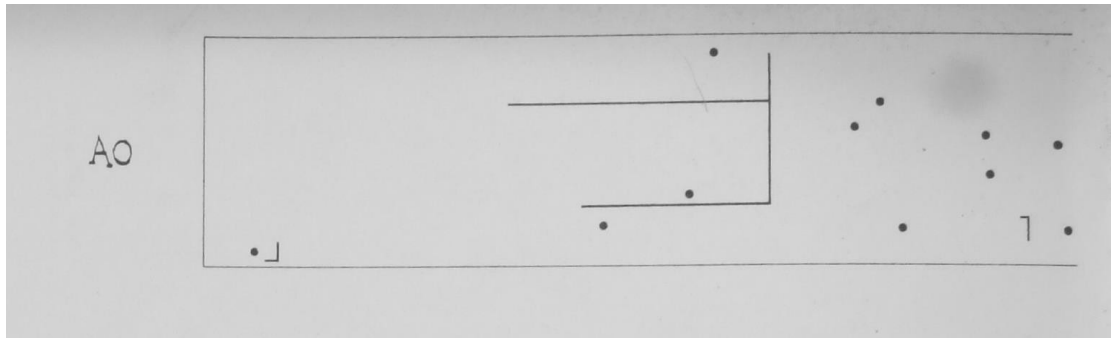


Chacune des formes indiquées est un « cluster mobile », un agrégat de notes contigües qui varie en densité selon les régions marquées dans la notation par les registres du piano. Les notes isolées indiquent la note centrale du cluster et

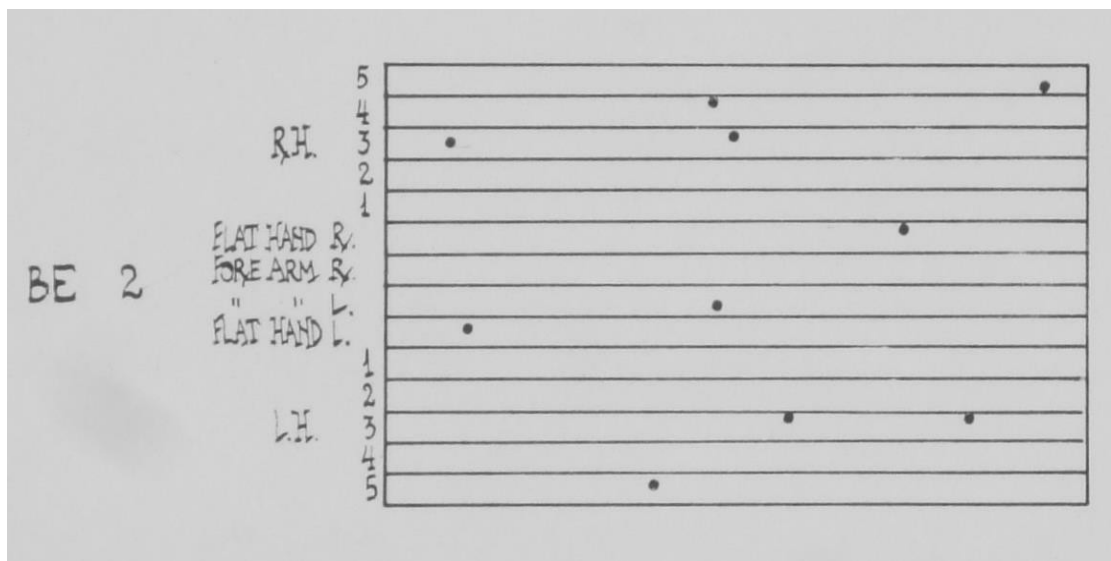
le temps est lu, approximativement, de droite à gauche.



Dans la notation W, les sons liés par des lignes doivent être joués *legato* et les sons isolés doivent être joués *staccato*. L'ordre d'apparition des sons est donné par les triangles, l'interprète pouvant passer de n'importe quel son vers n'importe quel autre qui lui est relié par une ligne de triangle



La notation AO s'applique à une aire quelconque du piano contenant au moins 20 notes chromatiques contigües. L'espace vertical détermine des relations entre fréquences, l'espace vertical détermine des relations temporelles. Quant à la morphologie des objets, les lignes horizontales indiquent des durées de vents, les lignes verticales indiquent des clusters ou *legati*. Les points sont des notes isolées courtes.



La notation BE indique le geste à faire au lieu de déterminer des sons spécifiques. Des régions y sont indiquées pour les dix doigts de chaque main, ainsi que des évènements pour la main ouverte sur le piano ou pour les deux avant bras (clusters).

Ces exemples doivent être suffisants pour donner une idée de la variété des types de notation présents dans l'œuvre, totalisant 84 types différents. Quelques notations reprennent les solutions déjà utilisées par Cage dans d'autres œuvres. La notation B, par exemple, reprend la notation de *Winter Music*. Toutes ces notations sont éparpillées au long de 63 pages, certaines en blanc, d'autres contenant plusieurs notations simultanément. Le pianiste peut sélectionner son matériel et monter sa partie à partir de tout ce qui lui est proposé dans la partition, de façon à ajouter un élément d'indétermination à l'œuvre.

La rupture de la chaîne intentionnelle composition-performance-résultat de l'écoute est mise en évidence dans ces exemples. Les notations sont clairement mobilisées pour réaliser cette distinction - séparant le résultat final de l'intention du compositeur et de l'interprète. Sans chercher à fournir une analyse de cette œuvre complexe, nous pouvons ici revenir à une comparaison avec *Treatise*. Nous commençons, à ce point, à percevoir la différence entre les deux propositions. Si dans *Treatise* il y a un appel à l'intentionnalité de l'interprète comme capable d'intégrer les symboles disposés dans la partition dans une totalité au sein de laquelle ils acquièrent du sens, dans *Solo pour piano*, les notations possèdent des règles de lecture bien déterminées. Ces règles fonctionnent précisément comme mécanisme de désobjectivisation - en suivant correctement la règle, on génère un résultat qui ne reflète ni les goûts personnels du compositeur ni ceux de l'interprète.

Il est clair que *Solo pour piano* n'est pas capable de fournir une identité fixe - ni même une texture identifiable comme celle de *Winter Music*. Nous nous trouvons ici face à une indétermination beaucoup plus radicale - tout est monté de façon à accueillir le hasard en performance - soit dans la coïncidence ou non des parties individuelles, soit dans le montage de chaque partie (principalement celle du piano). Quelque chose en particulier est très différent de *Treatise*. Alors que Solo offre une grande quantité de notations diverses, chacune avec ses règles de lecture bien définie dans la bulle initiale, *Treatise* ne fournit aucune règle pour la lecture de la partition : on attend de l'interprète qu'il fournisse sa propre lecture cohérente du graphique. En ce sens, il revient à l'interprète de réaliser l'unité de l'œuvre, de prendre sur lui les relations présentes dans les graphiques et de réaliser un analogue sonore de la diversité présente dans la partition. Nous avons vu qu'il y a une grande variabilité de l'usage de l'œuvre dans l'histoire des performances de *Treatise*, comme il fallait s'y attendre. Mais, à en juger par les annotations du *Treatise Handbook*, l'attribution du caractère d'« autorité » à la partition dépend d'un certain type d'unification du divers opéré par les interprètes. Dans *Concert pour piano*, les règles de lecture proposées pour chaque notation sont irréductibles les unes aux autres, diffractant non seulement l'identité finale du résultat sonore, mais tout le processus de conformité nominative qui est exigé de la pièce. Cela signifie que le propre processus d'*obéissance aux règles* dans le but de fournir un résultat se trouve multiplié - à chaque notation, ses propres règles. L'unique facteur d'unification de ce divers est la coexistence spatio-temporelle des musiciens dans une même performance et des notations en un même instrument (piano), sous la coordination d'un régent qui ne définit pas le son de l'ensemble mais indique simplement le passage du temps durant lequel les

évènements ont lieu. Ainsi, sous l'apparence d'indétermination des deux œuvres, se trouvent deux éthiques distinctes de relation *avec ce qui arrive*.

3.3.3. Autres exemples de notation : la notation verbale

Treatise et *Concert pour piano et orchestre* (ou *Solo pour piano*) nous amènent aux limites de la musique. Les dissociations constitutives opèrent différemment dans chacune des œuvres : dans *Treatise*, une partition sans règles de projection de graphiques en sons est proposée ; dans *Concert*, c'est une quantité de notations avec leurs propres règles de lecture qui est offerte mais avec un résultat qui est un processus absolument imprévisible. Dans Cardew, la musique appelle à l'intentionnalité de l'interprète pour se réaliser. Dans Cage, les règles se suffisent à elles-mêmes pour générer un résultat indéterminé. D'une façon ou d'une autre, les deux œuvres s'alimentent d'une pratique musicale constituée - la lecture de partitions en vue de produire un résultat - tout en pervertissant ce processus dans sa constitution en tant que document, que ce soit par l'absence ou l'excès luxuriant et imprévisible d'un élément. Toutes deux produisent des résultats sonores et sont encore, dans une certaine mesure, de la *musique*.

Toutefois les dissociations constitutives peuvent opérer de façon encore plus radicale, jusqu'à *retirer* l'œuvre du champ strictement musical. Un des exemples qui ont poussé Flynt à proposer son idée est le recueil de pièces de La Monte Young, *Compositions 1960*. Il s'agit de petits cartons avec des textes extrêmement succincts proposant en général un certain type d'ordre qui doit être obéi en performance,

nonobstant le fait que la propre subversion de ce modèle soit prévue à l'intérieur de la série. Jeremy Grimshaw présente le contenu de chacun d'eux dans son commentaire à leur publication dans *An Anthology* :

#2: L'interprète doit construire un feu en face de l'audience

#3: L'interprète fait ce qu'il lui plaît

#4: Les lumières sont éteintes pour la durée de la pièce, et tous les sons que l'audience produit font partie de la composition

#5: Un ou plusieurs papillons sont lâchés dans l'espace de performance

#6: Les interprètes et l'audience échangent leurs rôles ; les premiers regardent et écoutent les seconds

#7: La dyade, B-F#, est soutenu pour une période de temps d'une longueur indéterminée

#9: La partition consiste d'une ligne rectiligne sur un petit carton de papier

#10 (pour Bob Morris): la partition consiste du texte : “dessine une ligne droite et suit-la”

#13 (pour Richard Huelsenbeck): L'interprète prépare une composition de son choix et la présente de la meilleure façon possible

#15 (pour Richard Huelsenbeck): La partition consiste du texte : « Cette pièce est faite de petits tourbillons au milieu de l'océan »

Grimshaw commente ces pièces :

« S'il y a une idée qui relie toutes les pièces de 1960, ce sont les diverses tentatives de transgresser des présupposés particuliers de ce que comprend le normatif musical, de l'expectative rituelle que l'on apporte au concert aux suppositions auditives que l'on a sur les sons musicaux et non musicaux »⁸⁷

De fait, diverses situations de génération normative sont illustrées dans ces pièces :

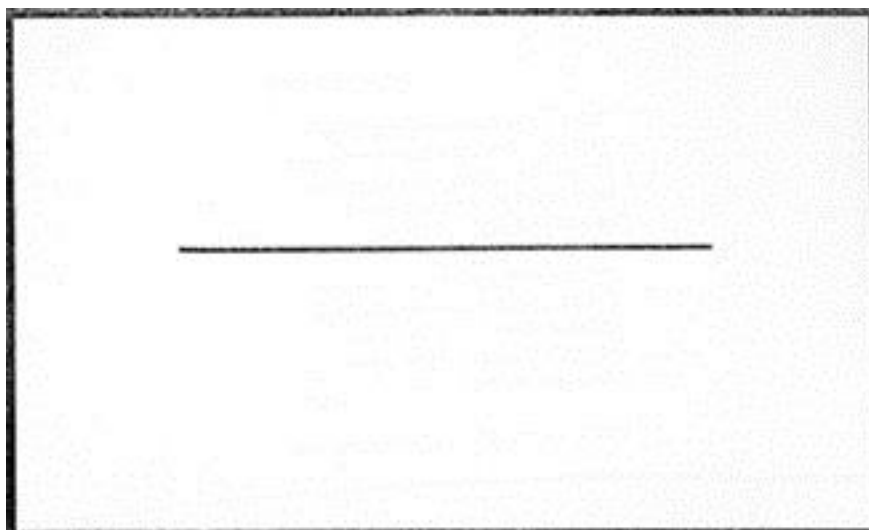
- Situations non musicales réalisées par des interprètes humains (#2, #3)
- Utilisation d'agents non humains déterminant des aspects de la performance - à savoir, le temps (#5)
- Situations d'inversion partielle ou totale des rôles entre interprètes et public (#4, #6)
- Une situation musicale extrêmement réduite dans ses éléments constitutifs (#7)
- Une méta-prescription d'exécution de la pièce musicale dans laquelle toute œuvre musicale peut être réalisée (#13)
- La disparition du caractère d'ordre (ou partition) au moyen d'une phrase descriptive ou d'un dessin (#9, #15)

Il est possible de tracer une sorte de continuum qui va d'une situation musicale bien déterminée (#7), passe par la trivialisat on complète de la performance musicale (#13) et arrive à la disparition complète de la fonction-partition (#9, #15). Mais ce n'est pas tout. Des relations intéressantes apparaissent entre ces œuvres si l'on y regarde de plus près.

⁸⁷ "If there is an idea that ties all of the 1960 pieces together, it is their various attempts to transgress particular presuppositions about what comprises the musically normative, from the ritual expectations one brings to a concert to the aural assumptions one makes about musical and non musical sounds." 178

Les pièces 7, 9 et 10 ont une relation étroite. La Monte Young, à l'époque des *Compositions 1960* était déjà un compositeur relativement connu, avec, dans son curriculum, la composition, entre autres pièces importantes, de son *Trio for Strings* en 1958. Cette pièce, entièrement notée de manière traditionnelle, était intégralement composée de sons longs soutenus. La méthode était sérielle et la forme était de sonate. Mais la dynamique particulière de la forme sonate et du dodécaphonisme se trouvait absente de cette musique, qui congelait la série en entités harmoniques soutenues durant plusieurs minutes. Le premier accord de trois notes de la pièce prenait cinq minutes pour se former, durer et se défaire. La pièce dure environ une heure.

Ainsi, la *Composition 1960, #7*, revient sur un territoire familier pour Young, qui travaillait alors sur son *esthétique de la monotonie*. La pièce #9 est vue par beaucoup, dont Young lui-même, comme une version de la pièce #10. « Dessine une ligne et suit-la ». La dyade B-F# peut être considérée comme une réalisation métaphorique de cet ordre, si l'on considère l'analogie entre la ligne droite et les sons soutenus. Au delà de cette réalisation métaphorique (qui est, elle-même, un ordre à exécuter ; « à soutenir pour une longue durée », comme il est écrit dans la partition), la pièce #9 présente un segment de ligne droite dessiné sur un carton :



Cette pièce compte comme réalisation littérale de l'ordre donné dans la pièce #10.

Une autre relation intéressante peut être observée entre les pièces de numéro

13 et 15. Toutes deux présentent des formes de trivialisation de l'entité œuvre musicale. Nous utilisons le terme « trivialisation » dans son sens logique - comme l'impossibilité de prouver la correction ou la fausseté de n'importe quelle proposition d'un système déterminé. L'idée de trivialisation se réfère à la non-partition de l'espace logique en vérité et fausseté, rendant impossible la différenciation entre les deux. Dans le cas présent, il s'agit d'un emploi métaphorique – « trivialisation de l'œuvre » signifie l'inutilisation du concept-œuvre par indifférenciation maximale entre œuvre et non-œuvre. Nul besoin de répéter que, dans la poétique de Young, cette idée se trouve insérée dans la création d'œuvres intitulées et numérotées. Celles-ci indiquent la possibilité de la fin de l'opérationnalité de la notion d'œuvres, tout en se maintenant à l'intérieur de la composition d'œuvres. Cette posture sera radicalisée dans le travail de Henry Flynt, avec sa création de *concept art* et l'abandon complet subséquent de

L'exemple ci-dessus est tiré d'une œuvre de Brian Ferneyhough, intitulée *Mnémosyne*. Ferneyhough n'est pas considéré comme un compositeur d'orientation expérimentale (dans le sens post cagien). Ses influences sont plutôt localisées en Europe continentale, avec la musique du jeune Boulez et de Stockhausen. Sa musique reflète cela. Une activité fébrile, une texture figurative d'extrême densité et de grande complexité mélodique et rythmique. Mais ce qui attire l'attention dans l'exemple ci-dessus sont les trois portées. La pièce est composée pour flute basse, instrument monodique, mais offre trois portées d'activité que l'instrumentiste peut réaliser. La division en trois portées répond à la nécessité de dénoter des rythmes irrationnels entre eux - qu'il s'agit de rythmes différents en même temps. Le musicien doit essayer de rendre cette polyphonie, tout en restant à l'intérieur de sa ligne individuelle. Qu'est-ce que cela signifie ? La conception de la musique est polyphonique mais l'instrument est monophonique. Ainsi, Ferneyhough fait l'inverse de ce que Bach réalisait lorsqu'il donnait une impression de polyphonie dans ses œuvres pour violon et violoncelle au moyen de la répartition des registres en une monodie - l'ouïe « regroupait » les morceaux mélodiques similaires dans les registres, créant une impression de polyphonie. Les trois registres doivent être lus de telle forme que l'insertion de l'information de chacun d'entre eux se fait au sein de la monodie produite par la flute.

Le pari de Ferneyhough et de sa nouvelle complexité est de faire en sorte que lorsque l'interprète tente de rendre les informations contenues dans la partition, il offre un résultat sonore de complexité supérieure à celle qu'obtiendrait une partition traditionnelle. Ainsi, la surcharge d'informations de ses pièces est intentionnelle et

configure une donnée esthétique qui oblige l'interprète à choisir quelles informations maintenir et lesquelles ignorer. Nous sommes ici confrontés à ce que nous appelons une *impossibilité constitutive* : l'œuvre demande quelque chose d'impossible - mais dans la tentative de réaliser cet impossible, *et échouer*, se réalise l'idée de l'œuvre.

Il s'ensuit que, si dans la dissociation constitutive il y avait une altération des objectifs d'une pratique constituée à l'intérieur de cette même pratique, il y a ici altération des objectifs de la *règle* - elle sert de motivation pour l'action, mais ne doit pas nécessairement être pleinement réalisée. Sa réalisation partielle ou proche de l'idéal est suffisante.

L'exemple suivant offre encore une autre version d'« impossibilité constitutive ». Il s'agit de ma pièce pour orchestre, *Ícone*, dont la partition intégrale est donnée ci-dessous :

Ícone, pour orchestre

partition :

- Saturer un espace sonore donné.

Commentaires sur la partition

1. On entend par espace sonore n'importe quel intervalle délimité par une fréquence x

et une autre fréquence plus haute ou plus basse.

L'espace sonore en question doit être préalablement choisi en prenant en considération les extensions des instruments qui composent l'orchestre.

2. L'ordre "saturer" doit être compris comme une tentative d'occuper toutes les fréquences contenues entre les limites préétablies.

Pour faciliter l'exécution de cet ordre, les instruments de l'orchestre doivent être, en majorité, capables de microtonalisation.

2.1. Les musiciens doivent écouter la texture résultante, cherchant à remplir les espaces vides, c'est à dire les espaces qui ne sont pas occupés par un son.

Les fréquences proposées par les instruments doivent être soutenues pour des périodes plus ou moins longues, après lesquelles le musicien pourra changer de note, obéissant toujours à la logique énoncée plus haut.

3. L'ordre proposé dans la partition est de réalisation impossible.

L'espace musical compris dans un intervalle fréquentiel peut toujours être divisé, engendrant de nouveaux espaces vides :

L'espace ne peut pas être saturé.

Du point de vue du musicien exécutant, l'œuvre doit être une expérience de cette impossibilité. Du point de vue de l'auditeur, elle est un cluster de longue durée avec des échanges timbristiques internes.

L'œuvre doit durer suffisamment.

J.-P. Caron 2006/2009

Cette œuvre consiste en un ordre de réalisation impossible : « saturer un espace sonore donné ». À l'intérieur du propre document partition il est affirmé : « l'ordre est de réalisation impossible ».

Qu'est ce que l'auteur désire ?

Ici, à la différence du travail de Ferneyhough commenté plus haut, ce qui est désiré n'est pas que l'on arrive le plus près possible de la réalisation d'une impossibilité, vu que l'impossibilité d'Ícone est d'une autre nature. Pour des raisons intrinsèques à la nature de l'espace musical, il est absolument impossible de le saturer. Entre deux sons, il y a toujours un troisième son possible. C'est précisément l'échec de cette tentative de saturer l'espace qui est responsable pour la morphologie caractéristique qui résulte de la pièce : l'existence d'une masse de sons voisins avec des échanges internes entre instruments.

La rupture, dans ce cas, n'est pas seulement entre une règle impossible de réaliser et une réalisation qui s'en approche, mais entre une règle impossible et une réalisation dont la relation avec la règle est *oblique* : la règle pousse l'interprète à réaliser ce qui est demandé, mais ce qui est produit est *autre chose*. La propre

expérience de cette impossibilité est gravée dans l'intérieur de l'œuvre comme quelque chose qui doit être vécu par celui qui la joue.

3.5. *Nominalisme esthétique*

Nous avons vu, dans ce chapitre, des œuvres qui prennent comme matériel le propre processus de conformité morphologique à partir de la normativité de l'action. Cela ouvre la possibilité d'un *nominalisme esthétique* différent de celui proposé par Goodman tel que présenté dans notre chapitre initial. Il ne s'agit pas d'éliminer un objet abstrait de notre construction de l'œuvre musicale, mais d'admettre que chaque œuvre singulière est capable, par nature, de produire ses propres conditions d'identité.

Une autre caractéristique de ce nominalisme est la redéfinition partition-réalisation. Lorsque la règle est matériel musical - nous comprenons matériel comme ce qui est *travaillé* dans le contexte d'une composition - la relation langage -monde perd de sa transparence. L'identification immédiate entre ce qui est noté et ce qui est réalisé en performance disparaît et la notation de l'œuvre se réduit à être le déclencheur d'un processus de conformité de l'identité qui peut advenir de diverses manières.

Dans le prochain chapitre, nous revisitons un certain nominalisme esthétique en partant de la critique qu'Adorno adresse à Cage dans *Vers une musique informelle*. Nous cherchons également à extraire quelques résultats de nature politique de la

position construite jusqu'ici, en connexion avec l'idée de "composition critique" revendiquée par Adorno.

Chapitre 4- Nominalisme esthétique revisité

Nos investigations antérieures nous ont amenés à reconnaître dans les œuvres une *auto-affirmation* de leurs conditions d'identité. Cela met en évidence l'idée de *nominalisme esthétique*, c'est à dire une compréhension philosophique de l'œuvre d'art qui ne se résout plus immédiatement en une catégorisation unitaire de son objet, valable pour toutes les œuvres d'art.

Dans le chapitre 1, nous avons discuté plusieurs manières d'aborder l'ontologie de l'œuvre d'art, incluant notamment un nominalisme bien particulier. Au-delà de l'observation d'une pression intrinsèque à l'exercice philosophique dans la direction d'une purification de la catégorie investiguée menant à son tour à une hypostasie des catégories esthétiques historiques comme constituant l'œuvre d'art *en général*, nous avons distingué des approches selon lesquelles les conditions d'identification des œuvres singulières comptent pour leur caractérisation en tant qu'œuvre d'art, et celles pour lesquelles les conditions d'identification sont indifférentes. Le Platonisme ainsi que le Nominalisme de Goodman se situent entre les premières - le Platonisme, pour constituer l'œuvre musicale comme objet abstrait, c'est à dire comme identité fixe ; le Nominalisme, pour proposer un système notationnel dont la fonction est de bannir complètement la possibilité d'ambiguïté dans l'identification de l'identité de l'œuvre musicale. De cette manière, les deux positions prennent comme constitutive de l'œuvre musicale en tant que telle sa fixité -

l'invariance de son identité.

D'un autre côté, le nominalisme esthétique ne possède aucune capacité de réfutation en ce qui concerne les approches qui maintiennent une indifférence vis à vis des conditions d'identité des œuvres comme critère de définition (comme la Théorie Performative). En d'autres termes, la Théorie Performative dans le cadre ici tracé demeure compatible avec la conception du nominalisme que nous avons développée (différente de la Théorie de la Notation de Goodman revisitée dans le premier chapitre).

Ces remarques préliminaires établies, nous résumons à présent le cheminement qui nous a conduits jusqu'ici afin de clarifier les questions que nous nous posons dans le présent chapitre. Nous avons examiné l'œuvre de John Cage car elle nous a semblé capable de permettre la problématisation de l'ontologie de l'œuvre musicale. Le terme "ontologie" inclue ici aussi bien le sens proprement philosophique de systématisation d'un champ déterminé de l'expérience, la détermination de l'être propre des objets qui composent ce champ, c'est à dire l'œuvre musicale, que la compréhension pré-philosophique, qui repose sur la pratique sociale de composition et d'interprétation des *œuvres*, compréhension qui recèle naturellement en son sein des propositions ontologiques. La relation entre ces deux visions a été discutée dans le chapitre I - l'ontologie philosophique s'approprie de certains aspects de la compréhension pré-philosophique, mais s'éloigne de celle-ci par une impulsion théorique qui fait que la nécessité intrinsèque de cohérence la mène au large d'une pratique sociale basée uniquement sur la *praxis*, laquelle n'exige pas pour sa sustentation le niveau de cohérence du texte philosophique. Ainsi, l'œuvre de Cage fonctionne comme un court-circuit dans la pratique préthéorique de composition et de manutention des œuvres en tant qu'identités reconnaissables,

contrariant toute tentative d'ontologie qui présuppose ces identités pour la compréhension et la définition de l'œuvre. Elle est capable dans le même temps de défier la compréhension pré-philosophique par le fait qu'elle ne propose pas d'objet passible d'écoute et de réécoute, et d'offrir quelque chose qui vient de la pratique commune : le fait brut qu'une pratique de composition existe et que l'on peut jouir de l'audition des œuvres.

Dans les chapitres II e III nous avons tenté d'explicitier cette duplicité de l'œuvre de Cage - d'un côté, elle rompt radicalement avec les compréhensions philosophiques et pré-philosophiques des œuvres ; de l'autre, elle *utilise* la propre normativité de l'action présente dans la pratique sociale des concerts pour la constitution de cette rupture. De cette façon, surgit, de notre point de vue, une dimension *critique* de l'œuvre, non seulement dans celle de Cage, mais dans celle de toute une tradition musicale qui a bénéficié de l'apport de l'indétermination et aussi dans certains cas qui, sans influence directe de l'œuvre de Cage, comme Brian Ferneyhough, peuvent cependant recevoir un éclairage à partir des réflexions qu'elle a engendrées.

Il s'agit de créations qui ont besoin de la contradiction entre les niveaux normatifs pour que se réalise leur identité. Elles prennent vie à partir d'une pratique commune de réalisation des œuvres mais établissent une contradiction au niveau du document-partition avec la pratique implicite traditionnelle.

Dans le cas de Ferneyhough, il est clair qu'il existe initialement une relation avec la tradition d'interprétation du concert, dans la mesure où la partition est exécutée avec l'objectif de maintenir l'identité de l'œuvre fixe au sein de la propre partition. Toutefois la proposition de Ferneyhough est de complexifier le texte de la partition

de manière à rendre impossible le maintien d'une identité fixe en imposant à l'interprète la tâche de choisir dans le labyrinthe créé par la partition ce qui sera retenu dans la performance. Une instabilité fondamentale est ainsi engendrée au sein de la propre identité de l'œuvre, résultat de contradictions mises en jeu au niveau des normativités présumées pour la réalisation musicale. C'est ici que la possibilité d'une *forme critique* qui exploite l'indétermination d'identité résultante s'insinue dans la composition.

Forme critique se réfère ici à ce que V. Safatle définit comme « une forme qui expose, en observant une 'distance correcte', ses propres processus de construction, une forme qui porte en elle la négation de la naturalisation de son apparence comme totalité fonctionnelle. »⁸⁸ Ainsi, l'éventualité d'une forme critique serait liée à la capacité que possèdent les œuvres singulières de problématiser leurs propres processus constitutifs en les exposant. Cela équivaut à une destitution de l'« apparence esthétique » au profit de l'exhibition du squelette qui sous-tend l'œuvre : son processus de constitution. Ou encore, dans le contexte du débat sur la morphologie que nous proposons, ses *stratégies d'invariance*. Dans le sens de forme critique, la propre apparence esthétique ne serait donc plus au final qu'une façon d'escamoter les processus d'intégration formelle.

Certains problèmes apparaissent immédiatement. Comment concilier une œuvre qui se veut « ouverte à ce qui arrive » et l'idée de « distance correcte » ? Comment comprendre l'œuvre de Cage comme critique à l'apparence esthétique ? Qu'est ce qui est en jeu dans même du caractère d'œuvre peut s'assimiler à la critique faite à

⁸⁸ SAFATLE, 2008., P. 181

l'apparence, mais alors ne retombons-nous pas de cette façon dans la pure empirie, dans une réalité sociale vis-à-vis de laquelle l'œuvre n'a pas pris ses distances ?

Cette relation de l'œuvre avec la réalité sociale est un thème majeur de la pensée d'Adorno sur la musique. Nous procéderons en trois étapes : nous effectuons d'abord une récapitulation des thèmes centraux de l'*esthétique cagienne* en nous basant sur l'article de Branden Joseph, « John Cage and the architecture of silence » (sa pratique compositionnelle ne reflète pas nécessairement cette esthétique, comme nous l'avons vu au chapitre II), nous passerons ensuite à un examen de la critique d'Adorno à Cage et à quelques uns de ses présupposés. Cet examen a pour objet de nous fournir des coordonnées pour examiner dans quelle mesure le projet de Cage peut être considéré comme « critique ». Enfin, prenant l'indétermination comme exemple extrême de variabilité dans l'identité de l'œuvre, nous nous demandons si la critique qu'elle propose vis à vis du propre concept d'œuvre permet de défendre une forme de nominalisme esthétique dans lequel chaque œuvre assume la responsabilité de déterminer ses propres conditions d'identification.

4.1. Le silence de Cage revisité

Branden Joseph dans son article « John Cage and the architecture of silence » développe quelques réflexions sur le silence dans l'œuvre de Cage. Il examine les

relations de Cage avec certains architectes contemporains et discute certaines de ses options esthétiques en les rapprochant avec ses choix dans le domaine de l'architecture. Il cite notamment la répugnance de Cage vis à vis de la proposition du Modulor de Le Corbusier. Il s'agit d'un système capable de répliquer diverses mesures dans des proportions variées. L'objectif serait la transposition d'une structure déterminée à une échelle autre que celle pour laquelle elle a été initialement conçue. Il y a, à la base, une idée d'harmonie et de proportion qui serait en complet désaccord, selon Cage lui-même (dans le texte *Rythm, etc.*⁸⁹), avec sa propre esthétique.

Il est intéressant de remarquer qu'il y a une conjonction du projet de Le Corbusier avec un certain esprit sériel dans le sens où, dans le contexte de la musique sérielle, il est possible pour ainsi dire de transposer les durées qui sont mises en série à d'autres degrés de durée. Cela veut dire que je peux réaliser des opérations de transpositions rythmiques en multipliant une série rythmique par le même facteur, obtenant ainsi la même série (les mêmes relations) proportionnellement transposée à un degré différent. Cette possibilité est en fait inscrite dans le sérialisme de hauteurs lui-même, si l'on considère les hauteurs, comme le fait Stockhausen dans « Comme le Temps passe... »⁹⁰, comme différentes transpositions de cellules rythmiques périodiques. Dans ce contexte, temps et hauteurs appartiennent à une même réalité physique.

Rien n'est plus éloigné de la posture de Cage, qui se base non pas sur la note musicale comme fondement de sa pratique, mais sur le propre temps. Comme nous

⁸⁹CAGE, 1967, pp. 120-132

⁹⁰ STOCKHAUSEN, K. *In* MENEZES, F. 1996

l'avons dit, déjà dans son livre *Silence*, Cage pensait l'organisation musicale non pas sous la figure de l'harmonie (elle même résultante de l'utilisation de la note comme élément constructif de base de la musique) mais sous la figure du temps. Selon Cage, de tous les paramètres sonores (hauteur, intensité, timbre, temps...) le seul qui relève aussi bien du son que de l'absence de son (le "silence") est le temps. Tous les autres relèvent exclusivement du son, certains, comme la hauteur, étant caractéristiques d'un sous-ensemble encore plus réduit - le son avec hauteur définie - c'est à dire la note.

Une confusion peut facilement surgir entre les idées de Stockhausen sur l'Unité du Temps Musical et la pratique de Cage (voir chapitre II) qui consiste à faire reposer l'édifice de la musique sur une structure temporelle dans laquelle les relations entre les parties plus petites et plus grandes reproduisent à une échelle inférieure les relations entre les parties plus grandes et le tout. On peut, à titre d'illustration, imaginer la structure suivante : 3+2 comme représentant les relations entre les parties d'une musique. Une situation semblable à celle qui vient d'être décrite serait équivalente à la suivante :

$$[(3+2) + (3+2) + (3+2)] + [(3+2) + (3+2)]$$

On peut voir que la structure ci-dessus est formée par trois fois la structure de

base (3+2) plus deux fois la même structure. Elle est ainsi une structure (3+2) reprise dans une unité de temps supérieure elle même formée de (3+2). Il est possible d'imaginer un niveau structurel plus complexe encore dans lequel cette entière structure pourrait se répéter 3 fois plus deux fois et ainsi de suite. C'est un exemple assez simple d'organisation rythmique qui se présentait fréquemment dans les œuvres de Cage tels *First Construction (in metal)*.

Il est ainsi facile de confondre la proportionnalité comme elle s'exprime dans les projets de Le Corbusier et Stockhausen et la proportionnalité existant dans les structures rythmiques de Cage. Il y a toutefois une différence importante à la base des différents projets. L'ouverture aux bruits apparaît dans l'œuvre de Stockhausen à partir d'une radicalisation du continuum temporel qui passe de la pulsation rythmique régulière à la note et de celle-ci à la forme musicale comme un tout. Si la note est une rythmique régulière très accélérée, le bruit est, au contraire, une distribution statistique de valeurs rythmiques disposées irrégulièrement. Ainsi, dans la pensée de Stockhausen, le bruit apparaît comme un cas extrême du processus sérial qui est intégralement, avec toute son asymétrie et son irrégularité, accéléré.

Accélération

Rythme régulier ----- Note

Séquence rythmique sérielle (irrégulière)-----> Bruit

De cette façon, les divers aspects que peut prendre l'univers sonore se voient unifiés dans la vision de Stockhausen en un continuum qui unit le micro au macro. C'est une pensée harmonique qui organise ce continuum dans la mesure où la relation harmonique (ou proportionnelle) organise de façon paradigmatique le champ perceptif. La propre ouverture à l'apparition du bruit, son dit *non-musical*, serait le résultat d'opérations réalisées sur les notes et sur la rythmique régulière. Ce son non-musical pourrait être sérialisé - inséré dans une séquence avec d'autres sons afin d'être utilisée comme base pour d'autres manipulations - seulement au coût d'une domestication de ses qualités non quantifiables.

La proposition de Cage ne part pas du son musical mais de la totalité de l'univers sonore, incluant ici le silence comme figure englobant cette totalité. Les structures rythmiques mises en jeu par Cage ne résultent pas de relations harmoniques mais de tranches de temps durant lesquelles ont lieu des événements de nature variée. Le temps est *antérieur* au matériel. La nature de celui-ci est complètement indifférente, pouvant aller de sons musicaux traditionnels à des bruits non intentionnels venant de la salle de concert, ou encore des sons captés arbitrairement par des récepteurs de radio (*Imaginary Landscape 4*). Cela permet à Cage de dire qu'«une structure rythmique est correcte du point de vue du son, alors qu'une structure harmonique est *incorrecte*.»

4.1.2. De la structure temporelle à la non-intention

La priorité du temps sur les matériels apporte une manière féconde de lire la proposition d'indétermination cagienne. Nous l'avons déjà fait en partie. Si nous revisitons la partition de 4'33' par laquelle cette thèse débute, on peut vérifier que les uniques éléments relevant de paramètres sonores spécifiés (sans compter les éléments de performance - ou *normatifs*, comme nous proposons dans les chapitres II et III) sont les durées. Cela signifie qu'en ouvrant le temps de l'œuvre aux évènements de toutes natures qui peuvent surgir en son sein, il est possible de tirer de circulation la propre subjectivité du compositeur qui se contente simplement de créer des situations de concert durant lesquelles *quelque chose peut arriver*.

Cette dérive n'est pas forcée au sein de l'approche cagienne, elle résulte très naturellement de ses idées sur la structuration rythmique. Dans la mesure où la composition devient fondamentalement composition de *temps* non fonctionnalisés harmoniquement par les matériels utilisés, il y a une adhérence du temps de l'œuvre au temps empirique. Cela veut dire que l'œuvre ne propose plus une temporalité immanente différente du temps empirique de son écoute, au contraire elle adhère à celui-ci. C'est ici que surgit la première critique d'Adorno à Cage selon laquelle l'œuvre de Cage ne résiste pas à l'empirie, puisqu'elle renonce à l'élaboration des matériels sur lesquels repose la possibilité d'une distance critique vis à vis de l'empirie sociale. Nous reviendrons à cela plus tard.

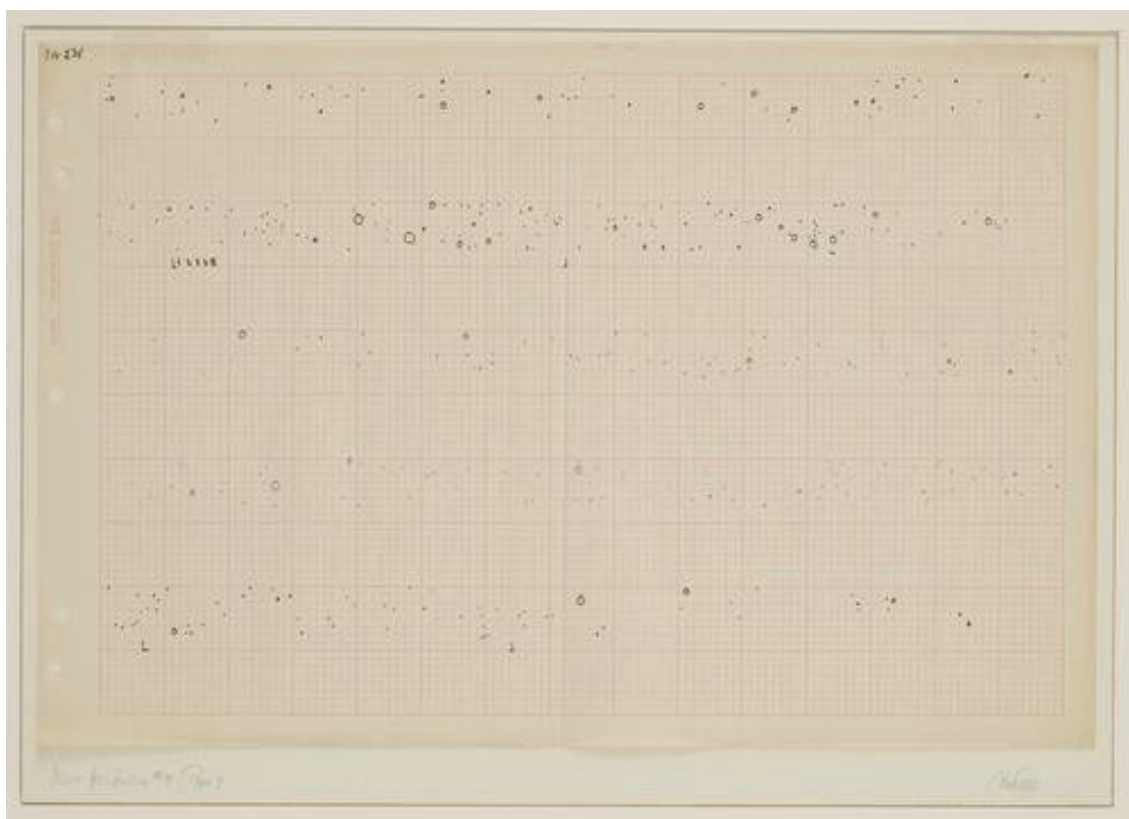
Revenant aux analogies entre musique et architecture mises en évidence dans

l'article de Branden Joseph, celui-ci avance l'idée que la musique de Cage propose une architecture de *verre*. Joseph base son argumentation sur la relation de Cage avec l'architecte Paul Williams, qui avait une préférence pour l'architecture de verre et qui aurait conçu la propre maison de Cage.

« 'Non seulement les Fenêtres, cette année, quoiqu'elles soient petites, seront ouvertes : Un mur entier glissera de coté quand j'aurai la force ou l'aide suffisante pour le pousser. Et j'entre dans quoi ?' demanda Cage, donnant un claque de plus à Le Corbusier, 'Pas des proportions. La pagaille d'une forêt sauvage.' »⁹¹

La métaphore ne pourrait être plus adéquate. En entrant dans sa propre maison de verre, Cage ne rencontre pas des proportions, mais la disparition de la structure elle-même : la grande porte glissante et les fenêtres de verre laissent entrevoir ce qui *n'est pas maison*, la forêt alentour. De manière analogue, les structures temporelles mises en œuvre par Cage, *ne prenant pas la structure harmonique de la note pour base*, laissent entrevoir ce qui est en dehors de la structure : les sons accidentels qui peuvent surgir durant la performance. Joseph pousse la métaphore plus loin en montrant des exemples de notation de Cage qui font référence de façon assez précise à cette situation d'interpénétration extérieur-intérieur caractéristique de son œuvre musicale. L'un de ces exemples est la pièce *Music for Carrillon* (voir ci-dessous)

⁹¹ « Not only the Windows, this year, even though they are small, will open: One whole wall slides away when I have the strength or the assistance to push it. And what do I enter?, Cage asked, once more taking a swipe at Le Corbusier 'Not proportion. The clutter of the unkempt forest.' » Cage *apud* Joseph, B, p. 77



Dans cette pièce, les carrés qui compartimentent la feuille de papier marquent le temps. Chaque section verticale correspond à une seconde, approximativement. Chaque section horizontale marque une division de hauteur. La hauteur demeure toutefois sans détermination exacte dans la mesure où le quadrillage doit être adapté à l'extension effective de l'instrument qui va exécuter la pièce (un carillon de cloches). Joseph compare ce quadrillage à la « substance » de l'œuvre même - les points qui sont marqués à partir d'opérations au hasard dans l'intérieur du papier. Ces points représentent des notes, ou des événements sonores possédant une détermination de temps (la division verticale) et d'espace sonore ou hauteur (la division horizontale). Selon Joseph, c'est comme si le quadrillage

était une fenêtre et les points apparaissant dans son intérieur des événements libres qui sont encadrés par cette fenêtre transparente.

La métaphore va encore plus loin et de forme plus littérale dans la série de pièces appelées *Variations*. Là, des feuilles transparentes contenant des points et des lignes sont superposées, générant un dessin dont la complexité est fonction de la superposition spécifique des feuilles et de la position de chacune vis à vis des autres. Les points représentent alors des événements dont les paramètres sont déterminés par leur degré de proximité vis à vis des lignes dessinées, chacune représentant un paramètre sonore.

Allant plus profondément encore que ces exemples spécifiques, on pourrait dire que la musique de Cage possède une éthique d'interpénétration entre événements, chacun possédant son propre centre, indifférent aux autres sons et à la volonté du compositeur à leur égard. Il n'est pas fortuit que l'exemple proposé par Joseph à partir de Cage lui-même ait été la vision d'une forêt non-obstruée par une architecture, situation qui permettrait précisément cette interpénétration. Il s'agit de l'univers « naturel » selon Cage - une nature qui se caractérise par le chaos, dans lequel les choses coexistent, se choquent et s'interpénètrent sans domination de l'une sur l'autre ou de l'une sur toutes les autres.

4.2.1 Adorno, Cage et la distance critique

Selon Joseph, Adorno aurait reproché à Cage, dans les années 60, son

renoncement à une « distance critique » de l'œuvre vis à vis de la réalité empirique. Dans *Vers une musique informelle*, il aurait critiqué Cage pour avoir doté la note individuelle (nous préférons l'expression « évènement singulier », en raison de notre discussion antérieure sur les différences entre Stockhausen et Cage et de l'élimination de la centralité du modèle de la « note musicale » comme modèle harmonique) de « pouvoirs magiques » :

« ...Mais l'hypothèse que la note 'existe' au lieu de 'fonctionne' est soit idéologique soit d'un positivisme mal placé. Cage, par exemple, peut-être à cause de son engagement dans le Zen Bouddhisme, semble attribuer des pouvoirs métaphysiques à la note, une fois que celle-ci a été libérée de tout son bagage super-structurel. »⁹²

Selon Adorno, l'œuvre de Cage succombe à l'idéologie en confiant la propre constitution de l'œuvre aux matériaux sonores bruts non-médiés, comme si la simple concentration sur la note était suffisante pour garantir l'élimination de toutes les relations historiquement associées aux matériaux. Comme il le dit déjà dans *Philosophie de la nouvelle musique*, « L'admission d'une tendance historique des milieux musicaux contredit la perception traditionnelle du matériau de la musique »⁹³. Il continue, après avoir mentionné la réalité physique du son comme matériau compris positivement par la tradition.

« Mais le matériau de composition en est différent [des sonorités] de la même façon que la langue parlée diffère des sons dont elle dispose. Ce matériau est réduit ou amplifié au cours de l'histoire et toutes ses ruptures caractéristiques sont résultats du processus

⁹² ADORNO, 1998, p. 277

⁹³ ADORNO, 2002, p. 35

historique. Il porte en lui la nécessité historique avec d'autant plus de plénitude qu'il se laisse moins déchiffrer en tant que résultante historique immédiate. Au moment où l'on ne peut reconnaître l'expression historique d'un accord, celui-ci exige nécessairement que tout ce qui l'entoure prenne en compte la charge historique qu'elle implique et qui s'est convertie en une de ses qualités. »⁹⁴

Il s'ensuit que, pour Adorno, la possibilité de constitution de l'autonomie dans l'intérieur de l'œuvre exige l'élaboration de tels matériaux, en opposition avec son devenir Image. Ce caractère d'image est, selon lui, propre au matériau qui a perdu sa fonction au sein du discours musical et qui exhibe par sa propre apparition une charge historique accumulée, une charge dont la perception révèle précisément que ce matériau est devenu une image d'un passé fétichisé et qui est *perçue comme telle* – et a perdu son caractère fonctionnel dans le discours. C'est ainsi que nous pouvons comprendre l'expression « Il porte en lui la nécessité historique avec d'autant plus de plénitude qu'il se laisse moins déchiffrer en tant que résultante historique immédiate. » Plus on reconnaît de forme immédiate la provenance historique d'un matériau, plus « extérieur » il est à la réalité du langage qui l'entoure, et l'œuvre totale doit en tenir compte. Cette affirmation rencontre un écho dans l'exemple d'Adorno sur les règles du contrepoint qui ont banni les Quintes comme étant une sonorité obsolète, ou même dans l'adaptabilité de l'ouïe qui suit les dissonances les plus crues sans exiger une résolution qui, dans le contexte du langage atonal, sonnerait comme un anachronisme.

Il est possible, dans ce contexte, de comprendre la critique adressée à un compositeur comme Sibelius, en raison de sa dépendance vis à vis de processus harmoniques tonals utilisés *sans la conscience de leur nature 'usée'* (à la différence de Malher par exemple) qui convertit (selon Adorno) sa musique en une sorte de

⁹⁴ *Idem, ibid.*

falsification. On peut aussi comprendre l'idée d'un *fétichisme* de l'écoute dans la musique populaire de son époque, par l'appel à des procédures tonales visant plus à créer un « effet » qu'à constituer un discours justifié de façon immanente. Le propre devenir-image du matériau sera responsable d'une compréhension de la musique en tant qu'obtention de déterminés effets psychologiques pour lesquels la logique de construction spécifique mise en jeu dans les œuvres importe peu.

La critique à l'utilisation de sons non-médiés qu'Adorno adresse à Cage devient ainsi claire : la concentration d'événements indépendants les uns des autres néglige cette tendance historique, se situant pour ainsi dire en dehors de toute médiation avec la totalité de la forme et avec le stage actuel du langage à partir duquel l'œuvre obtiendrait sa signification particulière.

Cette insistance sur la codétermination mutuelle du matériau et de la forme dans le contexte de la pensée musicale d'Adorno peut prêter à erreur et donner l'impression que ce qui est exigé est une totalité fonctionnelle qui absorbe complètement le matériau. Ce n'est pas le cas. Il suffit de se remettre en mémoire l'insistance d'Adorno au sujet de l'hétérogénéité du matériau en relation aux ambitions totalisantes de la forme pour se faire un tableau plus complexe des relations entre ces deux termes. En ce sens, le matériau a toujours été aussi pour Adorno l'*autre* de la forme : ce qui résiste à l'intégration formelle par un excès qui ne se laisse pas conceptualiser complètement à l'intérieur du système musical. En d'autres termes, le matériau ne se laisse pas réduire à sa fonction dans le discours. « Les avertissements que le matériel transmet au compositeur et que celui transforme quand il obéit se constituent en une interaction immanente. » (p. 36) À l'inverse, la domination totale du matériau par la forme équivaldrait à la domination de la nature par la raison instrumentale. Ce n'est pas pour

rien que la *Philosophie de la nouvelle musique* était considérée par le propre Adorno comme une digression sur la *Dialectique de la Raison*. Ce texte expose l'histoire des conversions de la raison en domination de la nature, qui se ferait par l'unification de la diversité de l'expérience en objet de calcul, par la réduction des qualités aux quantités.

Nous rencontrons ici un parallèle avec Cage, mais qui ne se laisse pas résumer en une relation d'identification. La nature, pour Cage, est l'immanence pure, productrice de différences qui dépassent l'activité synthétique du sujet. Elle relève en ce sens du qualitatif. Nous rencontrons aussi chez Cage un face à face du sujet et de la nature, mais l'opération qu'il propose ne peut être assimilée à l'expérience intellectuelle d'Adorno : la destruction de l'intentionnalité du moi, et la dégradation des catégories au moyen desquelles on est capable d'élaborer le réel. C'est par cet abandon des expectatives de synthèse de la subjectivité que l'on peut expérimenter quelque chose qui est de l'ordre de la *nature* dans son sens cagien.

Cette position permet de parler de « stoïcisme musical », selon la formule de Vladimir Safatle, en vertu d'une « suspension du jugement compositionnel » qui est bien synthétisée dans le paragraphe suivant :

« L'identification de climax et de tensions exige des fonctions intentionnelles comme la mémoire narrative (qui organise les événements en 'drame'), l'attention orientée par un *telos*, en plus de la compréhension de principes de différenciation et d'identité partagés tant par l'auteur que par l'auditeur (...). La musique de l'immanence de John Cage, cependant, est une musique de dissolution du Moi car elle n'exige aucune de ces fonctions intentionnelles et synthétiques. Si l'on se souvient que l'une des fonctions centrales du Moi est, exactement, d'être une unité synthétique de représentation, c'est à dire l'instance qui fournit la règle d'unification des intuitions diverses dans la représentation des objets, l'on peut comprendre alors que la lutte de Cage contre les fonctions harmoniques de structuration du matériel sonore et contre les principes de différenciation qui composent la grammaire musicale était au fond une lutte contre les fonctions synthétiques du Moi. »⁹⁵

⁹⁵ ADORNO, 1998, p. 277

Cette position a des conséquences sur le concept de matériau musical dans Cage. Il se définit comme le propre continuum des sons disponibles dans le monde. Avant même l'apparition de l'indétermination, Cage cherchait à absorber tous les sons qui survenaient, même ceux qui n'étaient pas passibles d'absorption dans la grammaire tonale et sérielle, à savoir, les bruits. Comme dit auparavant, c'était tout le sens de sa structuration rythmique à la place d'une structuration harmonique.

Cette disponibilité de tous les instants de la totalité sonore du monde tranche sur la conception de matériau d'Adorno, comme le montre clairement cet extrait de Dahlhaus :

« Le caractère de langage de la musique est étroitement lié au concept de matériau forgé par Adorno (...). Pour Adorno, le matériau devant lequel se trouve placé le compositeur n'est pas une pure matière, anhistorique et identiquement disponible à tout moment, mais la somme des relations sonores préformées et déterminées par l'histoire, relations que le compositeur peut utiliser comme tournures de routine ou éviter, parce que, vieilles, elles ne sont plus que des vocables obsolètes. Le matériau musical ressemble donc à un langage aux formules usées mais également aux possibilités d'expression nouvelles. »⁹⁶

Et il continue :

⁹⁶ DAHLHAUS, 2004, p. 170

« L'idée que le matériau musical est entièrement historique (la part donnée par la nature étant 'pré musicale') s'oppose diamétralement au postulat de John Cage. Cage veut qu'on jette bas le fardeau de la tradition et qu'on libère les sons de la musique qui leur a été imposée, afin de découvrir la nature authentique de ce qui sonne. »⁹⁷

Quoique reconnaissant le potentiel critique d'une initiative de cette nature - il considère notamment le *Concert for piano and orchestra* de Cage comme un exemple de « musique de la catastrophe » - Adorno fait une lecture du concept d'« informel », qui inclut le pôle matériel et le pôle expressif. Dans ce texte des années 60 qui est *Vers une musique informelle*, nous voyons s'esquisser comme un concept positif ce qui pourrait être un cheminement viable pour la musique contemporaine.

4.2.1.1. Temps-durées et temps-espace

Un des problèmes traités par Adorno, nonobstant la différence que nous avons soulignée entre Stockhausen et Cage regardant l'organisation du temps musical, est précisément la relation de l'œuvre avec la temporalité et de celle-ci avec la subjectivité compositionnelle présumée. Déjà, depuis *Philosophie de la nouvelle musique* se dessine une tendance, commune tant au dodécaphonisme qu'à la pratique de montage dans Stravinsky, à ce qu'Adorno considère la *spatialisation* du

⁹⁷ *Idem*, p. 171

temps. Celle-ci, en référence à Bergson, propose une opposition entre *temps-durée* et *temps-espace*. La première espèce de temps obéit à l'ordre de la mélodie, dans lequel une note semble se fondre dans la note suivante, le tout prenant forme par l'absorption continue de chaque moment constitutif par le moment suivant. La seconde espèce obéit à l'ordre du roulement de tambour, marquant rythmiquement le temps qui s'exprime alors comme une série de moments (attaques) caractérisés par une relation d'extériorité mutuelle. Au lieu d'un tout formé organiquement par la disparition et fonte continue du temps, il y a une séquence d'objets placés comme *par dessus* l'ordre temporel, objets caractérisés par ce qui relève de l'ordre de l'espace, à savoir, d'un côté la relation d'extériorité mutuelle, de l'autre la simultanéité objective. De cette façon, la posture de Stravinsky se caractérise de manière flagrante par ce qu'Adorno appelle *pseudo-morphisme avec la peinture*. Plus important de notre point de vue, toutefois, est le raidissement du dodécaphonisme dans son propre processus, exhibant lui-même quelque peu cette spatialisation du temps dont est coupable Stravinsky en se situant dans l'ordre spatial - séquence déterminée de notes et leur manipulation en formes géométriques d'inversion, rétrograde et rétrograde de l'inversion.

Déjà, à l'époque de l'avant garde des années 60, Adorno est confronté à deux alternatives : d'un côté le sérialisme total - la sérialisation de tous les paramètres du son en vue d'un contrôle total sur l'œuvre finale - de l'autre, le courant expérimental Cagien, avec son renoncement au contrôle individuel sur le résultat final de l'œuvre, ces deux alternatives étant coupables de *l'atomisation du discours* par la note isolée et des conséquences temporelles qui s'ensuivent. La musique informelle théorisée par Adorno cherche à éviter un extrême autant que l'autre, en sauvegardant l'espace d'hétérogénéité à l'intérieur de l'œuvre en même temps qu'elle

préserve un déroulement temporel qui ne nie pas l'essence du temps en tant qu'ordre successif. La compréhension de cette préservation du moment de non-identité à l'intérieur du discours musical dépend de la compréhension du sérialisme intégral comme planification des différences, problème commun à celui-ci et à l'initiative de Cage. La différenciation complète dans chaque note du discours musical, où chacune exhibe des valeurs différentes de la note antérieure, aboutit à une atomisation de ce qui rend possible l'articulation de la propre différence perceptive. La musique informelle selon Adorno ne retombe pas dans l'adoption des formes traditionnelles avec leurs expositions, développements et récapitulations, mais cherche des fonctions analogues au sein du nouveau matériau. Elle ne le fait pas simplement par négation des automatismes de la musique sérielle, elle cherche à absorber les apports techniques sans se laisser réduire à ceux-ci.

Une forme intéressante de penser cette tentative d'Adorno est de se rappeler son insistance vis à vis de l'anecdote selon laquelle Schoenberg, recevant une visite du compositeur Darius Milhaud qui le félicitait pour le succès universel de la technique sérielle, aurait répondu : « Et ils composent avec elle ? ». L'action de composer avec la technique sérielle impliquerait pour Adorno que la composition ne se déduit pas simplement de la technique mais qu'il y a médiation de l'usage de la série par la considération de la relation de chaque note avec les autres. Ceci est relié à la volonté de résoudre la question de l'opposition entre matériau et expression. Pour Adorno, quelque chose de la composition traditionnelle subsiste dans ce qu'avait dit Schoenberg. Les conformations structurelles inhérentes au matériel ne peuvent par elles mêmes déterminer le déroulement complet de l'œuvre et devraient intégrer une certaine subjectivité compositionnelle qui arrive à « parler le langage du matériel ». En ne se laissant pas résumer ni absorber par la technique utilisée,

l'œuvre se situerait ainsi de nouveau au sein du temps successif en même temps qu'elle réintroduirait en elle-même la subjectivité compositionnelle. C'est aussi le sens de la critique par Adorno de la musique de Webern, qui cherche à mettre la forme la plus proche possible du matériau par la configuration de la série, de telle manière que celle-ci détermine dans une grande mesure la forme totale. Comme dirait encore une fois Dahlhaus :

« Les divergences entre structure dodécaphonique et langage musical chez Schoenberg engendrent un concept de matériau fort différent de celui de Webern et, *a fortiori* de celui de Cage. En effet, Webern tente de rapprocher la préformation dodécaphonique de la forma composée jusqu'à les faire coïncider. Et Cage, dans son mysticisme de la nature, détache et « émancipe » le matériau sonore de sa trame musicale. Le « langage » musical- au sens syntaxique et expressif du terme- qui, selon Adorno, s'oppose chez Schoenberg au matériau et converge chez Webern avec le matériau, finit par être éliminé chez Cage : la musique n'a pas besoin de parler, elle n'a qu'à être là. »⁹⁸

Il n'est pas question ici d'élucider intégralement le concept de *musique informelle* proposé par Adorno mais d'explorer, parmi les alternatives qu'il propose, les éléments permettant de penser d'un côté la critique qu'il fait à l'indétermination et de l'autre les préoccupations conditionnant ce qu'il reconnaît comme un *nominalisme esthétique* caractéristique de l'époque.

4.2.2. *Nominalisme esthétique e indétermination*

« L'art nie les déterminations catégorielles imprimées dans l'empirie et, malgré cela, contient dans sa propre substance un être empirique. Quoiqu'il s'oppose à l'empirie par le moment de la forme - et la médiation de la forme et du contenu ne doit pas se concevoir sans cette

⁹⁸ DAHLHAUS, 2004, p. 231

distinction - il est toutefois important dans une certaine mesure et généralement de chercher la médiation dans le fait que la forme esthétique est un contenu sédimenté. »⁹⁹

Ici se révèle toute une philosophie relative à la position de l'œuvre d'art au sein de l'univers empirique qui est à vrai dire une opposition caractéristique de la pensée d'Adorno. Quelques incompatibilités avec la position de Cage peuvent être immédiatement vérifiées :

- a) La plus évidente est la négation des déterminations de l'empirie. Si l'œuvre de Cage se prétend ouverte « à ce qui arrive » au delà du propre contenu qu'elle met en place, elle perd alors le caractère de négation qu'Adorno attribue à l'œuvre d'art. Si d'un côté il existe en elle un potentiel critique en tant que négation des matériels fétichisés qu'une certaine subjectivité compositionnelle pourrait utiliser, d'un autre elle s'ouvre complètement à ce qui peut arriver, dans une attitude d'acceptation passive de la réalité sociale telle qu'elle se présente
- b) La forme vue comme *élaboration* du contenu empirique. La forme esthétique serait caractérisée d'un côté par la négation de l'empirie, de l'autre elle présente une espèce de simulacre de l'empirie par le fait qu'elle reconstruit en son sein des relations d'unité et de variété, identité et différence, cause et conséquence.

Cela signifie que l'œuvre tire de l'univers empirique et réinjecte en son intérieur les propres déterminations de l'expérience en général, sans toutefois retomber dans le

⁹⁹ ADORNO, 2008, p. 17

même univers, grâce à une *distance critique* sans laquelle elle reviendrait à la *seconde nature* selon Adorno : ce qui est tenu par la réalité sociale comme pure et simplement existant sans possibilité de critique ou de modification. Comme dit Adorno lui-même :

« Les œuvres d'art se détachent du monde empirique et en suscitent un autre comme s'il était également une réalité. Elles tendent donc *a priori* à l'affirmation, même si elles se comportent de manière tragique. (...) en prétendant exposer une totalité extérieure, une sphère, fermée sur elle-même, cette image est transférée au monde dans lequel l'art existe et qui la produit. En vertu de son refus de l'empirie - refus contenu dans son concept, qui est une de ses lois immanentes et non pas simple esquive, - sa supériorité est sanctionnée »¹⁰⁰

C'est la logicité interne caractéristique de l'œuvre, résultat d'une opération astucieuse de mimesis de la réalité empirique sans adhérer à celle-ci, qui préserve l'autonomie de la forme esthétique.

Cette injonction est caractéristique d'une époque où les normes compositionnelles ne peuvent plus être simplement suivies par les compositeurs. Il s'agit d'une pensée qui cherche à se confronter à une situation de radicale a-normativité (pas dans le sens de *normativité* tel que nous avons travaillé dans le Ch. III) dans le processus de création artistique, sans pour autant abandonner l'autonomie de l'œuvre et tout ce qui en découle. En d'autres termes, elle veut penser l'œuvre d'art à une époque marquée par la décadence des normes esthétiques d'une part, et par la nécessité de maintien de l'autonomie de l'œuvre d'autre part, ce qui fait que la responsabilité constructive retombe

¹⁰⁰ *Idem.* p.12

entièrement sur l'œuvre singulière. C'est le sens du *nominalisme esthétique* tel qu'exposé par Adorno dans sa *Théorie Esthétique*.

Il est important de souligner que, comme de coutume chez Adorno, ce nominalisme esthétique n'est pas simplement "désirable", il est lui même un problème. Adorno le lit comme une rupture entre le particulier et l'universel dans les œuvres d'art. Il s'inquiète de la réapparition de l'universel à l'intérieur des structures supposément libres de l'œuvre particulière, question qui doit être résolue à l'intérieur de chaque œuvre individuelle.

De plus, selon Branden Joseph:

« Un paradigme de la distance critique tel que posé par l'esthétique de l'école de Francfort présuppose finalement un sujet relativement autonome qui comprenne la structure de la société capitaliste qui lui aura été présentée sans transformations obscures. Dans le paradigme de Cage, par contre, étant donné qu'il n'y a pas tout l'espace possible ou semi autonome de la distance critique, la transformation subjective se fait au niveau de la perception et non pas de la cognition. »¹⁰¹

Quoi que l'on puisse critiquer la caractérisation de ce qui est « cognitif » pour l'esthétique de Francfort et de ce qui est « perceptif » dans l'esthétique cagienne, le paragraphe antérieur reste important dans la mesure où il exprime l'opposition entre la pratique d'une correcte distance de l'œuvre vis à vis de la réalité sociale de l'une, et la pratique de l'immanence dans le monde des différences non subjectives de l'autre. Face à l'opposition manifeste entre la position d'indétermination adoptée par Cage et la possibilité d'un nominalisme esthétique qui préserve le potentiel critique de l'œuvre

¹⁰¹ JOSEPH, B. in ROBINSON, J. 2011, p. 90

singulière, il devient souhaitable de reformuler notre question préliminaire.

Nous nous demandions initialement si l'indétermination cagienne pouvait s'unir à une forme de composition critique dans la mesure où elle ferait la critique de la propre identité fixe prise comme donnée et certaine par le sens commun. Mais elle retomberait alors dans l'empirie que l'œuvre d'art cherche à la fois à absorber et rejeter - un rejet qui ne devient intelligible qu'à une distance correcte donnée par le caractère monadique de la totalité (quoique fragmentaire) exhibée dans l'œuvre.

Modifiant les termes aussi bien de Cage que d'Adorno : la composition indéterminée peut-elle, en tant qu'autodéfinition pour chaque œuvre de ses propres conditions d'identité, se configurer comme une critique de l'identité présupposée par le sens commun et par la réalité sociale dans sa considération des identités des œuvres d'art ? L'ouverture de la structure de l'œuvre ne détruirait-elle pas alors son caractère monadique et la possibilité de réflexion critique de la réalité sociale offerte par l'œuvre ? Du côté de Cage, existe-t-il une manière de reconstruire la proposition d'indétermination de telle forme qu'elle ne retombe pas dans l'empirie ? Ou inversement, du côté d'Adorno, existe-t-il une manière de construire l'idée de forme critique de façon à ce qu'elle n'exige pas le caractère fermé de la totalité esthétique ?

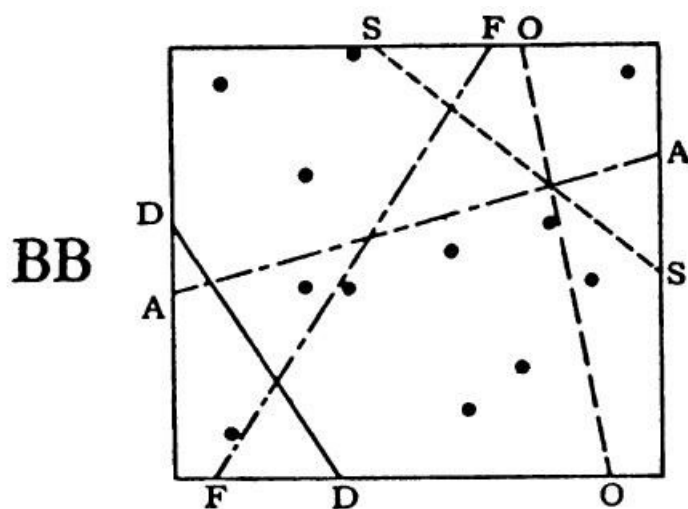
Nous passons dans ce qui suit à une autre critique de l'œuvre de Cage avant de revenir à ces questions.

4.3. Une autre critique de Cage : le nominaliste Nelson Goodman

Dans le premier chapitre, nous avons présenté la Théorie de la Notation proposée par Nelson Goodman dans *Languages of art* comme une alternative *nominaliste* de construction de l'œuvre musicale. Nous avons vu qu'une algébrisation de la notation est réalisée de telle manière que chaque caractère est responsable pour un unique concordant. En d'autres termes, chaque élément du côté syntaxique dénote un seul élément du côté sémantique du système. Selon Goodman, cette méthode assurerait l'identification de l'œuvre musicale.

Dans ce contexte l'œuvre est vue également comme un caractère dans un système notationnel. Comme la définition de caractère selon Goodman (quelque chose à l'intérieur d'une formalisation qui est mis pour une chose - la relation symbolique est prise comme primitive) ne possède pas de « limite supérieure », un texte bien formaté selon les règles du système notationnel est lui-même un caractère, car il dénote ce texte et lui seul. Dans ce contexte, la préoccupation de Goodman, comme nous l'avons vu, est d'éviter d'avoir à appeler à un objet abstrait ou universel platoniste. Comme l'œuvre ne peut être considérée comme un objet abstrait différent et au dessus de son texte, toute la responsabilité vis à vis de son identification revient à la notation. Ainsi l'œuvre devient la classe de toutes les performances obéissant à la partition qui est elle-même un caractère bien formé dans un système notationnel et qui fonctionne comme critère d'identification de sa propre classe.

Nécessairement, il y a dans ce contexte une incompatibilité avec les expériences de Cage. Cela est clair lorsque Goodman commente un exemple tiré, une fois de plus, de son *Concert for piano and orchestra*.



Dans l'exemple proposé, la notation BB de la page 53 de l'œuvre, Daniel Charles explique¹⁰² que les lignes qui traversent le quadrilatère représentent la fréquence, l'amplitude, le timbre, la durée et la succession. Les points représentent des sons dont les caractéristiques sont déterminées par leur position relative vis à vis des autres points et vis à vis des lignes. Ainsi, pour Goodman, l'absence d'unités minimales pour l'extension des droites, pour les distances des points vis à vis de celles-ci, ainsi que pour l'angulation entre elles, rend impraticable la détermination précise des caractéristiques des points car il leur manque une différenciation finie. Ce manque de différenciation finie peut entraîner l'effondrement de la disjonction syntaxique et sémantique si les caractères ne sont pas lus comme disjoints et si les objets musicaux leur correspondant coïncident. Selon Goodman, rien ne peut être déterminé par la partition de Cage. « Il n'y a pas de notation ni de langages ni de

¹⁰² CHARLES, D. 1998, p. 108

partition »¹⁰³.

Quoique la position de Goodman soit extrêmement dure dans ses exigences de pureté formelle pour la détermination totale de l'identité de l'œuvre musicale (exigences qui ne sont pas sans reposer sur une conception socialement déterminée de ce qu'est une œuvre musicale - voir notre réflexion antérieure sur l'« *impulsion philosophique* » dans le chapitre 1), nous en retenons tout au long de ce travail l'idée extrêmement féconde de *conditions d'identification*. Le terrain de la morphologie musicale notamment a été ouvert par la considération amplifiée qu'il était possible d'appliquer des conditions d'identification à une œuvre qui *a priori* ne déterminait aucun objet.

Toutefois, par le fait qu'il repose sur une conception symbolique des langages de l'art, le nominalisme de Goodman ne rend pas justice à tout l'aspect du "faire" propre aux œuvres d'art. Si la considération des œuvres comme applications ou résultats d'opérations symbolisantes déterminées ouvre l'œuvre d'art à une multiplicité de systèmes symboliques - dans *Langages de l'art*, il en exhibe quelques uns, dont le système notationnel pour la musique - elle la restreint à une activité référentielle qui nécessite corolairement de sa bonne conformité pour le succès de la symbolisation. Ainsi, dans son livre postérieur *Ways of worldmaking*, Goodman mêle à son nominalisme une espèce de relativisme linguistique. Il y déclare que la catégorie « monde » est perdue. Il existerait en fait une pluralité de mondes réels (ne pas confondre avec les mondes possibles de la théorie sémantique de Kripke, Lewis et autres) créés par les œuvres d'art, théories scientifiques et activités symbolisantes en

¹⁰³ GOODMAN, 1976, P. 189

général. Goodman se pose la question suivante : « qu'est que j'ai devant moi ? Un homme ou un ensemble d'atomes ? ». Et il montre que les deux réponses sont vraies dans des cadres de références distincts. Se perd de cette façon une référence universelle pour tous ces cadres de références qui seraient eux-mêmes *formateurs de monde*. Nous vivons dans cette pluralité de mondes créés par nos activités. Il les appelle « *versions-monde* », à la différence de « *versions du monde* » qui présupposent encore une référence à un monde unitaire. Il appelle cette dernière position « *irréalisme* ».

4.3.2. *Nominalisme e Irréalisme*

« L'idée de *projection* est bien connue e joue un rôle fondamental dans de nombreux domaines de la mathématique. Elle sert naturellement à la construction des cartes géographiques où des figures dessinées sur un plan horizontal reflètent les relations entre les figures situées sur une superficie sphériques. Elle est utilisée en géométrie avec les coordonnées qui traduisent la géométrie en algèbre de sorte que les relations géométriques sont représentées par d'autres, algébriques. »¹⁰⁴

Ce paragraphe illustre le fait que la projection ne se fait pas seulement entre éléments de même nature, comme dans les représentations spatiales (une ville sur la carte correspond à une ville dans la réalité), mais qu'il est possible, au moins abstraitement, de relier des domaines différents à partir de certaines propriétés communes comme, par exemple, le domaine spatial des objets géométriques se relie

¹⁰⁴ NAGEL & NEWMAN, 2007, p. 60

au langage algébrique de ses propriétés. Cette capacité de la projection est rendue explicite par la proposition suivante : « La caractéristique de base de la projection est que l'on peut prouver qu'une structure abstraite de relations incorporées dans un domaine d'objets vaut aussi entre objets (en général une espèce différente du premier ensemble) d'autres domaines. »¹⁰⁵

Dans son premier livre, *The Structure of Appearance*, la stratégie de Goodman est de rechercher les conditions minimales de projection de l'expérience en systèmes formels. Cette quête ne concerne pas les composants sémantiques des expressions utilisées, mais seulement les éléments syntaxiques : les relations structurelles à relier dans la réalité doivent être présentes en tant que relations structurelles dans les énoncés du système formel.

Ce qui semble une digression effectuée par la philosophie de la mathématique est en vérité importante pour notre compréhension du nominalisme de Goodman et de son type de nominalisme esthétique. La relation primitive proposée par Goodman est la relation « être mis pour » (*to stand for*). Il n'y a pas adéquation de concept à objet et cela est résolu par la relation *conventionnelle* de *être mis pour* : un symbole du système est mis pour un élément que l'on veut représenter. La projection est la relation primitive.

Imaginons que l'œuvre d'art soit un mode de projection et non de représentation du monde. Tout le reste de la pensée esthétique de Goodman procède de cette ligne de pensée qui est intimement lié à son épistémologie telle qu'elle est discutée dans son article *The new riddle of induction*.

¹⁰⁵ *Idem ibidem*

Dans ce travail, il attaque l'ancien problème de la justification des inférences inductives. Goodman accepte en partie la solution de Hume selon laquelle une habitude est créée à partir de connections déjà réalisées qui prédisposent l'individu à formuler des prévisions basées sur elles. Que signifie dire que Goodman accepte cette idée seulement en partie ? Cela signifie qu'il ne cherche en aucune structure mentale a priori ou dans la structure même de l'univers un critère de relation causale nécessaire qui justifie les inférences effectuées. Au contraire, Goodman accepte de bon gré qu'il n'y a pas de garanties pour la réalisation des prévisions qui sont réalisées à partir de l'induction.

« Si l'on y pense, qu'est ce qui constituerait précisément la justification que nous cherchons ? Si le problème est d'expliquer comment nous savons que certaines prévisions se réaliseront, la réponse suffisante est que nous n'en savons rien. (...) Le véritable problème ne peut être celui d'atteindre un inatteignable savoir ou de rendre compte d'un savoir que nous ne possédons pas. »¹⁰⁶

Le problème se déplace alors vers la *correction* ou *incorrection* des prédicats projetés sur le monde. En d'autres termes, Goodman cherche des règles d'induction analogues aux règles de déduction. Il avance ce qu'il entend être la relation entre ces règles et le succès des inférences effectuées :

« Ce qui se passe c'est que tant les règles que les inférences particulières se justifient en s'harmonisant entre elles. Une règle est rectifiée si elle produit une inférence que nous désirons accepter ; une inférence est rejetée si elle viole une règle que nous ne voulons pas

¹⁰⁶ “Come to think of it, what precisely would constitute the justification we seek? If the problem is to explain how we know that certain predictions will turn out to be correct, the sufficient answer is that we don't know any such thing. (...) Now obviously the genuine problem cannot be one of attaining unattainable knowledge or of accounting of knowledge we do not in fact have.” GOODMAN, 1983, p. 62

rectifier. Le processus de justification est le délicat processus de réalisation des ajustements mutuels entre règles et inférences acceptées ; et dans l'accord établi se trouve l'unique justification que n'importe laquelle d'entre elles nécessite. »¹⁰⁷

Toutefois un problème se pose : celui de la différenciation entre prédicats projetables et non projetables. Goodman assimile cette différence à celle existant entre prédicats qui sont *lawlike*, passibles de constituer des régularités, et les prédicats purement accidentels. Les deux hypothèses suivantes donnent un exemple de cette différence : 1- l'objet que j'ai sur ma table est en cuivre et est un bon conducteur électrique, cela confirme que les objets de cuivre sont de bons conducteurs électriques. 2- l'objet que j'ai sur ma table est en cuivre et est un bon conducteur électrique, cela confirme que tous les objets qui sont sur ma table sont de bons conducteurs électriques.

Goodman va plus loin et propose une expérience de pensée dans laquelle un nouveau vocabulaire est utilisé pour dénoter les couleurs des émeraudes. Selon les paroles utilisées normalement, toutes les émeraudes observées sont vertes. Goodman, lui, propose l'expérience suivante : une émeraude est *vleue* (grue) si avant le moment *t* elle est observée et si elle est verte et non pas bleue. Et elle est *bert* au cas inverse, si avant le moment *t* elle est observée e si elle est bleue et non pas verte.

Les deux prédicats peuvent être projetés. Avant le moment *t* nous avons des raisons suffisantes pour les projeter tous deux. Qu'est ce qui fait que l'on décide de

¹⁰⁷ *Idem, ibid.*

projeter l'un ou l'autre des prédicats ?

« La réponse, je crois, est que nous devons consulter les cas antérieurs de projections des deux prédicats. Évidemment, 'vert', comme vétéran de projections plus nombreuses et plus anciennes que 'vleue' possède une biographie plus impressionnante. Le prédicat 'vert', peut-on dire est plus enraciné que le prédicat 'vleue'. »¹⁰⁸

La capacité d'enracinement d'un prédicat déterminé et non d'un autre dépend de l'histoire de l'usage du prédicat. En ce sens la règle de l'usage d'un prédicat est déterminée par le succès des inférences de ce même prédicat. Mais il est important d'observer que ce ne sont pas les prédicats les plus « familiers », c'est à dire ceux qui ont la plus ample histoire d'usage, qui sont nécessairement les meilleurs candidats. Fidèle à son approche extensionnelle, Goodman affirme que ce n'est pas l'usage d'un seul mot qu'il faut considérer, mais le succès projectif du à l'enracinement de la classe des mots coextensifs. De même qu'auparavant une notation musicale déterminait une classe de performances, ici les paroles déterminent des classes d'extensions, et la coextensibilité des projections est un des critères capables de déterminer si elles sont différentes, identiques ou, si différentes, compatibles ou incompatibles. Ainsi des mots possédant la même extension comptent comme une même projection pour Goodman.

« En premier lieu, enracinement et familiarité ne sont pas le même. Un prédicat complètement hors de l'ordinaire peut très bien être enraciné comme nous l'avons vu, si des prédicats coexistant avec

¹⁰⁸ “The answer, I think, is that we must consult the record of past projections of the two predicates. Plainly “green”, as a veteran of earlier and many more projections than “grue” has the more impressive biography. The predicate ‘green’, we may say, is much better *entrenched* than the predicate ‘grue’.” (Idem)

lui ont été fréquemment projetés ; (...). Mais en second lieu, toute élimination en masse de prédicats étranges résulterait en une intolérable dévalorisation du langage. Des prédicats nouveaux et utiles comme 'conduit l'électricité' et 'est radioactif' sont constamment introduits et ne doivent pas être exclus à cause de leur caractère de nouveauté. »¹⁰⁹

Il est clair que pour Goodman le langage possède, déjà dans *Fact, fiction and forecast*, une capacité de formation de monde dans la mesure où rien en dehors d'elle même ne justifie le choix *a priori* d'une projection plutôt que d'une autre. C'est par l'intermédiaire de la complexe relation entre la pratique des projections, leur succès, l'historique de succès de chaque projection et les relations de compatibilité et incompatibilité entre elles qu'un monde bien formé se constitue.

L'activité de *worldmaking* développée par Goodman dans ses écrits postérieurs doit beaucoup à cette caractérisation de l'inférence. Comme s'il était possible de projeter dans la réalité des prédicats différents et comme si l'œuvre d'art pouvait être pensée de manière analogue. Pour Goodman, l'œuvre est *formatrice de mondes* une fois que le monde « tel qu'il est », indépendant de toute description, n'est pas pris en considération. Le monde sera alors *fabriqué* par les théories scientifiques, les œuvres d'art, la pensée philosophique et tout l'appareil cognitif disponible. L'œuvre d'art crée des *versions-monde non verbales* en inventant des totalités qui possèdent une certaine relation projective avec la réalité. Même l'œuvre d'art abstraite est pensée

¹⁰⁹ “In the first place, entrenchment and familiarity are not the same. An entirely unfamiliar predicate may be well entrenched, as we have seen, if predicates coextensive with it have often been projected; (...). But in the second place, any wholesale elimination of unfamiliar predicates would result in an intolerable stultification of language. New and useful predicates like ‘conducts electricity’ and ‘is radioactive’ are always being introduced and must not be excluded simply because of their novelty.” *Idem*, p. 97

de cette manière et il existe des catégories qui, dans Goodman, permettent de penser une forme de référence ou l'extension d'un cadre non représentatif (à savoir *l'expression* et *l'exemplification*).

Dans ce contexte, on peut envisager la critique à Cage non seulement comme critique à un musicien qui ne produit pas d'œuvre dans le sens de la Théorie de la Notation de *Langages de l'art*, mais aussi comme critique à un artiste qui n'est pas capable de « créer un monde » dans le sens d'une version-monde opérationnelle. La relation symbolique étant prise comme primitive par Goodman, *une version-monde non verbale doit être cohérente - c'est à dire qu'elle doit être responsable de sa propre complétude relative et aussi de sa capacité projective.*

Rencontrons-nous ici, de façon inopinée, la critique d'Adorno sur la chute de Cage dans l'empirie ? Oui, selon Antonia Soulez. Celle-ci tire ce rapprochement entre les deux auteurs du livre de Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, et affirme :

« D'un côté, écriture inconsciente de l'histoire, l'art contribue à 'faire un monde' qui s'intègre dans la culture, le monde est la société, le réel des forces de production, c'est le point de vue d'Adorno. De l'autre, appliqué à l'art, la théorie des symboles demeure soumise au mythe d'une cohésion fonctionnelle qui assure au monde fabriqué une valeur de 'cadre', nous reconnaissons ici Goodman. »¹¹⁰

L'exigence d'une totalité (même si celle-ci intègre l'*informe* dans le cas d'Adorno) caractérise la pensée des deux auteurs, elle est liée d'un côté à la forme esthétique

¹¹⁰ SOULEZ, A., *In* DUARTE et SAFATLE, 2007, p 55

sans laquelle il n'y aurait pas de distance critique (Adorno), et de l'autre au bon fonctionnement d'un symbolisme responsable pour la constitution d'une totalité (quoique pas absolue) qui est comprise comme version-monde (Goodman).

4.4. *Le silence Cagien revisité à nouveau.*

Considérons l'expérience vécue lors d'une présentation d'œuvres du groupe Wandelweiser à Paris en 2012. Ce groupe de compositeurs (Antoine Beuger, Radu Malfatti, Jürg Frey et Michael Pisaro), établis en Suisse et en Allemagne, prend le silence cagien comme matériel de base pour sa composition. Leur musique est souvent caractérisée comme « musique silencieuse » du fait du grand nombre de pauses qui la caractérise. C'était l'ensemble Dedalus qui exécutait leurs œuvres ce soir là dans une sorte de hangar dédié au « noise » et à la musique expérimentale qui fait partie des Instants Chavirés à Montreuil, à l'est de Paris. Il faisait froid et la salle, intentionnellement, n'avait pas de chauffage. Il y avait des fuites provenant du toit et l'on pouvait entendre le son du trafic routier, suffisant pour s'imposer durant les périodes de pause sans toutefois obstruer l'écoute des sons qui faisaient la pièce.

L'écoute du silence, dans cette musique, implique non seulement des moments de *pause*, de *respiration* pour les activités des instrumentistes, mais aussi une écoute de l'ambiance *au moment où* la pièce se déroule. Il y a une tentative d'intégrer dans la musique les perturbations sonores alentour, en consonance avec les « transparences » de cage, comme nous dit Branden Joseph. La musique agit comme une modification du paysage sonore plus que comme un corps/objet fermé offert à la

contemplation. C'est d'ailleurs ainsi que Michael Pisaro définit, dans une vidéo, le rôle du compositeur : « Celui qui modifie le paysage sonore »¹¹¹. Affirmation extrêmement intéressante dans notre contexte dans la mesure où elle semble renoncer à la totalité fonctionnelle requise des œuvres.

Durant l'exécution de l'une des pièces, l'alarme d'une voiture se déclenche, produisant un son strident et invasif au milieu de la performance. Une impasse est créée. La musique continue pour quelques instants mais l'alarme empêche toute relation avec ce qui se passe au même moment sur la « scène ». Les musiciens finissent par décider d'arrêter de jouer et d'attendre que l'alarme s'éteigne pour reprendre la pièce.

A priori, la décision nous paraît raisonnable. Pour n'importe quelle œuvre de la tradition du concert, un son continu extrêmement invasif issu du public ou de l'extérieur produirait une interruption du concert et l'attente d'une reprise subséquente. Mais quelle est la signification d'un tel événement dans une pratique qui se veut « perméable » à *ce qui arrive*, qui se veut ouverte à toutes les occurrences, cherchant à les accueillir en son sein. Dans ce cas, l'alarme n'aurait-elle pas du être intégrée ? En fait elle a été perçue comme un élément étranger et il a été décidé de l'éliminer de la performance. S'il y a une adhésion au concept cagien de « nature » dans la pratique de Wandelweiser, on peut toutefois se demander si cette nature inclue réellement « ce qui arrive » ou s'il existe une limite à l'intégration possible. À l'extrême, si un météorite tombait dans l'espace de performance ou dans son voisinage, il faudrait bien aussi interrompre la représentation.

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=jsLbz4lyK0c>

Qu'est ce que cette anecdote nous enseigne ? D'abord que le caractère d'œuvre n'est pas suspendu même pour ce type de production. Bien qu'il y ait une certaine perméabilité au milieu ambiant, cette perméabilité n'est pas absolue. Au chapitre II, nous avons vu des cas similaires dans Cage lui-même : son insatisfaction vis à vis des performances qui ont pris des libertés avec le texte de ses œuvres comme dans le cas de la présentation de 1964 d'Atlas *Eclipticalis* et les interprétations de sa pièce pour violoncelle par Charlotte Moorman en 1966. Il est possible d'objecter que ce n'est pas parce qu'il existe un processus d'élimination de la subjectivité dans la composition cagienne que le résultat ne doit pas être pris en considération. Il demeure que tout cela combine mal avec la vision commune de l'œuvre de Cage selon laquelle elle est, dans une certaine mesure, une « non-œuvre », position qui trouve sa légitimation philosophique dans Goodman comme vu antérieurement.

4.5. Normativités

Et n'y a-t-il pas aussi le cas où nous jouons et- « make up the rules as we go along » ? Et, également, celui où nous les modifions- « as we go along » ?¹¹²

« En connectant la barre au levier, j'actionne les freins » - Certes, mais du fait de tout le reste du mécanisme. Ce n'est un levier de frein qu'en relation avec ce mécanisme; et, séparé de son support, ce n'est pas même un levier, mais ce peut être tout ce qu'on voudra ou rien¹¹³

¹¹² WITTGENSTEIN, 2004, p. 73, paragraphe 83

¹¹³ *Idem*, p.30, paragraphe 6

À la différence d'Antonia Soulez, qui voit dans les positions de Goodman et Adorno une insuffisance de présence du matériau, dans le sens où la composition musicale contemporaine incorpore le matériau sonore comme un excès que la nécessité d'intégration formelle tendrait à suffoquer - tendance qu'elle perçoit aussi bien dans Cage que dans les opérations sémantiques de Ligeti ou même dans l'écriture de Beckett ; à la différence également de Joseph, qui voit dans l'opposition d'Adorno et Cage une incompréhension d'Adorno vis à vis de la lutte de Cage contre la répétition et en faveur du non-identique qui vit en profusion dans ce qu'il entend par *nature*, ce n'est pas exactement dans la libération du matériau sonore vis à vis des décrets de la forme que nous voyons une forme critique dans le domaine de l'indétermination ou un nominalisme esthétique qui résulterait de la multiplicité de possibilités des conditions d'identification.

C'est encore Cardew qui pose le problème de la meilleure façon :

(...) « D'un autre côté, ce qui constitue l'identité de *Winter Music* [de Cage], par exemple est le fait qu'il doit y avoir des irrutions plus ou moins complexes du silence et que celles-ci doivent provenir d'un ou de plusieurs pianos. »¹¹⁴

Ici, la question de l'indétermination est ramenée à son niveau élémentaire. Loin de toute philosophie du silence, de toute hypostase d'une nature prise comme productrice de différences par elle-même, la pensée de Cardew relie directement l'indétermination cagienne avec l'acte de jouer Cage, avec ce qui est en jeu dans le

¹¹⁴ CARDEW, 2006, P. 7

processus de préparation et de performance, dans le sens de l'erreur et dans la relation de la musique que l'on joue avec d'autres musiques. L'exemple de *Winter Music* est remis en exergue car il s'agit d'un exemple de morphologie relativement simple dans l'œuvre de Cage : des accords séparés par des silences. L'existence de l'erreur vient du fait que si un des interprètes s'avise de jouer une mélodie, objet sonore rigoureusement absent de cette partition, il y a nécessairement une *erreur*. Et où il y a erreur, il y a nécessairement identité. Une identité qui est plus ouverte aux perturbations qu'une Sonate de Beethoven peut-être, mais une identité quand même.

Ainsi, c'est au large d'une philosophie cagienne du silence et au plus près d'une pratique de l'indétermination en performance que l'on peut répondre à la question de l'existence d'une forme critique liée aux apports de l'indétermination. Le paragraphe de Cardew répond clairement : d'abord, il y a des *identités*, au pluriel, et non pas simplement une opposition pure et simple entre une identité et une non identité qui habiterait supposément la performance de la musique indéterminée (voir Annexe II pour l'analyse par Cardew des instructions pour la représentation de la musique indéterminée) ; ensuite, les identités se constituent de manières différentes dans chaque œuvre. Et le fait qu'il puisse y avoir des identités constituées de manières différentes est précisément le potentiel critique de cette musique qui n'exige plus un profil de totalité fonctionnelle puisqu'elle peut inclure en elle des éléments extérieurs (dans les limites morphologiques qu'elle permet). La forme critique ici ne concerne pas seulement la relation de la forme avec le matériau, mais aussi les propres normativités qui orientent l'action dans le processus de création et de reproduction des œuvres musicales. Citons ici de nouveau les exemples des *incompatibilités constitutives* vues au chapitre III avec Ferneyhough et le travail *Ícone*. Ces incompatibilités ne sont pas

accidentelles mais requises pour que l'œuvre « arrive ». Elles sont le résultat des contradictions entre niveaux normatifs présupposés et explicites.

Dans un sens, la perspective cagienne est ici une modification de la relation avec le monde : la musique n'est plus transparente au monde comme un mur de verre qui laisserait l'expérience de la « nature » intégrer l'œuvre, elle est en réalité suscitée par le monde, par les conditions concrètes de la performance dans chaque cas spécifique et par une créativité qui s'exerce vis à vis des formes d'action humaines. Comme dans la phrase de Wittgenstein citée au début de cette section, ce n'est qu'avec l'ensemble du mécanisme que la pièce est une commande du frein.

Dans ce sens, l'hypostase de l'Œuvre prônée par l'ontologie analytique du chapitre I cède la place à une variété de pratiques entre lesquelles la composition d'œuvres vue comme totalité déterminée n'est plus qu'un des extrêmes d'un continuum.

L'étude de la morphologie ici présentée n'est pas seulement une étude des limites identitaires des œuvres, elle est aussi un examen des diverses manières de prise de forme des identités. Ainsi le potentiel critique de la musique peut être vu non seulement comme agissant sur son contenu mais aussi sur le propre processus de configuration morphologique de chaque œuvre. Il ne s'agit pas simple d'un retour à l'empirie, mais d'une prise de conscience à son niveau le plus ample possible des processus de création : la normativité de l'action et sa relation avec les contextes de production en tant que *matériau* pour la composition, servant lui-même de tremplin pour la constitution de normativité d'identités qui sont *autres*.

Conclusion

Alors que notre chapitre 1 commence avec le silence de Cage, nous concluons par un grand « bruit ».

Noisecomposition I (nouvelle version)

Hommage à Karkowski

Pour cymbales suspendues ou gongs (numéros d'exécutants indéterminés)

Instructions

(à exécuter dans l'ordre par chaque percussionniste à son temps propre – les proportions peuvent être prédéterminées ou non)

Phase 1. Les musiciens interviennent les uns après les autres avec leurs roulements de cymbales, en introduisant un intervalle qui permette à l'écoute de s'habituer à l'arrivée de chacun d'eux.

Roulements de cymbales/gongs par tous les interprètes. Son le plus stable possible, sans changements d'intensité ou de timbre.

Phase 2. Sforzati pour tous les instruments. Les musiciens doivent créer des attaques accentuées au milieu de la texture produites par les roulements. L'attaque peut être particulièrement forte ou introduite par une courbe rapide d'élévation ou de diminution de l'intensité (<>). Ces moments d'accentuation ne devraient pas être

exécutés au même moment par deux musiciens, mais être distribués de telle forme qu'ils se produisent soit dans un instrument soit dans un autre. Il est permis d'utiliser une série numérique croissante afin de déterminer les intervalles entre chaque recrudescence (voir phase 4). Dans ce cas, la série numérique doit être comptée mentalement et ne doit être partagée avec aucun autre musicien.

Phase 3. Rallentando graduel jusqu'à des pulsations discernables. Passage par des périodicités différentes par les divers cymbales/gongs.

Les pulsations ne doivent pas coïncider entre percussionnistes (intensité toujours forte)

Attaques toujours fortes, mais moins fréquentes (sans coïncider).

Phase 4. Comptage individuel entre attaques, silences de plus en plus longs. (exemple : Compter 1, 2, 3, 5, 7, 11, etc. secondes entre attaques, sans chercher à synchroniser avec d'autres musiciens).

Entre une attaque et la suivante la musique termine.

Le dernier musicien à terminer détermine la fin de la pièce.

À mesure que le temps de silence s'allonge, croît l'incertitude sur le moment de la fin de la pièce.

2012/2013

Comme on peut voir, il s'agit d'un bruit saturé qui se transforme progressivement en silence. Mais un silence dont le temps de subsistance est tellement étendu qu'il se transforme lui-même en bruit : le bruissement du monde.

Avec *Ícone*, pièce qui a été commentée antérieurement (voir chapitre 3), *noisecomposition I* est une partition-texte de la même espèce que plusieurs pièces de

la tradition postcagienne. Des actions y sont proposées qui doivent être réalisées par des interprètes musiciens et non-musiciens. Mais alors que dans *Ícone* il y avait une dépendance entre les actions des divers musiciens afin de réaliser la saturation de l'espace sonore demandée par la partition, il y a ici autonomie de chaque participant pour suivre les ordres à son propre temps. En plus de cette autonomie entre les intégrants du groupe, un autre type d'autonomie complètement distinct s'introduit dans la pièce.

La fin de la partition a pour fonction de créer une ambiguïté sur la fin de la *performance*. Quoique la fin de la performance s'accomplisse par le renoncement du dernier musicien au comptage des silences entremêlés de coups de cymbales, il y a dans le mécanisme mis en marche par la pièce un aspect d'indécision : vu que tout intervalle peut suivre un autre pourvu qu'il soit plus long, le final de la pièce peut très bien ne pas en être un et la pièce peut continuer indéfiniment. Elle se nourrit de l'impossibilité de *connaître la série numérique* comptée par chaque intégrant. En fait, la pièce se *nourrit* du paradoxe de Kripke pour sa configuration finale.

Bien que l'exemple précédent possède un caractère anecdotique, du fait qu'il dépend d'une conception de l'œuvre qui ignore les actes intentionnels de ceux qui la présentent, c'est-à-dire que la détermination du final par les interprètes a un caractère incertain, il pointe vers la possibilité d'un silence semblable à celui que la *philosophie* de Cage a défendu. Par l'intermédiaire d'une indifférence complète vis-à-vis du résultat et de l'écoute des sujets présents à l'évènement, on parvient à ouvrir l'œuvre au monde. Toutefois, dans le contexte de *noisecomposition*, le silence proposé n'est pas un « cadre » destiné à mettre en scène les sons ambiants, mais un épiphénomène produit par les actions réalisées. En ce sens, la métaphore de

l'architecture de verre se trouve déplacée : l'accent n'est plus sur la visibilité du paysage au travers des fenêtres mais sur la continuité indifférente de la forme architecturale, qu'il y ait quelqu'un ou non pour en témoigner. La question se trouve ainsi posée de nouveau : en quel sens *noisecomposition* est-elle différente de *Hammerklavier* ? S'il y avait, dans Cage, un silence qui avait pour fonction d'ouvrir l'écoute au monde, ici, le silence, en tant qu'épiphénomène, n'a pas la même fonction. Quel est donc le statut des sons qui surgissent *i n c i d e m m e n t* durant la performance ? Ont-ils le même statut que les toussotements pendant un concert de Beethoven ?

Le présent travail commence par une mention à l'expérience de pensée proposée par Arthur Danto au début du livre *La transfiguration du banal*. Pour mémoire, cette expérience propose à la considération une série d'objets possédant les mêmes propriétés physiques : des planches carrées peintes en rouge. Certaines sont des œuvres d'art, d'autres sont des objets d'intérêt archéologique, l'une des planches est un objet entièrement prosaïque. Entre les œuvres d'art, l'une a un titre qui représente un événement : « L'État d'esprit de Soren Kierkegaard » ; un autre titre représente un endroit comme « Place Rouge ». Un autre encore décrit littéralement le contenu du tableau : « Tableau Rouge ». De tels titres illustrent les différentes relations *symboliques* entre le tableau et ce qu'il doit supposément représenter. « L'État d'esprit de Soren Kirkegaard » présente une relation *métaphorique* entre le rouge du tableau et la sensation évoquée dans le titre. « Place Rouge » est encore métaphorique, mais propose que le tableau soit, en un certain sens, *figuratif* – en tant que représentation d'un endroit. Quant à « Tableau Rouge », il décrit littéralement le contenu du tableau : un tableau rouge. De tels actes de nomination, quoique s'opérant de manières diverses, possèdent une fonction en commun : *la fonction symbolique*. L'œuvre d'art

qu'ils sont semble exister pour que soit exercé un effort d'*interprétation* de ses *contenus*. Quelle relation ces titres entretiennent-ils avec l'œuvre présentée ? Le titre est-il pertinent vis-à-vis du contenu de l'œuvre ? Certains répondent par l'affirmative, d'autres non. Il demeure que l'expérience de pensée de Danto montre comment certains éléments qui déterminent l'appartenance d'un objet déterminé à la catégorie « Œuvre d'art » sont tributaires d'un contexte de *fruition* et de *présentation* de la propre œuvre : dans quel contexte l'objet s'insère –t-il ? A-t-il été produit par une personne ? Est-ce un évènement *naturel* ? La relation du titre avec l'indiscernable qu'est l'objet physique en question contribue en grande partie à la fonction symbolique que l'objet achève : le processus imaginatif de celui qui se met à observer un tableau rouge avec de tels titres s'empresse de réaliser l'ajustement entre titre et objet, inférant à partir de là les intentions de l'auteur, l'objectif du projet et ainsi de suite.

Nous avons avancé dans notre introduction que le projet ici développé a quelque chose en commun avec l'expérience de pensée de Danto. Il s'agit de capter quelques spécificités de l'action musicale à partir d'un exemple qui propose également (ou désire proposer), une forme d'indiscernabilité : l'exemple le plus expressif en est la pièce silencieuse de Cage, qui (différemment de la nôtre *noisecomposition*) présente une indiscernabilité entre l'œuvre musicale et les évènements sonores tels qu'ils se produisent, mobilisant les actions d'un interprète de musique de concert (en général, un pianiste) pour présenter, par sa non interférence, un paysage sonore « naturel ». On pourrait objecter qu'il ne s'agit pas vraiment d'un indiscernable, une fois que la propre action théâtrale du pianiste met l'œuvre de Cage indubitablement au sein de l'univers de la musique de concert. Il est possible d'accepter l'objection, toutefois l'argument qui est proposé ici s'appuie sur

une version moins forte de la notion d'indiscernabilité : l'œuvre de Cage se prétend un prétexte – une *présupposition d'œuvre* – qui détermine en partie les comportements de réception d'un public de concert, substituant le contenu du concert par les sons naturels qui arrivent fortuitement. D'une manière ou d'une autre, il y a une tentative d'ouverture aux sons non acculturés du quotidien et, par conséquent, une non-action qui cherche à *les laisser être*. Le problème se situe ici de façon immédiate à l'intérieur du projet de non- séparation entre art et vie. Et aussi à l'intérieur d'une critique à l'*anthropocentrisme*.

Sinead Murphy offre dans son *The Art Kettle* un autre exemple. En juin de 2001, Brian Haw organisa une protestation individuelle devant le parlement anglais contre la participation de la Grande Bretagne à l'invasion de l'Irak. Haw monta une série de panneaux avec des posters et des affiches manifestant sa répudiation de la décision du gouvernement. Il vécut sur le lieu de cette protestation durant cinq ans, vingt quatre heures par jour, jusque 2006, quand il fut expulsé par la police en raison d'un acte institutionnel approuvé l'année antérieure qui interdisait les protestations non autorisées dans le voisinage du Parlement dans un rayon d'un kilomètre. Avant le démontage du site de protestation, l'artiste Mark Wallinger enregistra soigneusement le travail de Haw avec des photographies et, l'année suivante, remonta le site à l'intérieur de la Tate Britain Gallery. Il faut noter que celle-ci se localise en partie à l'intérieur du rayon d'un kilomètre où il est interdit de protester. Murphy se pose alors la question : pourquoi la police n'a-t-elle pas démonté l'œuvre d'art de Wallinger, étant donné que celle-ci était pratiquement indiscernable de la protestation de Haw ?

Qu'est ce que les exemples de Danto et Murphy nous disent dans le contexte du présent travail ? Dans le cas de Danto, le devenir-œuvre fait certainement que l'objet y gagne quelque chose. Comme il est dit dans l'introduction de son livre, l'œuvre est, selon lui, un *sens incorporé*. Ainsi, c'est le facteur *sens* qui devient le critère de discrimination entre les indiscernables. Dans ses propres mots : « le point logique, en garantissant que si *a* n'est pas identique à *b*, alors il doit y avoir une propriété *F* tel que *a* est *F* et *b* n'est pas *F*, n'exige pas que *F* soit une propriété *perceptible* ». Cela veut dire qu'en présence d'objets *perceptiblement* indiscernables, il doit y avoir une propriété qui détermine, au cas où l'un est une œuvre d'art et l'autre non, une différence entre de tels objets. Pour Danto, cette propriété est une propriété *relationnelle*. Le sens dont parle Danto est donc la propriété relationnelle donnée par l'interprétation de l'objet au sein d'une pratique. Dans le cas de Murphy, ce même caractère *relationnel* détermine le devenir-œuvre de sorte que la non-œuvre perd quelque chose au moment où elle entre dans le monde de l'art. En localisant la protestation de Haw dans la galerie d'art, celle-ci perd complètement son efficacité. Elle n'incommode plus en tant que protestation et passe à être observée comme un objet esthétique. Mais pourquoi ? En tant qu'œuvre d'art, la protestation de Haw montée par Wallinger ne fonctionne plus directement et sans médiation. Elle entre dans le monde de l'art et passe à fonctionner symboliquement – elle est elle-même une médiation – un objet qui fait référence à quelque chose de distinct. Nous ne sommes pas loin de la peinture figurative.

Quelque chose de similaire peut être dit de Cage. La fonction artistique est, dans les deux exemples cités, analogue à la *domestication* de la contingence à partir du moment où elle entre dans l'œuvre de Cage. L'exemple du concert de musique silencieuse du dernier chapitre illustre bien cela. Il ne s'agit pas ici de priver

complètement l'œuvre de Cage de sa motivation philosophique. Il existe de la contingence dans l'expérience esthétique et dans l'espace de réflexion de Cage. Il offre effectivement une *expérience* du hasard. Mais cette contingence apparaît à l'intérieur de certaines *limites* : les limites d'intégration données dans la morphologie de l'œuvre. Souvenons-nous que les musiciens ont arrêté le concert quand l'alarme de la voiture s'est déclenchée ; il est concevable que l'on pourrait attribuer cette décision à un choix mal orienté selon ce que l'on attend de ce type de musique mais, en fin de compte, il y a encore une limite à ce qui peut être intégré, cas du météore qui tomberait durant la performance.

Cette limite doit être prise au sérieux. Elle dit peut-être quelque chose, non seulement sur la proposition de Cage et l'indétermination, mais sur l'art en général. Plus spécifiquement, sur *ce qui est en jeu quand quelque chose devient art*. Nous touchons ici de nouveau à la question fondamentale énoncée au début du chapitre 1 (« qu'est ce que l'art ? »), que nous avons choisi de ne pas traiter. De fait, nous ne nous risquons pas à élaborer une définition de ce qu'est l'art, mais, fidèle à la méthodologie ébauchée ici, nous nous demandons ce qui arrive du point de vue de l'attente des observateurs et de la fonction de l'objet (ou évènement) *quand il devient art*.

Dans l'exemple donné antérieurement, il y avait une préoccupation quant aux résultats esthétiques présidant à la décision d'arrêter de jouer quand l'alarme de voiture s'est déclenchée. Cette attitude nous conduit à nous demander ce qu'est le statut de ce silence cagien : c'est un silence absolu – une façon de ramener au silence la volonté, tout l'anthropomorphisme, et de laisser le monde résonner ? où est-ce un *mime*, non pas celui désiré par Cage – l'idée d'imiter la nature dans sa façon d'opérer

– mais une imitation *esthétisée* d'un silence lui-même plus radical ? À la différence du discours de Cage, il s'agit ici d'une imitation de la propre imitation – une *esthétisation du silence* dans laquelle ce qui est exhibé est une image de ce monde qui sonne et non pas, de forme brute et immédiate, une ouverture à ce monde tel qu'il se présente dans l'empirie. En ce sens, loin d'expulser l'anthropomorphisme, le silence effectivement proposé est une forme de symbolisation de cet autre silence, ontologique pour ainsi dire, revendiqué par Cage et par les compositeurs du groupe Wandelweiser, qui, en tant que symbolisation, se dirige à une perception humaine capable de réaliser les opérations d'*exemplification* (au sens de Goodman) nécessaires à la compréhension de l'œuvre.

La notion d'ontologie utilisée ici est différente des théories ontologiques de l'œuvre d'art. Ces dernières se réfèrent à une tentative de catégorisation des objets « œuvres d'art » selon leur nature et/ou formes de fonctionnement. Ici, elle se réfère à quelque chose (dans ce cas, un silence) qui est *en dehors de l'œuvre*, bien différente de ce qu'implique l'attitude des musiciens quand ils ont cessé de jouer, à savoir une préoccupation concernant le résultat esthétique. En ce sens, ne nous trouverions-nous pas à un carrefour Adorno/Cage, dans la mesure où l'ouverture à l'empirie dénoncée par le premier ne serait pas simplement ouverture mais médiation esthétique d'une image d'ouverture dans le but d'offrir un substitut du monde réel ? Ou encore, si cela est « ouverture à ce qui arrive », comme le veut Daniel Charles, cet « arriver » est-il déjà filtré par des attentes civilisées ? En d'autres termes, la nature selon Cage est-elle bien éduquée ?

On peut ébaucher une hypothèse à partir d'une observation de Pouivet dans

L'ontologie de l'œuvre d'art :

« M. Mandelbaum a fait très justement remarquer que la question de savoir si un concept est ouvert ou fermé (celle de savoir si un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes peut être donné pour son usage) n'est pas identique à la question de savoir si des instances futures auxquelles le même concept est appliqué peuvent ou ne peuvent pas posséder véritablement de nouvelles propriétés (...) la peinture figurative a pour caractéristique essentielle de figurer quelque chose, mais il peut s'agir de scènes mythologiques ou religieuses aussi bien que des événements historiques, des intérieurs, des fêtes champêtres ou des natures mortes. » (p. 114- 115)

Selon Mandelbaum donc, et contre Weitz, la question de la variabilité des formes d'art ne rendrait pas nécessairement impossible une définition de la catégorie *art*, vu que les différences dans les formes du faire artistique peuvent coexister au sein d'une même catégorie sans entraîner la transformation de cette dernière. L'une des thèses du présent travail est que les œuvres singulières ont quelque chose à dire sur leurs propres conditions d'identification. Cela signifie que notre méthodologie suit une dynamique de raisonnement inverse : la catégorie n'explique pas les propriétés de ce qui se subsume en son intérieur, mais la propre dynamique de création des formes fait la critique des catégories prédéterminées. Face à la difficulté *d'absorption de son extérieur* par l'œuvre vue dans l'exemple de Cage et à la transformation de cet extérieur en symbole de lui-même, la question qui se pose ici est : l'œuvre de Cage est-elle justement une des variantes qui sont incapables de faire la critique de la propre catégorie œuvre ? Rappelons, de plus, que le concept-œuvre a toujours été présupposé dans notre discours. Bien que la direction de notre investigation soit inverse de celle de l'ontologie, il y a une présupposition que nous parlons d'*œuvres*. On peut se demander en conséquence s'il n'existe pas un concept minimum d'œuvre opérative ici.

La question relative à la capacité que possèdent les œuvres singulières d'amplifier leur propre activité artistique présuppose une autre : si des œuvres comme 4'33'' ou les *ready-made* de Duchamp se différencient des objets ou des événements ordinaires par leur *fonction esthétique*, c'est-à-dire, par leur insertion dans un univers normativement déterminé de fruition des *œuvres artistiques*, qu'est ce qui les différencie des *œuvres d'art* telles que délimitées par la tradition ? Explicitons le pourquoi de cette question : la différence entre un objet du quotidien, comme un urinoir quelconque, et le *ready made* de Duchamp est débattue et serait ici provisoirement répondue par l'insertion de l'urinoir dans un contexte de fruition esthétique (s'il doit être observé comme un objet esthétique dans le sens littéral, c'est une autre question – mais l'élément symbolique du geste de Duchamp est suffisamment évident). Entretemps, du point de vue de la *non-séparation de l'art et de la vie*, qu'est ce qui différencie des objets tels que l'urinoir, 4'33'', l'œuvre de Wallinger, ou un tableau rouge de Danto des œuvres de la *tradition*, qui, de façon évidente, appartiennent à l'univers de l'art ? On se demande ainsi, dans le cas où on postule la non-séparation, si de tels objets ne devraient pas non seulement se différencier des objets externes à l'art, mais aussi des objets internes au monde de l'art, de telle forme qu'ils ne retombent pas dans la catégorie mentionnée par Pouivet : simplement une modalité d'art de plus.

« (...) Cage s'interroge sur la nature de l'art quand il atteint la mer. La mer est cet espace fluide qui rend impossible la territorialisation de l'artistique. Il affirme que l'art est une convention mise en marche par un sujet en relation avec un objet. »¹¹⁵

¹¹⁵ PARDO, C., 2007, p. 85

D'accord, mais plus précisément, l'initiative de Cage, pour être perçue, ne nécessite-t-elle pas d'un contexte de fruition esthétique ? Si ce n'était pas le cas, il n'y aurait aucune raison de prêter attention spontanément aux sons du quotidien. Nous sommes ici le plus près d'Adorno que nous pouvons l'être dans la présente thèse : l'exhibition de la non-séparation entre art et vie a besoin des limites de l'œuvre pour être démontrée ; il n'y a aucune différence entre le contenu de 4'33'' et un quelconque silence, et, sans ses limites, le propre domaine pédagogique de l'œuvre se perdrait dans l'empirie. Entre ici de nouveau, subrepticement, la nécessité de la *distance critique*. Mais une distance qui est donnée par l'entrée même de l'objet dans le monde des arts et dans ses formes de fruition. L'œuvre a pour prix de son fonctionnement une distance minimale vis-à-vis de l'empirie, dans le cas contraire elle se perdrait dans le flux du monde. Le fonctionnement de l'indétermination cagienne exige un contexte normatif de réalisation de l'œuvre pour qu'elle survienne.

D'un autre côté, on ne peut négliger les innovations opérationnelles introduites par Cage. L'usage du hasard dans l'œuvre musicale configure effectivement une rupture avec la pratique dominante, même si cette rupture doit être interprétée de façon différente. Et ici l'œuvre de Cage peut être vue comme *pédagogique* en un certain sens : elle démontre comment sont possibles, d'un côté, une écoute du monde de type artistique, et de l'autre, un art, dans un certain sens, mondain. Il s'agit ainsi d'un échange entre monde quotidien et monde de l'art – *le passage de l'un à l'autre se tourne dynamisé*.

Si la simple *ouverture à ce qui arrive* devient problématique en tant que critique à l'œuvre musicale et au monde de l'art, il y a une manière de sauver le champ

critique de l'œuvre et la morphologie le démontre. L'idée de *dissociation constitutive* de Flynt a été utile dans cette réinterprétation : le repositionnement de l'œuvre à l'intérieur de la pratique constituée comme commentaire aux propres injonctions de la pratique. Nous retrouvons ici un champ critique pour l'œuvre indéterminée. Ce n'est pas par une ouverture à la contingence que l'œuvre se politise, mais par *l'acceptation de la propre identité comme résultante de structure sociales et institutionnelles qui soutiennent la propre œuvre*. Nous sommes à ce point le plus proche possible de Wittgenstein dans ce travail en affirmant qu'il n'y a pas de différence marquée entre le geste de configuration de l'œuvre et le langage dans lequel elle s'articule. De ce fait, il n'y a pas de différence marquée entre une contingence externe à l'œuvre et sa propre façon de s'articuler. L'acceptation des conditions externes de conformation morphologique de l'œuvre dont il est question ici consiste dans *l'internalisation* de ces conditions – prendre comme matériel de composition le propre mode d'agir qui la façonne en une composition. Il s'agit d'embrasser d'un coup *règles* et *contingences*. La façon dont ces deux éléments se relient peut être reconnue a posteriori par la morphologie.

Comme le dit Carmen Pardo: « La non-distinction entre monde spirituel et monde sensible (...) indique que l'on vit toujours dans un monde unique » (p. 86)

L'œuvre offre alors des identités diverses dont la fonction pédagogique, vue comme illustration de mondes possibles et de relations sociales distinctes de celles qui se vérifient dans l'empirie, devient évidente. Remarquons qu'à partir du moment où la définition de l'œuvre et du propre devenir-art se trouve liée à l'irruption du matériel dans un *espace de raisons* spécifiques, la question de l'anthropocentrisme se tourne ici évidente : est-il possible de fait d'inclure un élément non humain dans

l'œuvre ? En d'autres termes, la critique de Cage à l'intentionnalité se justifie-t-elle ?

Nous avons vu à quel coût. Le retrait de l'intentionnalité de l'œuvre a pour corolaire l'imposition d'une charge à l'*éthique* à suivre, laquelle peut être différente pour chaque proposition d'indétermination. L'œuvre de Cardew et celle de Cage, par exemple, bien que prenant toutes deux comme matériau le propre devenir-œuvre d'une pratique constituée, le font de manière différente, explorant, par ce biais, des éthiques différentes de composition et de performance. Mais existe-t-il une issue hors de cet espace de raisons ? Jusqu'ici, la sortie apparaît obliquement, non pas comme une ouverture pure et simple, mais comme une intégration de l'extérieur au propre geste de détermination de l'identité : son succès, la possibilité de son échec et même éventuellement l'expectative calculée de cet échec à partir d'injonctions impossibles (les *impossibilités constitutives*).

Evidemment, les solutions proposées ici sont provisoires. Il est impossible de répondre à toutes les questions. Il est toutefois essentiel de les poser et de tenter de suggérer un chemin d'exploration. Les étapes de ce chemin sont présentées ci-dessous

a) Les conditions d'identité des œuvres sont internes à leur fonctionnement, elles sont proposées par les propres œuvres, compte tenu de la pratique constituée. (critique immanente).

b) La morphologie est un moyen de localiser les complexes identitaires que les œuvres ont affirmés pour elles-mêmes. Ce faisant, la morphologie localise les spécificités esthétiques et de pensée avancées par les œuvres.

- c) L'ontologie doit se prémunir contre le danger de la généralisation excessive. Nous laissons en suspens la question de savoir si une telle généralisation est une caractéristique *essentielle* de toute ontologie.
- d) Il existe une intersection entre morphologie et ontologie en ce qui concerne la recherche de ce qui subsiste de performance en performance. Il y a donc un sens dans lequel la question ontologique demeure indispensable. Cela dit, sa portée doit être ajustée aux cas particuliers.
- e) L'action du concept-œuvre est liée à la présence d'une pratique de performance qui s'y conforme en tant que concept régulateur. Au-delà de la dimension normative *implicite* dans les pratiques, il faut prendre en considération l'existence ou non de règles *explicites* dans les documents-partition. On ne peut conclure du fait qu'il y a des règles explicites qu'elles seront respectées. La dimension normative implicite se révèle nécessaire pour justifier l'obéissance aux règles présentes dans le document-partition.
- f) La critique immanente repose sur des contingences qui transcendent l'œuvre. C'est dans la tension entre autoproduction des conditions de son identité (dimension immanente) et son maintien ou non dans le tissu social (contingence) que l'œuvre musicale se « politise ».
- g) Politiser signifie ici problématiser sa propre identité. L'œuvre musicale se croise avec l'ontologie par la problématisation de la constitution d'identités. La réflexion exploite ces deux sens.

h) Rien n'est donné d'avance. Je ne sais pas ce qu'il adviendra de ce que je crée. Mais je pèse sur le monde pour qu'il se plie momentanément à l'action de mon œuvre (pour qu'elle survive) et qu'elle exhibe quelque chose de la forme du monde.

i) L'œuvre porte la marque de sa naissance. Les processus de configuration morphologique qui mobilisent règles, normativités et contingences sont *plus ou moins* lisibles dans l'œuvre. Les reconnaître est la tâche de la philosophie de la musique que nous proposons ici.

i) Rien ne garantit que l'œuvre survive, hormis le bloc de contingences (incluant les normativité) qui l'étaye.

Comme dit la musique, *entre un coup et le suivant l'œuvre finit. (...) À mesure que le temps passe, monte l'incertitude sur la fin de la pièce.* Nos questions n'ont pas fini de résonner au sein de ce « monde unique ». Garder silence ne nous est pas permis. Peut-être, une prochaine semonce les démêlera.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, T. "Vers une musique informelle" *In: Quasi una fantasia*. Verso, Londres, 1998.

_____ *Filosofia da nova música*. Perspectiva. São Paulo, 2002

_____ *Teoria estética*. Edições 70. Lisboa, 2008

BOULEZ, P. "Alea" *In: Perspectives of New Music*, Vol.3, N°1, Autumm-Winter, 1964, pp.42- 53.

_____ et CAGE, J., *Correspondance et documents*. Schott Musik International, Mainz, 2002.

BOUVERESSE, J. *Essais III: Wittgenstein et les sortilèges du langage*. Agone, Paris, 2003.

BRANDON, R. *Making it explicit. Reasoning, representing and discursive commitment*.

Harvard University Press, Cambridge, 1994.

_____ *Articulating Reasons. Introduction to inferentialism*. Harvard University Press, Cambridge, 2001

_____ *Reason in philosophy. Animating ideas*. Bellknap Press, 2013

CAGE, J. *Silence. Lectures and writings*. Wesleyan. New York, 1961.

_____ *A year from Monday*. Wesleyan. New York, 1967.

_____ et CHARLES, D. *For the Birds. John Cage in conversation with Daniel Charles*. Marion Boyars, London, 2009

CARDEW, C. *Treatise Handbook, including Bun no.2 for orchestra and Volo Solo*. Peters, London, 1971.

_____“Notation, interpretation, etc...” In: PRÉVOST, E. *Cardew: a reader. A collection of Cornelius Cardew's published writings*. Copula, 2006

CHARLES, D. *Musiques Nomades*. Éditions Kimé, Paris 1998

_____ *Gloses sur John Cage suivis d'une glose sur Meister Duchamp*. Desclée de Brouwer, 2002

_____ *Le Temps de la voix*. Paris, Hermann, 2011

COSTA, V. F. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Thèse de doctorat. IA Unicamp, 2009

CURRIE, G. *An ontology of art*. Palgrave-Macmillan, London, 1989

DAHLHAUS, C. *Essais sur la nouvelle musique*. Contrechamp, Genève, 2004

DANTO, A. *A Transfiguração do lugar-comum*. Cosac Naify, São Paulo, 2005

DAVIES, D. *Art as performance*. Wily-Blackwell, 2003

DAVIES, S. *Musical works and performances: a philosophical exploration*. Clarendon. Oxford, 2004

_____ *Themes in the philosophy of music*. Clarendon, Oxford, 2005

FLYNT, H. « La Monte Young in New York » In DUCKWORTH et FLEMMING : *Sound and light : La Monte Young. Marian Zazeela*. Bucknell Review, New York, 1997

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*.

Oxford University Press. New York, 2007 (Revised edition)

GOODMAN, N. *Languages of art: an essay on the theory of symbols*. Hackett publishing, 1976 (2nd edition).

_____ *Problems and projects*. Hackett publishing, 1979.

_____ *Ways of worldmaking*. Hackett Publishing. 1978.

_____ *Fact, fiction, forecast*. Harvard University Press. 1983 (4th edition)

IDDON, M. *John Cage and David Tudor: Correspondence on Interpretation and Performance*. Cambridge University Press, Cambridge, 2013

JOSEPH, B. “John Cage and the architecture of silence”, in ROBINSON, J. (org) *John Cage*. October files. Massachusetts Institute of Technology. 2011.

KRIPKE, S. *Wittgenstein on rules and private language*. Harvard University Press. Cambridge, 1982.

LELY, J. & SAUNDERS, J. *Word Events: perspectives on verbal notation*. Bloomsbury, London, 2012

LEVINSON, J. "What a musical work is" In: *Journal of philosophy* 77 (1):5-28 (1980). Consulté sur le site: <http://philpapers.org/rec/LEVWAM>, Janvier, 2014.

MORIZOT, J. *Goodman: modèles de la symbolization avant la philosophie de l'art*. Vrin, Paris, 2011

MURPHY, S. *The Art Kettle*. Zero Books, London, 2013

NYMAN, M. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999 (2nd edition)

PADDISON, M. *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge University Press, Cambridge, 1998

PANACCIO, C. "Stratégies nominalistes" In: *Revue Internationale de Philosophie Numéro 2-3*. PUF. Paris, 1993

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

_____ "Musique sans traces. Daniel Charles: pour une esthétique de l'indétermination" In: GRABÓCZ, M. et MATHON, G. (org.) *Des temporalités multiples aux bruissements du silence. Daniel Charles In Memoriam*. Hermann, Paris, 2013

PIEKUT, J. *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and its limits*. University of California Press, 2011

POUIVET, R. *Qu'est-ce qu'une oeuvre d'art?*, Vrin, Paris, 2007

_____ *L'ontologie de l'oeuvre d'art*, Vrin, Paris, 2010 (2^{ème} édition)

_____ *Philosophie du rock*. PUF, Paris, 2011.

PRITCHETT, J. *The Music of John Cage*. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

SANTOS, L.H. L. “A essência da proposição e a essência do mundo” *In*: WITTGENSTEIN, L.

Tractatus logico-philosophicus. Edusp, São Paulo, 2010.

SAFATLE, V. “Destituição *subjéitiva* e *dissolução* do eu na obra de John Cage”. *In*: SAFATLE, V.; RIVERA, T. (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 2006

_____ *Cinismo e falência da crítica*. Boitempo, São Paulo, 2008

SOULEZ, A. “Y-a-t-il quelque chose comme des objets musicaux?”

In DUARTE, R. SAFATLE, V. *Ensaaios sobre música e filosofia*. Humanitas, São Paulo, 2007

_____ *Au fil du motif: Autour de Wittgenstein et la musique*, Delatour France, 2012

WEITZ, M. “The role of theory in aesthetics”, 1956

WOLLHEIM, R. *Art and its objects: with six supplementary essays*. Cambridge University Press. Cambridge, 1980

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*. Nova Cultural. São Paulo, 1999.

_____ *Recherches Philosophiques*. Gallimard, Paris, 2004

_____ *Tractatus logico-philosophicus*. Edusp, São Paulo, 2010.

