



HAL
open science

Le répertoire après la disparition de l'oeuvre : une lecture de 4'33"

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. Le répertoire après la disparition de l'oeuvre : une lecture de 4'33". Nouvelle Revue d'Esthétique, 2011, Disparition de l'œuvre, 2 (8), pp.88-97. 10.3917/nre.008.0088 . hal-01777549

HAL Id: hal-01777549

<https://hal.science/hal-01777549>

Submitted on 12 May 2018

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

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

Copyright

Le répertoire après la disparition de l'œuvre : une lecture de 4'33''

Maud POURADIER

[Cet article est désormais librement accessible, et téléchargeable en pdf sous le format éditeur, à l'adresse suivante : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2011-2-page-88.htm>]

Je propose une interprétation de 4'33'' qui ne prétend nullement être la seule possible ou épuisant totalement son sens. Elle éclaire cependant en retour le rapport mystérieux que John Cage aime à souligner entre la musique et la mycologie : comme les champignons, les sons sont objet de cueillette et de classement. Le paradoxe est que le tri et l'arrangement de sons en œuvre musicale fussent-ils s'évanouir, le recueil de son absence demeure. 4'33'' chercherait ainsi moins à moquer l'œuvre musicale en la faisant entièrement disparaître, qu'à dévoiler par le vide qu'elle laisse derrière elle son socle conceptuel et institutionnel : le répertoire musical.

John Cage faux révolutionnaire ? La critique de Lydia Goehr.

Les critiques de Cage contre la notion d'œuvre musicale sont nombreuses. Le projet d'une « musique contemporaine » apparaît ainsi en premier lieu comme la disparition de la musique sous la forme de l'objet « œuvre ».

Nous cesserons, pour commencer, de réduire chaque œuvre d'art à l'état d'objet, comme nous le faisons quand nous assignons à toute pièce musicale un début, un milieu et une fin. Notre sens de la contradiction nous fera concevoir l'art de façon différente. Personnellement, j'ai abandonné d'entrée de jeu le schème début-milieu-fin, de même que toute autre relation logique entre des parties¹.

Pour Cage, l'œuvre se définit principalement par la formation d'une totalité logique. En supprimant toute narrativité musicale au bénéfice du hasard et d'une incohérence non intentionnelle, la « musique contemporaine » perd le « côté objet »² de l'œuvre musicale. Elle est *contemporaine* en ce qu'elle ne se déploie plus dans un temps linéaire, mais dans l'ouverture d'un présent³. Elle ne laisse pas de trace derrière elle, quand l'œuvre est composée pour durer dans le temps. Il est donc naturel de voir dans 4'33'' une performance visant à moquer ou détruire la notion d'œuvre musicale, le silence bruissant de la vie venant remplacer une architecture de sons produits volontairement.

¹ John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La main courante, 1994, p. 23. Conférence prononcée en 1992.

² John CAGE, *Silence. Discours et écrits*, Paris, Denoël, 2004 (édition originale : 1971), p. 20.

³ Daniel Charles, « Poétique de la simultanéité », dans *Revue d'esthétique*, n°13-14-15, 1987-1988, p. 130.

Adoptant cette perspective, Lydia Goehr considère, dans la réédition de *The imaginary museum of musical works*⁴, que 4'33" est un échec : Cage s'y montrerait incapable de remettre en cause la notion d'œuvre musicale, sur laquelle repose tout l'édifice conceptuel et pratique de la musique classique occidentale moderne. Rappelons que pour la philosophe américaine, la notion d'œuvre musicale est en effet construite dans la seconde moitié du XVIIIe siècle sur le modèle plastique des beaux-arts, et permet à la musique et aux compositeurs d'acquérir une indépendance, tant artistique qu'économique et sociale.

En entrant dans le monde des beaux-arts, la musique devait trouver un objet plastique équivalent, un produit de valeur et existant de manière permanente, qui pouvait être traité de la même manière que les objets des beaux-arts déjà respectables [...]. Ni les exécutions transitoires ni les partitions incomplètes ne pouvaient accomplir ce but, étant donné que les œuvres des beaux-arts, totalement indépendantes, étaient des choses mondaines rien moins que transitoires, et concrètes. Donc un objet fut trouvé par projection et hypostase. Cet objet fut appelé l'« œuvre »⁵.

L'existence de l'œuvre musicale n'est pour Lydia Goehr que le postulat selon lequel l'essentiel de la musique demeure au delà de ses exécutions et de ses traces matérielles. La nouvelle permanence imaginaire la fait ainsi ranger dans un musée non moins imaginaire, ayant pour modèle le Louvre⁶. Il s'agit donc d'un concept *ad hoc*, construit pour justifier le statut tant esthétique que sociale de la musique par rapport aux arts plastiques. Définie comme un ensemble d'œuvres, la musique acquiert un *ersatz* de tangibilité. En produisant et vendant leurs œuvres, les compositeurs se libèrent progressivement des mécènes au bénéfice du développement d'un marché de la musique. Ils assoient également leur position par rapport aux interprètes, qui deviennent les subalternes de l'œuvre musicale à laquelle ils doivent fidélité, selon le principe de la *Werktreue*⁷. La notion d'œuvre musicale constitue donc ce que Lydia Goehr nomme à la suite de Kant un « concept régulateur »⁸, au sens où elle devient le fondement de la pensée musicale et de son exercice effectif, sans pour autant que son contenu soit déterminé. Qu'une même musique, composée par un auteur déterminé, puisse être reprise par des exécutants différents, interprétant fidèlement l'œuvre, en des temps distincts, suppose que la musique soit un ensemble d'œuvres musicales gardant toujours leur identité et leur autorité dans l'histoire.

Selon Lydia Goehr, Cage échoue à remettre en cause la constellation conceptuelle et l'organisation pratique impliquées par la notion d'œuvre musicale. En étudiant plus particulièrement la performance de 1952, qu'elle juge représentative de toute l'entreprise cagienne, elle souligne ce qu'elle estime être trois pierres d'achoppement. Tout d'abord Cage conserve la distinction rigide

⁴ Lydia GOEHR, *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*, New York, Oxford university press, 2007 (édition originale : 1992), p. 260-265.

⁵ *Ibid.*, p. 173-174.

⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁷ Lydia GOEHR, *The quest for voice. On music, politics, and the limits of philosophy*, New York, Oxford university press, 2002, p. 158.

⁸ GOEHR, *The imaginary...*, *op. cit.*, p. 102.

entre le compositeur et l'interprète sur laquelle repose la notion d'œuvre musicale. Titrée par Cage lui-même, inscrite sur une partition dûment éditée, et commandant strictement l'interprète en lui ordonnant sur la partition de se taire (*TACET*), 4'33" présente en ce sens la même autorité qu'une symphonie beethovénienne. Il n'est dès lors pas étonnant que 4'33" trouve place dans une salle de concert, et appelle un silence religieux de la part du public, durant un temps prédéterminé et assigné par le compositeur. Le fait même d'octroyer un titre donne à la performance le statut d'œuvre musicale. Le succès de 4'33" s'explique par le respect de tous les codes impliqués par le concept pratique d'œuvre musicale. La révolution cagienne n'est donc qu'apparente : les sons inouïs que 4'33" permet d'entendre finissent par former une œuvre musicale comme une autre, exécutée par un interprète dûment séparé du compositeur devant des auditeurs silencieux.

Malgré l'absence apparente de prédétermination dans la composition, malgré la nature expérimentale des performances où l'accent a été délibérément placée sur les sons naturels plutôt que sur les sons intentionnellement produits, à l'évidence Cage n'a pas réussi avec 4'33", et avec d'autres « œuvres » du même type, à miner la force du concept d'œuvre à l'intérieur de l'institution musicale [...]. Les changements concernent notre conception matérielle des sons musicaux, les contraintes formelles du concept d'œuvre sont maintenues ironiquement⁹.

Lydia Goehr définissant moins l'œuvre musicale par son contenu que par les pratiques qu'elle impose, une performance s'appuyant sur elles ne peut que rester une œuvre musicale. Pour elle, Cage use comme un autre de sa position de compositeur. Rompre avec l'œuvre musicale aurait consisté, selon la philosophe, à faire sortir la musique dans la rue — Cage se contente de faire entrer le monde extérieur dans l'institution musicale, la transformant en œuvre d'art.

L'impossible sortie du répertoire.

Pourtant il n'est pas sûr que Cage cherche à critiquer principalement l'œuvre musicale dans 4'33". Ne déclare-t-il pas l'avoir composé « note par note »¹⁰ ? Si une œuvre se définit pour lui comme une musique composée selon le schème début-milieu-fin, 4'33" répond du reste formellement à ce critère, quoi que de manière ironique et non narrative. 4'33" se distingue en ce sens de 0'00", seconde partition silencieuse de Cage¹¹. Que fait le titre 4'33" si ce n'est délimiter un début et une fin pour ouvrir un milieu de silence ? Cage n'est pas non plus dupe du cadre institutionnel — la salle de concert — au sein duquel elle doit fonctionner. Si le compositeur doit critiquer dans 4'33" un objet de plus que la conception traditionnelle du silence, ce n'est donc pas l'œuvre musicale en tant que telle.

La caractéristique essentielle de l'art institutionnel pour Cage est qu'il s'isole de la vie.

⁹ *Ibid.*, p. 264.

¹⁰ John Cage dans *John Cage : je n'ai rien à dire et je le dis*, réal. Allan Miller, Bruxelles, RTBF, 1991.

¹¹ CHARLES, *Gloses...*, *op. cit.*, p. 103.

EN SÉPARANT LA MUSIQUE DE LA VIE ON OBTIENT L'ART (RECUEIL DE CHEFS-D'ŒUVRE)¹².

Dans le champ musical, ce « recueil de chefs-d'œuvre » porte un nom : c'est le répertoire. Son existence est première par rapport au chef-d'œuvre. C'est par l'isolement dans un répertoire patrimonial qu'un groupe de sons devient chef-d'œuvre.

POUR QU'UNE CHOSE SOIT UN CHEF-D'ŒUVRE IL FAUT QU'ON PUISSE PRENDRE LE TEMPS DE LA CLASSER¹³.

Le classement fixe les sons, les arrête dans le temps, et leur confère le « côté objet »¹⁴ de toute œuvre. On peut supposer que Cage vise ici tout autant le classement canonique qu'historique et scientifique. Le répertoire est en effet un concept multiforme, s'appliquant tout autant à une nation qu'à un compositeur, à un interprète qu'à une salle de concert, à l'histoire musicale en son entier qu'à une maison de disque. Catalogues, collections, discothèques, fonds sont autant de formes du répertoire musical : il en existe autant que de manières de lister la musique. Tous ces listages de la musique en répertoires divers ont pour fonction d'objectiver la musique, de la classer, et de la transformer en chefs-d'œuvre statiques.

À l'inverse, la « musique contemporaine » interdit toute séparation, tout recueillement des sons en un ensemble clos et isolé. Libre de tout enfermement dans un répertoire, elle n'est jamais définissable en termes d'œuvres. Répertoire et œuvre musicale semblent donc disparaître ensemble et se dissoudre dans la vie. La réticence de Cage envers l'enregistrement¹⁵ et son refus de la collection sont ainsi les deux faces d'une même médaille, le disque entraînant immédiatement la constitution d'une discothèque, et la collection nécessitant l'objectivation de la musique.

Bien sûr, composer m'intéresse vraiment ; mais je ne fais pas collection de mes propres disques¹⁶.

Il apparaît pourtant dans divers propos de Cage qu'il n'est pas si aisé de se débarrasser de tout processus de listage et de fixation de la musique en un répertoire.

Personnellement, je vis sur la Sixième Avenue et n'ai donc nul besoin de musique ; j'ai à ma discrétion plus de sons que je n'en consomme. Mais chaque jour, je suis inondé de courrier [...]. *Je suis voué, de ce fait, à dresser la liste des œuvres qu'on me réclame...* À ce jour, j'ai déjà écrit toute la musique qu'on exigeait de moi jusqu'à février prochain ; mais les

¹² CAGE, *Silence...*, op. cit., p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵ CHARLES, *Gloses...*, p. 33-34.

¹⁶ John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Paris, La main courante, 1994, p. 21.

commandes se renouvellent. Mon copiste est en retard sur moi ; il possède tout *un stock de musique que j'ai terminées*¹⁷.

En réalité la musique se confond avec le quotidien. Les sons infinis de la Sixième Avenue ne peuvent entrer dans les contours finis d'une liste, même temporaire. C'est pourquoi l'idée d'une notation complète de la musique est une illusion¹⁸, la possibilité d'une telle partition reposant sur une liste finie de notes renvoyant à un ensemble clos de sons. Mais le monde musical, organisé autour de listes de commandes et d'œuvres titrées et datées, contraint Cage à établir son répertoire, et à classer en œuvres distinctes le flux vivant des sons qu'il laisse être. Le projet d'une musique contemporaine se voit ainsi emprisonné entre une liste de sons futurs et un stock d'œuvres passées, et réduit ultimement à un répertoire approprié par son compositeur, le *répertoire de John Cage*. Composer revient à élaborer un « recueil de chefs-d'œuvre », à partir d'une liste future en vue d'un stock passé. Le présent musical est alors aboli.

Plus que l'œuvre, le répertoire s'avère ainsi la pierre d'achoppement du projet cagien, l'obligation économique et sociale de lister la musique l'artialisant *de facto*.

La lecture institutionnaliste de 4'33''.

Si la musique doit être objectivée et recueillie dans le répertoire musical des salles de concert, le catalogue d'une maison de disque, ou toute liste de chefs-d'œuvre reconnus, pour acquérir son statut artistique et sa permanence, alors il est tentant de donner de 4'33'' une interprétation institutionnaliste : l'œuvre musicale n'étant rien d'autre que l'objet du répertoire des salles de concert, 4'33'' est une œuvre simplement au sens où elle trouve place dans ce répertoire qu'elle manifeste. Le « musée imaginaire des œuvres musicales », c'est-à-dire le répertoire, trouve son incarnation dans la salle de concert, fonctionnant comme une galerie du Louvre. En semblant s'effacer dans le silence, l'œuvre 4'33'' apparaît au moment même où elle dévoile le répertoire qui la sous-tend. Se penchant à nouveau sur la performance emblématique de 1952, Lydia Goehr rapproche ainsi Cage de Danto dans *Elective affinities*.

En s'intéressant à la manière dont un environnement naturel devient de l'art, Danto éclaire un aspect crucial de la composition cagienne : en l'occurrence que la naturalité réside moins dans le matériau en tant que tel que dans l'expérience de l'émergence de l'œuvre au sein du processus d'exécution¹⁹.

Si le jugement de Lydia Goehr est moins critique dans ce texte que dans *The imaginary museum*, il garde cependant pour présupposé que 4'33'' a pour objet la naissance d'une œuvre musicale, apparaissant sous les yeux des auditeurs du fait du cadre spatio-temporel du concert maintenu par le compositeur. Entrant au répertoire, les sons de 4'33'' deviendraient ainsi *de facto* une œuvre musicale.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18-19. Nous soulignons.

¹⁸ CHARLES, *Gloses...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ Lydia GOEHR, *Elective affinities : musical essays on the history of aesthetic theory*, New York, Columbia university press, 2008, p. 92.

Sous l'apparence d'une musique fleurissant naturellement, et se confondant avec la vie même, *4'33"* demeure pour Lydia Goehr un artefact, la composition ne pouvant avoir lieu en dehors du cadre artificiel de la salle de concert.

Cependant, Cage lui-même ne donne pas une définition institutionnaliste de l'œuvre musicale. Séparée de la vie dans un « recueil de chefs-d'œuvre », elle possède aussi un certain contenu — un « arrangement sans fin de sons anciens »²⁰ — et une forme — le « schème début-milieu-fin ». Dès lors, dans la perspective cagienne, *4'33"* n'est pas une œuvre musicale, quoique le cadre institutionnel qu'elle implique semble bien la séparer de la vie au moment même où elle n'est rien d'autre que vie bruisante. Le schème narratif n'est maintenu que de manière ironique, le milieu ne se déployant pas de manière linéaire, mais étant un espace ouvert où tout peut arriver. Cage définit ainsi le *happening* comme une sorte de théâtre ne dépendant pas d'un texte²¹.

Ce paradoxe invite à relire *4'33"* comme l'expérience de la permanence du répertoire malgré la résistance de la musique répertoriée. Titrée, datée, attribuée à un compositeur qui invite un pianiste à interpréter son « œuvre » et le public à l'écouter, *4'33"* peut pleinement entrer au répertoire des grandes institutions musicales internationales. Elle a ainsi fait l'objet de reprises et d'enregistrements, comme n'importe quelle œuvre musicale, alors même qu'elle n'en constitue tout au plus que le cadre²². Elle montre la force d'inertie du répertoire devenu un lieu vide. La force du répertoire est sa capacité à lister et compter une pièce de silence pour en permettre la reprise régulière, *comme si* elle constituait une œuvre musicale répétable. Or seul le dispositif est répétable, non le « silence ». Si tel était le cas, il ne s'agirait plus que du silence conçu comme l'opposé de la musique.

En ce sens, *4'33"* constitue certes un *opus*, compté, classé et listé comme tel, mais en aucun cas une œuvre musicale avec l'organisation narrative de sons qu'elle implique. La performance de 1952 manifeste le répertoire en le faisant fonctionner à vide une fois l'œuvre disparue. Le silence lui-même, fût-il bruisant de sons et de musique vivante absolument non répétables, peut entrer au répertoire musical et être *comme* répété. En réalité, il ne s'agit que d'une illusion d'optique, l'apparence de répétition étant due au fonctionnement même du répertoire, qui recueille la musique pour la conserver en vue d'une exécution future.

Mais si tel est le cas, c'est-à-dire si le silence n'est pas répétable matériellement mais formellement, ne redevient-il pas ce qu'il était dans la musique classique, c'est-à-dire le simple faire-valoir d'un son voulu, quoique de manière indéterminée ? Peut-on conserver le recueil sans les chefs-d'œuvre ? Autrement dit, la vie est-elle compatible avec le répertoire, ou n'y a-t-il de répertoire que de sons morts, toujours déjà classés et jugés ?

Répertoire musical et répertoire mycologique.

²⁰ CAGE, *Silence...*, *op. cit.*, p. 46.

²¹ CAGE, *Pour les oiseaux...*, *op. cit.*, p. 167.

²² Christian CORRE, « Ives selon Cage ou de la citation à l'indétermination », dans *Revue d'esthétique*, n°13-14-15, 1987-1988, p. 149.

La proximité des mots *music* et *mushroom* dans le dictionnaire invite Cage à comparer musique et champignons. La flore mycologique devient ainsi la métaphore d'une musique poussant naturellement, l'homme n'ayant qu'à les cueillir pour les consommer. Malgré la richesse des champignons sauvages, la mycologie a cependant produit elle aussi un répertoire insipide.

L'hiver est pour les champignons, comme pour la musique, une fort triste saison. C'est seulement dans les grottes et dans les maisons où les questions de température et d'humidité, et dans les salles de concert où les questions d'administration et de location sont sous surveillance constante, que les formes vulgaires et reconnues prospèrent²³.

Les œuvres classiques sont les champignons de Paris de la musique, masquant la richesse et la diversité des sons sauvages. Ce qui distingue en revanche les champignons de la musique est qu'ils impliquent d'eux-mêmes l'exigence de leur classement.

Pour les champignons il est absolument nécessaire, voyez-vous, si comme moi vous les mangez, de ne pas en manger un qui soit mortel ; en revanche pour ce qui est de la musique je considère qu'aucun son n'est mortel²⁴.

Dresser le répertoire des champignons est une nécessité pour l'homme qui souhaite consommer les champignons, ceux-ci pouvant être vénéneux ou comestibles. Le critère n'est ici pas le goût — bien que Cage les cuisine — mais la vie elle-même. Dresser un répertoire musical revient à faire comme si certains sons tuaient. En deçà du répertoire institutionnel, la musique classique repose ainsi sur un répertoire de sons, jugés antérieurement comestibles, beaux et acceptables, séparés des bruits non comestibles. Le critère n'est pas la vie mais le goût. La musique fleurit partout comme les champignons ; comme les champignons, les sons les plus goûteux sont sauvages ; mais contrairement aux champignons les sons n'impliquent pas intrinsèquement d'être classés dans un répertoire.

Le répertoire institutionnel n'apparaît dès lors que comme l'*analogon* et la caisse de résonance de ce répertoire fondamental de sons, le « recueil de chefs-d'œuvre », eux-mêmes constitués d'un « arrangement sans fin de sons anciens ». En ce sens, le présumé de Cage n'est pas institutionnaliste : le répertoire des salles de concert ne suffit pas à transformer des sons en une œuvre musicale. Celle-ci implique l'acceptation par le compositeur d'un répertoire de sons musicaux qui constituera son matériau.

Recueillant et classant les sons communs et cultivés volontairement, au détriment des sons rares et naturels, le répertoire musical est donc l'inverse du répertoire mycologique, qui doit préserver de dangers réels pour mieux goûter la richesse des champignons sauvages. En protégeant des dangers imaginaires des sons, le répertoire musical prive les auditeurs de la musique, et *in fine* de la vie même.

²³ CAGE, *Silence...*, *op. cit.*, p. 164.

²⁴ John Cage dans *John Cage : je n'ai...*, *op. cit.*

CHEFS-D'ŒUVRE ET GÉNIES VONT DE PAIR ET SI EN COURANT DE L'UN À L'AUTRE ON REND LA VIE MOINS DANGEREUSE QU'ELLE NE L'EST RÉELLEMENT. ON RISQUE DE NE JAMAIS CONNAÎTRE LES DANGERS DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE OU MÊME DE POUVOIR BOIRE UN VERRE D'EAU²⁵.

Si aucun son n'est mortel, alors le seul risque de la musique contemporaine est de remettre en cause le répertoire préétabli des sons acceptables, et donc la séparation de l'art et de la vie. Ce n'est donc un danger que pour la musique instituée.

Un autre répertoire possible ?

À en croire de tels propos, la musique contemporaine ne devrait donc en aucun cas donner lieu à un répertoire de sons. Elle peut tout au plus avoir pour cadre ironique le répertoire institutionnel, comme dans la performance de 1952. On peut se demander toutefois si Cage ne réintroduit pas une forme de répertoire des sons dans ses compositions. Conques, plumes et radios peuvent apparaître comme un nouveau trésor de sons, que le compositeur recueille à la manière d'un chasseur de champignons. Comme le soulignait Daniel Charles dans un entretien avec Cage, sa musique peut même prendre la forme d'un répertoire d'œuvres musicales ou d'un répertoire personnel.

[Daniel Charles :] Vous avez indiqué le répertoire de celles de vos œuvres simultanées qui peuvent coexister avec le *Concert for piano and orchestra* ; et ce répertoire est en pleine extension.

[John Cage :] Dans la conférence que vous citez, j'ai parlé aussi de la nécessité de séparer au maximum les exécutants, pour éviter d'en revenir à l'œuvre unique, comme résultat de l'excès de proximité des musiciens²⁶.

Alors qu'on s'attendrait à une réponse de Cage portant sur la liste finie ou infinie des œuvres pouvant coexister simultanément avec *Concert for piano and orchestra*, ou sur le rôle du hasard dans la constitution de ce répertoire, le compositeur se défend de donner à exécuter une œuvre musicale. *Concert for piano* est donc un exemple de musique impliquant d'elle-même son propre répertoire, sans constituer pour autant une œuvre musicale, et sans nuire à la naissance naturelle et spontanée de sons. De manière différente de 4'33", *Concert for piano* se présente également comme un répertoire sans œuvre, mais il ne s'agit plus du répertoire institutionnel comme dans la performance de 1952, mais d'un répertoire de compositions, devenu répertoire de sons épars par la superposition des partitions et la disposition des interprètes. Contrairement au répertoire musical classique, mettant en valeur des sons prédéterminés et voulus intentionnellement par le compositeur, ce nouveau répertoire n'est pas constitué selon le goût, mais selon la discipline du hasard, interdisant de décréter un groupe de sons *musicaux* ou *beaux*.

²⁵ CAGE, *Silence...*, *op. cit.*, p. 23.

²⁶ John CAGE, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Pierre Belfond, 1976, p. 128.

Fonctionnant à vide, ouvrant la perception au silence bruisant de vie, le répertoire institutionnel de *4'33''* devient l'écrin de ces sons que l'histoire de la musique a délaissés. Ils deviennent de l'art au sein de cet écrin, non au sens où ils seraient séparés de la vie, comme dans un « recueil de chefs-d'œuvre », mais au sens où le répertoire institutionnel vide d'œuvre guide l'attention vers ces sons fleurissant comme des champignons, et produits par ceux-là même qui ne pensaient que pouvoir les écouter²⁷.

IL EST TRÈS FRÉQUENT QUE PERSONNE NE SACHE QUE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE
EST OU POURRAIT ÊTRE DE L'ART²⁸.

Dans *4'33''*, il ne s'agit pas de reconstituer le « musée imaginaire des œuvres musicales », mais d'utiliser la force du répertoire musical institutionnel pour ouvrir la perception de la musique contemporaine et montrer qu'il s'agit d'un faux silence. Ainsi utilisé, le répertoire institutionnel ne transforme plus les sons en œuvre musicale narrative et organique, ne les sépare plus d'une vie appelée autoritairement « silence ». D'une manière différente, *Concert for piano and orchestra* ouvre une telle perception, en s'appuyant non plus sur le répertoire institutionnel, mais sur le *répertoire de John Cage*, utilisé comme un répertoire de sons naissant librement par le biais des hasards de la superposition. La discipline du hasard, si elle ne permet pas de sortir du répertoire sous toutes ses formes, joue avec lui et se libère de son autorité, pour permettre la naissance d'une musique vivante.

²⁷ Ulrike KASPER, *Ecrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*, Paris, Hermann, 2005, p. 158.

²⁸ John Cage, *Silence...*, *op. cit.*, p. 20.