

## UN ECART LIMINAL: JOHN CAGE ET L'ARCHITECTURE MODERNE\*

Carolina Alfradique\*\*

**Résumé:** L'à travers (through) est une notion centrale dans la pensée de John Cage. Ce terme apparaît dans les écrits de l'artiste comme un outil conceptuel recouvrant un série d'opérations concrètes mises en place par Cage ou observées par le compositeur dans les œuvres d'autres artistes. En quoi consiste cette notion de Cage ? Tout au long de cet article, nous nous attacherons à déployer cette question en mettant en lumière quelques convergences entre l'approche du compositeur nord-américain et l'utilisation du verre dans certaines œuvres architecturales modernes.

**Mots clés:** Art; Conceptuel; À travers, Cage, Rohe.

**Abstract:** "Through" is a central notion in John Cage's thinking. This term appears in the artist's writings as a conceptual tool encompassing a series of concrete operations implemented by Cage himself or observed by the composer in the works of other artists. What does this notion of Cage consist of? Throughout this article, we shall endeavor to explore this question by shedding light on some convergences between the approach of the North American composer and use of glass in certain modern architectural works.

**Keywords:** Art; Conceptual; Through; Cage; Rohe.

\*Artigo recebido em 31/07/2023. Aprovado em 23/08/2024. Ce texte s'inscrit dans le cadre d'une recherche portant sur la notion d'œuvre d'art, réalisée au sein du Laboratoire d'Études et de Recherches sur les Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP) à l'Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, sous la direction du professeur Eric Alliez (*n.a.*).

\*\*Docteure en philosophie, rattachée au LLCP – Laboratoire d'études et de recherches sur les logiques contemporaines de la philosophie de l'École doctorale pratique et théories du sens – Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Email: alfradiquecarolina@gmail.com; ORCID: 0009-0005-5677-6865.

« *first voice: somewhere / second voice:  
bluebirds are flying / third voice: high in the  
sky / fourth voice: in the cellar / fifth voice:  
even blackbirds are extinct* »

- Emmett Willaims, Cellar Song for five Voices

Au cours d'une conférence à la Juilliard School en mars 1952, John Cage évoque un concert où le compositeur Christian Wolff jouait une pièce pour piano qui « comportait des silences » (CAGE, 2003b, p. 113). Pendant la performance, « on pouvait entendre les bruits de la circulation, les sirènes des bateaux, les enfants qui s'amusaient dans le couloir, et certains plus aisément que les sons qui sortaient du piano » (*idem*). Ces bruits venus de l'extérieur par une fenêtre restée ouverte indisposent l'une des personnes présentes qui propose à Wolff, une fois la pièce achevée, de la rejouer, cette fois-ci avec la fenêtre fermée. Wolff répond qu'il le ferait volontiers, mais que les bruits aléatoires entendus pendant l'exécution de l'œuvre « n'étaient en aucun cas une interruption » (*idem*). Cage conclut son récit en disant que « les fenêtres de sa musique étaient ouvertes » (*idem*).

Ensuite, Cage en vient à *Projections* (1950-1951), une série de pièces composées par Morton Feldman. Dans ses partitions écrites sur papier quadrillé, le compositeur « n'a indiqué que les hauteurs, aiguës, médiums et graves » (*idem.*, p. 114). Ainsi, souligne le compositeur, l'« interprète est libre, au moment de jouer, de jouer n'importe quelle note dans le registre indiqué » (*idem*). Il ajoute que la composition de Feldman « procède de telle façon que l'on peut traverser l'écoute d'un morceau de même que l'on peut regarder à travers des immeubles modernes... » (*idem*).

Ces deux extraits de conférence révèlent des points essentiels de la recherche menée par John Cage. Ils introduisent sa conception de la notion de **silence** – compris comme la non-absence de son – ou son concept d'**indétermination**. Mais plus fondamentalement encore, ils mettent en jeu une conception singulière de la notion d'œuvre, sur laquelle nous devons nous attarder.

Dans son récit du concert de Wolff, Cage distingue deux acceptions antagonistes de l'œuvre musicale. Il y a d'un côté l'auditeur anonyme qui réclame des conditions supposées adéquates pour l'écoute d'un concert, et de l'autre un compositeur qui accepte

les bruits accidentels venant parasiter sa pièce comme parties constitutives de son œuvre. Suivant la description de Cage, l'auditeur soutient une définition de l'œuvre en tant qu'objet à préserver de toute sorte de perturbation extérieure, qui doit émerger d'un silence absolu. Wolff défend tout à l'opposé une définition de l'œuvre en tant qu'expérience qui n'essaie pas de se soustraire aux bruits accidentels mais cherche, au contraire, à composer avec eux.

Dans le deuxième passage mentionné, Cage complexifie sa définition de la notion d'œuvre en utilisant l'expression *à travers*. Si, dans le premier moment de sa conférence, Cage soutenait qu'une démarche artistique expérimentale devait être capable d'accueillir des éléments non intentionnellement produits par l'artiste, l'œuvre est ensuite considérée comme un parcours ou une structure qui nous permet de voir/écouter des éléments extérieurs à ses propres contours. L'œuvre serait ainsi une manière de percevoir *à travers*.

La complexité introduite alors tient également au fait que Cage y propose un dialogue entre des compositions musicales et des œuvres appartenant à des champs artistiques distincts. Il remarque que ce que ses contemporains et lui-même cherchent à mettre en place dans le domaine de la musique a été effectué ailleurs, avec des moyens différents. Il constate ainsi qu'il existe des principes partagés par un ensemble hétérogène de productions.

La référence aux immeubles modernes est assez fréquente dans les écrits de Cage. Il y revient toujours en tant qu'exemples paradigmatiques de mise en place du **à travers**.

## 1 QUELS IMMEUBLES MODERNES ?

La question se pose de savoir à quelles constructions Cage se réfère quand, au cours de sa conférence à la Juilliard School, il fait référence de façon insistante à la non-obstruction du regard par les immeubles modernes. Comme il ne le précise pas dans ce texte, il nous faut suivre les indications données dans d'autres écrits.

En 1956, Cage dit que le silence au sein de ses compositions ouvre « les portes de la musique vers les sons qui se trouvent exister dans l'environnement » (CAGE, 2003a, p. 9). « Cette ouverture, ajoute-t-il, existe dans le domaine de l'architecture » (*idem*). Il donne comme exemple « les maisons de Mies van der Rohe [qui] reflètent leur

environnement, en présentant à l'œil des images de nuages, arbres, ou pelouse, selon la situation » (*idem*). Cage conclut en affirmant qu'« un espace vide ou un temps vide n'existent pas [...], il y a toujours quelque chose à voir, quelque chose à entendre » (*idem*).

Cage réitère le lien établi lors de sa conférence de 1952 entre sa démarche et l'architecture moderne, en y ajoutant deux informations importantes. La référence à l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe et la mention des reflets produits par les parois en verre des maisons construites par l'architecte. Cage soutient que le silence ouvrant sa musique aux sons non intentionnels correspond dans l'architecture de Mies van der Rohe aux parois en verre permettant de refléter l'environnement des édifices bâtis.

Mies van der Rohe est cité dans un autre texte de Cage également important pour la compréhension des procédures d'ouverture de sa musique aux sons environnants. Il s'agit cette fois de « Composition comme processus ».

Dans ce texte, Cage explique que l'exécution d'une composition indéterminée requiert un espace différent de celui prévu pour l'exécution des musiques harmoniques pour ensembles. L'architecture des salles de concert conventionnelles a été conçue pour la musique harmonique, en concentrant sur une scène les instrumentistes de manière qu'on puisse écouter les sons qu'ils produisent comme les composants d'une forme unique.

Au contraire, dans le cas d'une composition indéterminée quant à son résultat, les sons doivent être perçus indépendamment les uns des autres, et leurs relations apparaître comme non nécessaires. De ce fait, Cage conseille de disperser dans l'espace les différentes sources sonores, de manière à éviter la création d'un champ attentionnel. L'écoute doit être ainsi fragmentaire et relative à l'emplacement de chaque auditeur. Cage mentionne comme exemple d'architecture adéquate pour l'exécution d'une composition indéterminée « l'École d'architecture de Mies à l'institut de technologie d'Illinois » (*idem.*, p. 45).

Ce qui distingue particulièrement ce dernier passage de celui tiré de « Musique expérimentale » est le fait que Cage ne se réfère pas aux effets produits par les murs en verre de Mies van der Rohe, mais à l'organisation de l'espace. Ce qui intéresse Cage est

le fait que le bâtiment de Mies van der Rohe offre, grâce à son **plan libre**, un espace homogène et ouvert, exempt de parois et de colonnes.

Une dernière référence bibliographique est le texte « Rhythm, Etc. » écrit par Cage en réponse à la demande de Gyorgy Kepes de participer à l'ouvrage collectif *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm* (1966). Dans ce texte de 1961, l'unique architecte mentionné directement par Cage est Le Corbusier. Pourtant, pour développer sa critique du **Modulor** de l'architecte français, Cage mentionne de manière allusive l'utilisation du verre dans les bâtiments modernes. Comme il s'agit d'un texte fondamental pour comprendre quelques aspects de la perception **à travers** dans l'architecture selon Cage, nous allons nous y intéresser plus en détails.

## 2 PLUS IL Y AURA DE VERRE, MIEUX CE SERA

La critique du Corbusier que Cage développe dans « Rhythm, Etc. » tient fondamentalement à son utilisation de la proportion. Le Modulor de l'architecte français se base sur la doctrine pythagoricienne dont l'axiome principal consiste à identifier la réalité physique à un concept d'ordre, déterminé par une relation métrique. Une autre source littéraire également importante pour le Modulor est le livre III de Vitruve (*De l'architecture*) où l'architecte romain rapporte l'axe de symétrie des objets architecturaux à l'axe de la colonne vertébrale de l'homme : toutes les parties de l'édifice doivent entretenir des relations de proportions inspirées de celles du corps d'un homme bien formé.

L'intuition du Corbusier à partir de la division arithmétique de l'organisme (la proportion de chaque membre par rapport au tout) consiste à mettre celle-ci en relation avec les déplacements de l'homme dans l'espace. L'architecte utilise ainsi le principe de la proportion (où chaque terme est la somme de deux précédents et où la série transmet du petit au grand des rapports identiques) pour déduire les dimensions des habitats.

L'espace est de fait conçu comme le reflet direct des activités fondamentales de l'homme<sup>1</sup>.

Pour Cage, le recours aux principes de la proportion chez Le Corbusier, également présent dans la musique harmonique et dans le système de la musique sérielle, n'est pas seulement conservateur, il propose de fausses solutions. À la fin du paragraphe 17 de son texte Cage écrit :

Il fut un temps [...] où, en matière de musique, il y eut une lueur de perfection – un rapport entre l'unité et le tout, jusqu'au détail : si élégant. Comment cela s'est-il produit (c'était un objet) ? C'était une icône. C'était une illustration de la foi. Voyez-vous maintenant pourquoi ce que nous faisons désormais ne ressemble en rien à ce qui existait alors ? (CAGE, 2003b, p. 135).

La critique de Cage ne porte pas sur le principe de proportion en général, mais plutôt sur son retour dans le contexte moderne. Dépourvue d'un sens spirituel ou social plus ample, la proportion s'apparente selon Cage à une tyrannie. C'est une force d'ordre qui sert à réguler les actions et pratiques des sujets, tel qu'il l'explique dans son texte :

Il semble que nous inclinons vers le Bien. Quel est le rapport avec la proportion ? Ceci : que les dimensions sont prises [...], les relations appropriées déterminées [...], les forces de police maintenant l'ordre (*idem.*, p. 137-138).

La tyrannie du système du Corbusier tient également au fait que le retour à la proportion est relié dans son Modulor à une sorte de fonctionnalisme exacerbé. « Tout était mystérieusement à sa place, raconte Cage, et sa main se saisissait instantanément de l'objet quand il en avait besoin » (*idem.*, p. 136). Le Modulor se propose de créer des espaces qui concilient les nécessités fondamentales des sujets aux vertus formelles des figures régulières. Il confond ainsi dans une certaine mesure la valeur d'usage des objets architecturaux avec leur valeur artistique. « La concorde entre l'homme et la machine »,

---

<sup>1</sup> Pour une compréhension plus approfondie de la dimension anthropométrique qui sous-tend l'aspiration corbusienne à établir une norme universelle de construction et d'aménagement intérieur, il convient de se référer au catalogue de l'exposition **Le Corbusier : Mesures de l'homme**, présentée au Centre Pompidou à Paris en 2015. Pour une analyse critique du Modulor de l'architecte suisse, c.f. notamment l'article « Le Modulor comme oxymore » de Philippe Boudon, publié dans l'ouvrage collectif **Le Corbusier : L'art de se loger et de le dire**, aux Presses Universitaires de Paris Nanterre en 2020.

explique Le Corbusier, « la sensibilité et les mathématiques, une moisson d'harmonies prodigieuses tirées des nombres [...], cet art [...], on doit en faire une loi » (*idem*).

Là où Le Corbusier voit dans le modèle de production en série les prémices rassurantes d'une nouvelle ère (le temps de la conciliation entre la marchandise et l'homme), Cage perçoit l'émergence d'une bureaucratie triomphante. « La rigidité sociale », explique Cage, « résulte de l'idée que l'on se fait de la proportion » (*idem*). Ce qu'il dénonce est le fait que dans le monde moderne la recherche sur la forme de l'humanisme classique est absorbé et perverti par les objets sériels et les images stéréotypées qui valorisent la marchandise. « À moins que nous trouvions un moyen d'en sortir », explique Cage, « nous sommes perdus » (*idem*). « Plus il y aura de verre, mieux ce sera » (*idem*).

Pour Cage, Mies van der Rohe propose une tout autre voie pour répondre « à l'angoisse provoquée par le décentrement de l'individu par le système de la production en masse » (JOSEPH, 1997, p. 88)<sup>2</sup>. Une voie qu'il essaie lui-même de construire au sein de la pensée musicale.

Pour ouvrir cette voie, il faut tout d'abord distinguer ce qui est « utile à la survie » de ce qui ne l'est pas (CAGE, 2014, p. 152). Or, c'est uniquement ce qui ressort de la première catégorie qui nécessite une organisation. L'art appartient bien évidemment à l'ensemble des choses qu'« il est inutile d'organiser » (*idem.*, p. 252) . Cette distinction est essentielle à la création d'un espace de liberté, où ce qui se passe ne doit pas nécessairement aboutir à une forme précise. Mais avec cette distinction, Cage ne théorise pas une essence de l'art ni ne réclame une autonomie absolue de la culture. L'idée serait plutôt de créer des distinctions temporaires, subtiles, ainsi que des espaces provisoires d'expérimentation.

Au lieu d'essayer de reproduire à « l'échelle humaine » la « dynamique capitaliste du modèle et de la série » (JOSEPH, 1997, p.87), l'enjeu serait de dé-fonctionnaliser les objets et les techniques de sorte que « les choses dont on se sert [...] ne déterminent pas nécessairement la nature de la création » (CAGE, 2003b, p. 136). Travailler afin d'améliorer sa technique, mais en « conservant toujours ses insuffisances » (*idem*). Pour autant il ne s'agit pas pour Cage d'élever l'objet utilitaire au rang d'œuvre d'art ni

---

<sup>2</sup> «...responding to the anxiety caused by the decentering of the individual by the system of mass production ». JOSEPH, Branden W. *John Cage and the Architecture of Silence*. **October**, Cambridge, vol. 81, pp. 80-104, 1997.

d'introduire des principes relevant de l'art dans l'objet utilitaire, parce que ces deux mouvements peuvent conduire à une sorte d'indistinction entre la logique de production capitaliste et celle de l'apparition de la subjectivité et de la culture<sup>3</sup>.

Il s'agit pour Cage de trouver dans les « structures que nous avons créées autrefois » ce qui « nous permet de continuer de respirer » (*idem.*, p. 137). « Leur vide, nous le prenions pour ce qu'il était – un endroit où tout pouvait arriver » (*idem.*), explique-t-il. Le compositeur américain considère ainsi qu'une architecture comme celle de Mies van der Rohe propose précisément de travailler sur ces vides laissés par la pensée architecturale traditionnelle, de même que lui-même intervient au sein de la musique harmonique en re-signifiant le silence.

Mais quelles sont exactement les règles mises en place par l'architecte allemand qui pourraient correspondre, selon Cage, à des procédés d'ouverture des œuvres, et nous permettre de percevoir **à travers** elles ?

### 3 PAS DE MURS, PAS MEME EN VERRE

Dans son article « John Cage and the Architecture of Silence », l'historien de l'art Branden W. Joseph soutient que l'intérêt du compositeur pour la recherche architecturale de Mies van der Rohe est dû au fait que celle-ci est fondée sur une interpénétration permanente du dehors et du dedans. Pour lui, Cage « interprète la transparence des constructions en verre de Mies comme une métaphore de sa propre démarche qui consiste à soustraire l'aliénation de la musique harmonique du plan de la vie quotidienne » (JOSEPH, 1997, p.80)<sup>4</sup>.

Toujours selon Joseph, les effets de transparence, mais également les reflets produits par les parois en verre des bâtiments de Mies van der Rohe, correspondraient au traitement du silence par Cage dans le contexte de la musique. « Pour Cage, aucun silence dans l'architecture de Mies ne nie l'environnement, au contraire ce silence ouvre le

---

<sup>3</sup> À ce propos c.f. FOSTER, Hal. **Design and Crime (and Other Diatribes)**. Londres: Verso, 2002.

<sup>4</sup> « John Cage figures the transparency of Mies's glass building as a metaphor for his own goal of eradicating harmonic music's alienation from the plane of the everyday existence ». JOSEPH, Branden W. *John Cage and the Architecture of Silence*. op. cit.



bâtiment à une interpénétration avec son environnement, et correspond ainsi à sa propre définition du silence » (*idem*)<sup>5</sup>.

Selon l'auteur, la transparence des édifices de Mies van der Rohe, permise par le recours au verre, constitue pour Cage un contre-exemple de la logique du Modulor de Le Corbusier. Au système clos de la proportion utilisé par l'architecte français, Mies van der Rohe oppose une architecture ouverte au regard et à lumière. L'architecture fonctionnerait ainsi comme une sorte d'écran de projection de lumière, d'ombres et de reflets, une surface d'adhérence pour des phénomènes visuels divers.

« Libéré de tout attachement à l'intérieur du bâtiment, écrit encore Joseph, la paroi devient un mécanisme de pure extériorité, qui se dissout mimétiquement dans l'environnement via les jeux interdépendants de transparence et de réfléchissement » (*idem*)<sup>6</sup>. Cette dématérialisation ou dissolution de l'architecture dans son environnement, ainsi que, dans le cas de la démarche de Cage, l'absorption de la musique par les bruits aléatoires, conduirait à une sorte de décentralisation attentionnelle, à une perception ouverte de la matière, non maîtrisée par l'artiste.

Quelques aspects de l'analyse de Branden W. Joseph méritent toutefois d'être questionnés.

Premièrement, il soutient que l'intérêt porté par Cage aux immeubles de Mies van der Rohe est dû essentiellement à l'usage massif du verre, et que la présence significative de ce matériau suffit pour faire contre-exemple à la logique du Modulor de Le Corbusier. Cette affirmation semble contradictoire si l'on prend en compte le fait que l'architecte français a fait lui-même un usage remarquable du verre sans que cela affecte son système fondé sur la proportion. Ses fenêtres horizontales en fournissent une illustration, en substituant au champ de vision partiel de la fenêtre classique un dispositif qui conçoit l'encadrement du paysage en fonction des déplacements de l'habitant<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> « For Cage, any silence in Miesian architecture would not negate the environment but would open the building up to an interpenetration with its surrounding along the lines of Cage's own definition of silence » (*Ibid*).

<sup>6</sup> « Freed of any attachment to the interior of the building, the wall becomes a mechanism of pure exteriority, mimetically dissolving into the environment via the interrelated play of transparency and reflection » (*Ibid*).

<sup>7</sup> Sur la fenêtre en longueur chez Le Corbusier c.f. Benton, Tim; Homma, Takashi. **Looking Through: Le Corbusier Windows**. Cologne: Walther König, 2019.

Deuxièmement, Joseph semble affirmer que, pour Cage, c'est uniquement l'effet de transparence et de reflet produit par le verre qui ouvre les bâtiments de Mies van der Rohe à une perception à travers. Il attribue ainsi à un matériau des qualités intrinsèques. Or attribuer des valeurs immuables au verre signifie nier la variété des projets architecturaux modernes<sup>8</sup> auxquels ce matériau est associé et où il n'endosse pas les mêmes significations. Le Crystal Palace de Paxton (1850-51)<sup>9</sup>, la Glashaus construite par Bruno Taut (1914)<sup>10</sup> ou l'usine Fagus de Walter Gropius (1913)<sup>11</sup> sont la démonstration que le verre peut servir à différentes finalités et être utilisé aux fins de perspectives artistiques parfois opposées<sup>12</sup>.

Troisièmement, Joseph réduit les changements proposés par Cage (et conséquemment, ce que Cage comprend de la démarche de Mies van der Rohe) au niveau de la perception. Comme si les compositions de Cage ne devaient s'analyser que par leur caractère sensible, lequel ferait émerger une nouvelle compréhension de la réalité sonore (le silence, par exemple, orienterait exclusivement vers une écoute immédiate des sons non intentionnels).

Néanmoins, toutes les procédures d'ouverture de la musique mises en place par Cage agissent directement sur les pratiques et les connaissances de la musique transmises par la tradition. Cela implique que sa recherche vise non seulement une modification de la perception des sons, mais également un changement de la façon dont on les envisage,

---

<sup>8</sup> L'utilisation massive du verre dans les bâtiments modernes est fondamentalement due aux évolutions technologiques et industrielles qui ont permis la création de façades autonomes ou dissociées de la structure du bâtiment – c'est qu'on appelle le « mur-rideau ».

<sup>9</sup> Le Pavillon de Joseph Paxton surnommé Crystal Palace à cause de son usage paradigmatique du verre a été conçu pour accueillir 13 978 exposants lors de la première *Exposition Universelle de Londres*. C'est le premier essai d'utilisation massive du verre sur les façades d'un bâtiment. Paxton a eu recours à la technique utilisée dans les constructions de serres où le verre est enchâssé dans une structure métallique.

<sup>10</sup> Bruno Taut s'est inspiré du manifeste *L'architecture de verre* de l'écrivain allemand Paul Scheerbarth – à qui il dédie son projet – pour créer son Glashaus lors de l'exposition *Deutscher Werkbund* à Cologne. Cet immeuble polygonal de dimensions moyennes, dans lequel des prismes de verre composaient entièrement les panneaux des murs et du couple et derrière lesquels étaient disposés des verres de couleurs, comportait deux étages et en son centre une chute d'eau qui suivait le mouvement de deux escaliers centraux. Sur la façade, Taut inclut des aphorismes écrits par Scheerbarth tels que « La lumière exige le verre » ou « Sans un palais de cristal la vie devient forcément lourde ».

<sup>11</sup> Le projet *Fagus* de Walter Gropius et Adolf Meyer est un bâtiment du complexe de l'usine de formes à chaussures de Carl Benscheidt à Alfeld (Leine) en Allemagne.

<sup>12</sup> Il existe bien évidemment plusieurs croisements historiques et esthétiques entre les trois projets architecturaux brièvement évoqués et la démarche de Mies van der Rohe. Cependant, affirmer que le verre possède des propriétés indépendantes de son usage concret et de sa formalisation dans une œuvre architecturale particulière nous semble à la fois insuffisant et contradictoire. À ce propos, cf. le chapitre *Crystal Palace*. In : FOSTER, Hal. **The Art-Architecture Complex**. London: Verso, 2011.

les mesure et les organise. Il apparaît donc que, quand Cage soutient que Mies van der Rohe ouvre l'architecture vers des éléments aléatoires appartenant à l'environnement, il ne veut pas juste dire que cette ouverture s'opère au niveau de la perception immédiate qu'on a de ses bâtiments, mais également qu'elle modifie le langage architectural. C'est un usage particulier du verre au sein d'un dispositif complexe qui déstabilise notre compréhension de l'architecture, et c'est cette déstabilisation qui permet, selon Cage, de regarder à travers les immeubles de Mies.

Le problème fondamental de l'analyse de Joseph tient à son approche exclusivement phénoménologique des démarches de Cage et Mies van der Rohe. Il prend ces œuvres comme des images, ne s'intéresse qu'aux représentations : ainsi les murs en verre représentent un accès visuel direct de l'intérieur du bâtiment depuis l'extérieur, de même que le silence dans la musique représente l'existence des sons environnants. Selon cette optique, nous ne percevons dans ces œuvres que ce qu'elles nous donnent à percevoir, elles ne sont que pures donations.

En poursuivant ce raisonnement, si par les effets de transparence l'œuvre se « dissout mimétiquement dans l'environnement » (JOSEPH, 1997, p. 87), la tension nécessaire entre éléments intentionnels et non intentionnels qui permet à l'œuvre d'exprimer une altérité finit par disparaître. Si l'œuvre est du registre de l'illimité, comme pure extériorité, elle ne permet plus de situer ce qui est autre qu'elle, imposant à ce qui s'en distingue une fausse réconciliation ; elle finit par induire une unité formelle de l'expérience.

C'est en opposition à ce point de vue que nous pouvons comprendre le principal enseignement porté par la célèbre phrase de Cage : « Ce dont nous avons besoin, c'est du silence, mais ce dont le silence a besoin, c'est qu'on continue à parler » (CAGE, 2003a, p. 110). Le silence, pour se faire altérité, a besoin des sons intentionnels, même si ceux-ci sont intégrés dans un sens autre qu'expressif, même s'ils ne sont pas organisés de manière à créer une cohérence dans le discours. Accorder une place au sein de l'œuvre aux éléments non intentionnels consiste ainsi à comprendre ceux-ci comme concomitants des éléments intentionnels, sans qu'ils ne se confondent jamais avec ces derniers.

Il s'agirait de penser la participation d'éléments inattendus et non contrôlés par l'artiste comme une manière de déstabiliser la logique interne de l'œuvre, de créer une

tension fondamentale entre l'œuvre et ce qui ne relève pas nécessairement d'elle, provoquée justement par son ouverture vers une certaine extériorité ou un certain dehors. Mise en tension, parce qu'il ne s'agit pas d'intégrer cette hétérogénéité à la cohérence formelle interne à l'œuvre, mais de défaire la souveraineté identitaire de la forme, qui ne tolère « rien qui ne soit pareil à lui-même », en promouvant un éclatement dispersif de l'œuvre (ADORNO, 2003, p. 176) de manière à empêcher que le principe de l'unité s'impose sous la perception et efface la différence effective de tout ce qui est contradictoire. Il s'agit de créer une forme qui n'atteigne jamais à une synthèse immanente, à une figure résolutive de ses contradictions internes.

« Pas de murs », souligne Cage dans « Rhythm, Etc. », « pas même en verre qui, bien que l'on puisse voir à travers, tuent les oiseaux » (CAGE, 2003b, p. 135). Si l'on fait d'une évidence visuelle ce qui garantit le contenu critique et non autoritaire d'une expérience artistique, on peut finir par « tuer les oiseaux » (*idem*), avec un mirage.

#### 4 MOINS C'EST PLUS

Peter Eisenman voit dans les bâtiments de Mies van der Rohe une tentative « pour rompre avec le symbolisme, la hiérarchie et la mimésis qui liaient l'axe de symétrie des objets à l'axe de la colonne vertébrale de l'homme » (EISENMAN, 1987, p. 93). Cette rupture implique que « les objets de Mies sont devenus instables et dépourvus de hiérarchie » (*idem*). Il en donne pour exemple le bâtiment *Farnsworth House* de 1951.

Cette maison, qui a fait scandale du fait qu'elle remet profondément en cause la conception de l'espace privé, est une sorte de cage de verre détachée du sol qui permet une circulation visuelle remarquable entre l'extérieur et l'intérieur. Seuls un placard de séparation et les toilettes « apparaissent comme d'authentiques refuges au regard public » (PRECIADO, 2005, p. 48).

Dans ce projet Mies van der Rohe abandonne « l'idée de la maison comme enveloppe métaphysique, et la distinction traditionnelle entre l'extérieur et l'intérieur » (EISENMAN, 1987, p. 95). La maison de l'architecte « enveloppe et abrite, mais ne représente ni l'abri ni l'enveloppe » (*idem.*, p. 97). Elle devient ainsi « la négation de l'abri symbolisé, fonctionnel, esthétique et signifiant » (*idem*). Elle ne correspond pas,

contrairement aux habitats du Corbusier, à « la stature et au statut de l'homme » (*idem*). La maison de Farnsworth n'a pas été conçue autour des nécessités premières de ses habitants, mais tout au contraire elle fait de la vie privée, à laquelle le concept de maison est habituellement lié, une caractéristique très secondaire de la construction.

À l'usage massif du verre, Mies associe d'autres procédés qui rompent également avec « l'archétype de la hutte primitive, de la maison conçue comme un cube, une boîte fermée » (DAMISCH, 1987, p. 15). Dans son texte intitulé « La plus petite différence », Hubert Damisch la décrit ainsi :

[...] elle est établie entre deux dalles d'apparence identique, l'une nettement détachée du sol [...] et dans laquelle les quatre poteaux qui supportent la toiture [...] sont disposés non pas aux angles, mais au milieu des quatre côtés du carré, témoignant d'une dissociation entre la structure [...] et le volume qui délimitent des surfaces pour l'essentiel transparent (*idem.*, p. 16).

Cette dissociation de la structure et de la forme tient au fait que l'architecture de Mies van der Rohe « n'est plus astreinte à la loi qui est celle du mur » (*idem*). Elle met l'accent sur les parois horizontales (le toit et le sol) « dans l'intervalle desquelles elle se loge » (*idem*). Les éléments verticaux n'ont pas tant la fonction de supporter qu'ils ne « manifestent l'ouverture [du bâtiment] et mesurent l'écart » entre le sol et le toit (*idem*).

Les immeubles en verre de Mies van der Rohe peuvent plutôt être considérés comme une pensée architecturale « portant sur les seuils différentiels où s'opère le renversement proclamé du 'moins' en 'plus' » (*idem.*, p. 17). L'architecture en verre de Mies van der Rohe est un intervalle, ou un écart liminal, entre la fonction et la forme, entre le sol et le toit, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la valeur d'usage et la valeur artistique. Une architecture faite pour la déambulation, un espace flexible selon les usages qu'on en fait, qui abandonne le principe des volumes clos. Mies van der Rohe ne conçoit pas ses bâtiments comme des constructions pures, issues d'une recherche purement formelle et stylistique, mais plutôt comme des espaces de différenciation et d'ouverture des concepts fondamentaux de l'architecture.

Il semble que ce soit cette conception développée par Mies van der Rohe d'un dispositif architectural que Cage oppose au Modulor du Corbusier. C'est également à elle

qu'il relie sa propre démarche artistique (l'**à travers**), sans qu'il faille pour autant négliger les différences entre la pensée de Mies van der Rohe et la sienne.

## 5 PLUS C'EST PLUS

Dans son Journal, Cage reprend la formule du « moins c'est plus » revendiquée par l'architecte allemand en ajoutant l'observation suivante : « Je suis totalement d'accord avec lui, en même temps, ce qui m'intéresse désormais, c'est la quantité » (CAGE, 2003b, p. 28). Pour Cage, « l'abondance » ne procède pas par « sélection ou élimination », mais « par accumulation » (CAGE, 2014, p. 130). On pourrait dire qu'à ce stade, pour Cage, **plus c'est plus**.

Mies van der Rohe cherche à créer des espaces à parcourir, des plans libres, ouverts aux évolutions dues à l'usage, tout en veillant à une cohérence au niveau de la structure du bâtiment, ce qu'il appelle une structure claire. Il procède avec une économie de moyens poussée à l'extrême et l'utilisation d'éléments simples. L'articulation de ses deux principes – plan libre et structure claire – vise à répondre aux besoins en matière de logement avec la plus grande liberté d'utilisation possible des espaces (*idem*). Mies van der Rohe essaie ainsi de créer une **différence minimale** en tenant compte de la nécessité de standardisation et de rationalisation pour la production en série d'espaces habitables.

Pour Cage, les enjeux de l'art, au moins dans le champ musical, consistent plutôt à trouver des moyens pour répondre à la prolifération d'« objets identiques » (*idem.*, p. 245) et à l'émergence de nouveaux moyens de production et diffusion des informations. Dans « Rhythm, Etc. », il pose la question suivante : comment peut-on continuer à faire de la musique en suivant les règles du système harmonique à une époque où règnent les sons produits par des synthétiseurs, des bandes magnétiques, des postes radio ou la télévision ? (*idem.*, p. 134). Cela reviendrait selon lui à nier les changements sonores réels de la vie quotidienne.

Mais faire face à ces changements ne consiste pas non plus à établir un nouveau système clos et autonome tel celui proposé par la musique sérielle.

Nous ne sommes pas libres. Nous vivons dans une société cloisonnée.  
Il faut bien tenir compte de ces cloisonnements. Mais pourquoi les

répéter ? [...] Nous croyons toujours qu'il faut, en art, mettre de l'ordre partout. Et si l'art incitait au désordre ? (CAGE, 2003b, p. 136).

Inciter au désordre équivaut pour Cage à trouver dans les cloisonnements ce qui pourrait nous amener vers un espace provisoire d'expérimentation. C'est construire une pratique de désunification dirigée contre la soumission de l'œuvre au principe de l'identité, aux impératifs unificateurs de la forme. Il s'agit de dé-fonctionnaliser les règles et les techniques, les dissocier de leurs objectifs de sorte qu'ils ne déterminent plus « la nature de ce qu'on fait » (*idem*).

Ces espaces provisoires d'expérimentation ont un impact sur ce qui, selon Theodor W. Adorno, constitue le « double caractère » de l'art : autonomie et fait social (ADORNO, 2011, p. 21). Tout d'abord, nous ne pourrions pas comprendre le processus d'émancipation de l'art vis-à-vis des injonctions religieuses, ou sa soumission à des critères extra-artistiques (le vrai, le socialement utile ou le moralement bon), sans prendre la mesure du contexte spécifique de son développement, c'est-à-dire au sein des sociétés capitalistes. La « finalité sans fin de l'art » (KANT, 2015, p. 98), pour reprendre la formule de Kant, n'est pas dissociable du processus d'intégration de l'art aux lois du marché. Pourtant, pour Adorno, contrairement aux autres produits culturels, l'œuvre d'art se crée dans la tension entre sa dimension marchande et sa vocation à ne pas exister exclusivement pour le marché, à ne pas générer que du profit mais « à produire du sens, indépendamment de la fonction » (OSBORNE, 2007, p. 95). L'autonomie de l'œuvre constitue ainsi une « liberté (contradictoire) acquise à travers certaines déterminations sociales » (*idem*).

C'est justement cette ambivalence intrinsèque à l'œuvre d'art que Cage semble prendre en compte quand il soutient que cette dernière peut inciter au désordre en restant à l'intérieur des cloisonnements sociaux : l'œuvre peut produire du sens de façon autonome et individuelle, par une autopoïèse, et pourtant la lisibilité de ce sens reste dépendant des rapports historiques sociaux et des conditions particulières sans lesquelles le sens s'éclipse. D'ailleurs, prendre en compte le double caractère de l'art correspond également chez Cage au souci d'exposer au sein même de l'œuvre ses dimensions non artistiques, de façon à rompre radicalement avec l'illusion de l'autonomie – même si celle-ci se reconfigure sous une nouvelle forme dans l'œuvre.

La vision d'un monde où « tout homme puisse vivre d'une manière librement déterminée par lui-même » (CAGE, 2014, p. 131) unit les démarches de Mies van der Rohe et de Cage. Le premier conçoit des structures claires qui laissent entièrement libre l'organisation intérieure, une sorte de dématérialisation de l'architecture visant à permettre la plus grande liberté d'usage des espaces créés. Le second procède par l'accumulation de moyens et de matières, en intégrant dans ses œuvres des sons de radio à côté de ceux d'instruments de musique, des sons harmoniques et des sons plus inattendus (« avant qu'on ait eu le temps de les mesurer » ou de les réorganiser (*idem.*, p. 175)), dans le désir d'ouvrir à de nouveaux usages.

« Si vous avez un nombre suffisamment grand d'éléments », théorise Cage, « le jugement diminue et la curiosité augmente » (CAGE, 2005, p. 110). Il s'agit d'élargir « au maximum les conditions d'exécution de la musique » (CAGE, 2014, p. 114), en faisant rentrer au sein de l'œuvre tout ce que le système de la musique occidentale a rejeté au nom de la cohérence de son identité, au nom de sa prétention à un universalisme. Mais il ne s'agit pas pour autant d'envisager une sorte de synthèse de l'hétérogénéité sonore au sein de l'œuvre. Il s'agit au contraire de faire vivre l'œuvre dans la tension nécessaire entre ce qu'elle impose comme matière et toutes les intrusions parfois « effrayantes » (CAGE, 2015, p. 11) en provenance de son environnement.

Cage saisit les immeubles de Mies van der Rohe comme une façon de faire de l'architecture sans pour autant nier l'environnement, sans non plus imposer « une forme de vie » (CAGE, 2014, p. 112) à ceux qui utilisent ces espaces. Une démarche artistique à laquelle Cage fait écho dans sa musique. Son refus de hiérarchiser les sons répond à l'économie de matériaux chez Mies van der Rohe, sa recherche de proximité entre l'œuvre et la vie quotidienne à la dématérialisation.

## CONCLUSION

L'intégration par Cage, à une série de ses propres œuvres explorant la dimension de l'**à travers**, de la recherche sur le verre menée par l'architecte Mies van der Rohe, précise de façon définitive les significations de cette notion.

Tout d'abord, l'**à travers** se distingue de l'idée de transparence – qui est phénomène perceptuel empirique pur ou attribut intrinsèque à certains matériaux.



Appliqué à l'œuvre de Mies van der Rohe, c'est un ensemble d'opérations visant à défaire une certaine sémantique architecturale et à loger l'architecture dans l'écart liminal entre fonctions et formes, intérieur et extérieur et entre valeur d'usage et valeur artistique.

Ensuite, l'**à travers**, dans le diptyque Cage/Mies van der Rohe, n'évoque pas uniquement une manière d'organiser l'espace sur le plan matériel, mais aussi son aménagement au niveau conceptuel : la perception de l'espace (intrinsèque à la notion d'**à travers**) ne doit pas se comprendre de manière littérale mais médiée par l'œuvre, c'est-à-dire ouverte à l'abstraction. L'œuvre est une façon de percevoir l'espace **à travers**, en ce qu'elle le traverse, le scinde et le recompose.

Nous pouvons ajouter que la relation établie par Cage avec l'architecte allemand confère à l'**à travers** un usage social de la forme, en incluant au sein de l'œuvre des éléments non artistiques afin de dissoudre l'illusion de l'autonomie de celle-ci et donc de montrer sa dépendance à des conditions historiques et sociales particulières.

Finalement, l'**à travers** apparaît, dans les écrits de Cage sur l'architecture moderne, non pas comme une voie d'amélioration d'un système architectural et urbain préalablement établi – comme le proposait le Modulor de Le Corbusier – mais comme un cadre propice à des pratiques d'émancipation. Et l'émergence de ces pratiques n'est pas anticipée par l'œuvre, mais seulement favorisée par la désidentification que celle-ci opère entre l'espace projeté et son usage effectif, par son ouverture à des éléments hétérogènes et inintentionnels.

## BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, Theodor W. **Dialectique négative**. trad. franç. Gerard Coffin. Paris: Payot, 2003.

\_\_\_\_\_. **Théorie esthétique**. trad. franç. Marc Jimenez. Paris: Klincksieck, 2011.

CAGE, John. *Pour décrire le procédé de composition utilisé pour Not Wanting To Say Anything About Marcel*. **Étant donné**, n° 6, pp. 108-118, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pour les oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles**. Paris: L'Herne, 2014.

\_\_\_\_\_. **Silence: conférences et écrits.** trad. franç. Vincent Barras. Genève: Héros-Limite, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Une année dès lundi : conférences et écrits.** trad. franç. Vincent Barras. Genève: Héros-Limite, 2003b.

CAGE, John, FELDMAN, Morton. **Radio Happening.** trad. franç. Jérôme Orsoni. Paris: Éditions Allia, 2015.

DAMISCH, Hubert, EISENMAN, Peter et al. **Mies van der Rohe : sa carrière, son héritage et ses disciples.** Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987.

FOSTER, Hal. **Design and Crime (and Other Diatribes).** Londres: Verso, 2002.

\_\_\_\_\_. **The Art-Architecture Complex.** London: Verso, 2011.

JOSEPH, Branden W. *John Cage and the Architecture of Silence.* **October**, Cambridge, vol. 81, pp. 80-104, 1997.

KANT, Immanuel. **Critique de la faculté de juger.** trad. franç. Alain Renaut. Paris: Flammarion, 2015.

KEPES, Gyorgy. **Module, Proportion, Symmetry, Rhythm.** New York, George Braziller, 1966.

PRECIADO, Beatriz. *Mies-conception. La maison Farnsworth et le mystère du placard transparent.* **Multitudes**, Paris, n.20, pp. 47-56, 2005.

VITRUVÉ. **De l'architecture - livre III.** trad. franç. Pierre Gros. Le Kremlin-Bicêtre: Les Belles lettres, 1990.