



HAL
open science

Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage)

Frédéric Vincent

► **To cite this version:**

Frédéric Vincent. Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage). Imma-Kunst, 2021, Histoire des expositions. hal-04261084

HAL Id: hal-04261084

<https://hal.science/hal-04261084>

Submitted on 30 Oct 2023

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

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



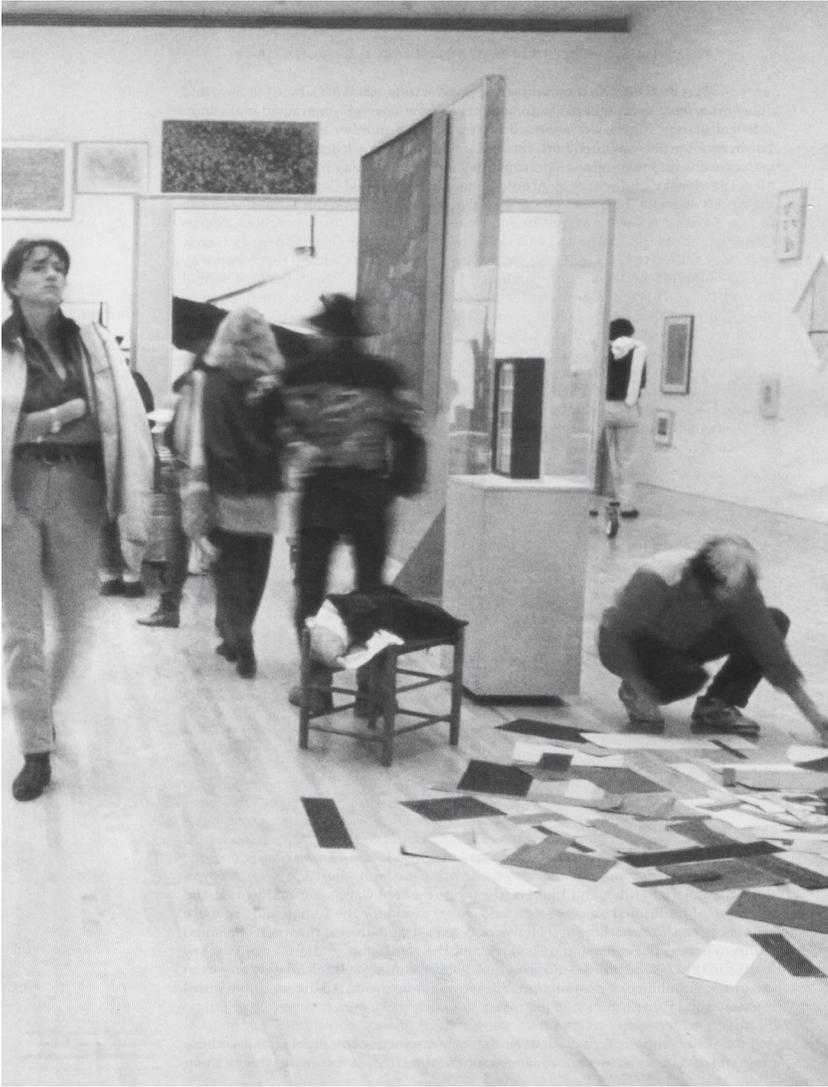
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage), 1993
Frédéric Vincent



Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage), 1993

Frédéric Vincent



Vue de la salle Circus,
LA MoCA, 1993

Introduction

Cette collection de petits ouvrages sur l'histoire d'expositions met l'accent sur des expositions organisées par des artistes, que nous nommerons ici artiste-curateur.

Ce terme d'artiste-curateur décrit le travail d'un artiste qui organise, pense et conçoit des projets d'exposition avec ou sans lui comme artiste. Il s'agit de gestes artistiques, d'impulsions données, de pratiques, de mise en place de projets.

Depuis quelques années, la question de l'organisation d'expositions par des artistes traverse les mondes de l'art contemporain, de la recherche artistique à l'histoire de l'exposition.

De même, des artistes sont invités à concevoir des expositions dans des institutions muséales, afin par exemple, d'en revisiter les collections, tandis que d'autres s'investissent dans des projets curatoriaux autres. Les frontières entre artistes, commissaires d'exposition et critiques sont aujourd'hui devenues floues.

La réflexion engagée tentera de définir, de cerner les artistes-curateurs et de démontrer l'importance de ces derniers, tant dans l'organisation d'expositions que dans la création d'expressions nouvelles.

Organiser une exposition (l'action du curating) est devenu une pratique courante, en vue et même considérée par certains à la mode. De nombreux artistes d'exposition ont commencé l'organisation d'expositions de manière fortuite, le vivant comme une expérience, une trajectoire à suivre, jusqu'à, pour certains d'entre eux, à en faire une activité parallèle à celle de leur pratique artistique.

Chaque volume de cette collection présente une exposition et/ou un ensemble de projets curatoriaux d'un artiste.



Vue de l'exposition,
Guggenheim Museum Soho, New York, 1994.

Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage), 1993

1. Exposition *Rolywholyover A Circus*, LA MoCA, Los Angeles, du 12 septembre au 28 novembre 1993. Cette exposition fut montrée par la suite à la fondation Menil (avril/juin 1994) au Guggenheim de New York (avril/août 1994) au Art Tower Mito, Japon (nov 1994/fev. 1995) et au Musée de Philadelphie (avril/ juin 1995).

2. Julie Lazar a été curatrice au Los Angeles Museum of Contemporary Art (LA MoCA) de 1980 à 1997, directrice des programmes expérimentaux au Los Angeles Museum of Contemporary Art (LA MoCA) de 1997 à 2000, curatrice invitée au Montalvo Art Center de 2007 à 2010, professeure au San Francisco Art Institute de 2010 à 2011, curatrice du Common Wealth and the Territory of Art en 2013. Elle est aujourd'hui directrice de ICAnetwork.org, une agence de consulting en arts, production et commissariat d'exposition.

3. Elle sera en poste dans cette institution pendant dix-sept ans de 1980 à 1997.

Vingt quatre ans après la première proposition d'Andy Warhol, un autre artiste américain va se distinguer dans ce domaine : John Cage. C'est en 1993 qu'eut lieu l'exposition *Rolywholyover A Circus* au Musée d'art contemporain de Los Angeles¹. Le compositeur, poète et plasticien américain répondit à l'invitation de Julie Lazar², alors curatrice au Los Angeles Museum of Contemporary Art (LA MoCA)³.

Lors d'une discussion avec John Cage, Julie Lazar lui suggère de concevoir une composition pour un musée (*composition for a museum*).

Elle pense proposer à John Cage une présentation d'œuvres sous forme de composition musicale. Pour la curatrice, il s'agissait de « créer un environnement dynamique où les gens, l'art, peuvent coexister dans un environnement de composition musicale qui illustrerait une situation réelle, où les hiérarchies sont aplaties le plus possible, et où les gens auront l'occasion de devenir plus conscients des possibilités d'auto-gouvernance⁴».

L'idée de départ consiste à soumettre l'aménagement d'un environnement musical. Or John Cage ne se considère pas comme un compositeur de musique d'ambiance ou un designer sonore, il veut aller plus loin.

Il propose alors de concevoir une exposition où le spectateur serait à la fois acteur et auteur de ce qu'il est venu voir. Cette exposition portera le titre de *Rolywholyover A Circus*, terme employé par James Joyce dans *Finnegan's Wakes*. Grand lecteur de l'auteur irlandais, John Cage est également un grand admirateur d'Erik Satie ; Richard Kostelanetz nous le rappelle, « en particulier par Joyce, Stein, Cummings, Pound, par la revue *transition* [...] et aussi [...] par l'œuvre d'Erik Satie⁵».

Pourquoi alors ne pas conjuguer les deux ?

4. Sandra Skurvida, « correspondance avec Julie Lazar », 5 février 2010, cité in Sandra Skurvida, « Rolywholyover, a circus for museum by John Cage », in *The Artist as Curator*, No 1, in *Mousse* N°42, février 2014.

5. Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, Paris, Editions des Syrtes, 2000, p. 18.

Dans un entretien en 1978, John Cage le dit lui-même: «les deux qui restent absolument fascinants pour moi, aujourd'hui comme autrefois, ce sont Pound et Joyce⁶».

6. « Les deux qui restent absolument fascinant pour moi, aujourd'hui comme autrefois, ce sont Pound et Joyce. », Art Lange, « Interview with John Cage », Brilliant Corners, n°8, hiver 1978, cité par Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, *op. cit.*, p. 81.

7. James Joyce, *Ulysse*, Paris, La maison des Amis des Livres, (1929), Paris, Gallimard, (1937), 1982 ; James Joyce, *Finnegans Wake*, Paris, Gallimard, 1982.

8. Thomas Wulffen, « An Interview with John Cage », New York Berlin, n°1, 1984, repris en allemand in Zitty, mars 1985, cité par Kostelanetz, *op.cit.*, p. 166.

9. *Ibid.*

10. « Plutôt que de la comprendre, j'aimerais, si je pouvais, contribuer à ce que l'œuvre de Joyce reste mystérieuse », in David Cope, « An Interview with John Cage », in *Composer Magazine*, X-XI, 1980, cité par Kostelanetz, *loc. cit.*, p. 194.

John Cage consacra beaucoup de temps à la lecture de l'écrivain irlandais et composera plusieurs pièces sonores d'après l'œuvre de l'auteur d'*Ulysse*⁷. Il déclare en 1985, «Je viens de jouer *Muoyce* qui est une version chuchotée de *Writing for the Fifth Time through Finnegans 50 Wake*⁸».

La pièce dure deux heures et demie, les portes de la salle sont restées ouvertes, l'auditoire pouvant quitter le concert quand il désire.

Lors d'une représentation de cette pièce à Francfort, le public commence à quitter la salle au bout de vingt minutes. Pour John Cage l'agacement du public est dû à l'incompréhension de cette composition. « Les gens [...] ont toujours du mal à faire attention à une chose qu'ils ne comprennent pas. Je pense qu'il y a une distinction entre comprendre et sentir, et que beaucoup de gens pensent que l'art doit être compris⁹».

Ce qui intéresse, ici, John Cage ce n'est pas de rendre compréhensible l'œuvre de Joyce, mais au contraire de contribuer à son mystère¹⁰. J'ai en 2002 programmé cette pièce sonore à Immanence¹¹, avec un accueil plus chaleureux de la part du public.

Pendant six ou sept années John Cage n'a lu exclusivement que du Joyce, « à la place d'aller du début du texte à la fin, j'ai survolé *Finnegans Wake*, atterrissant par hasard ici et là ou sur une lettre, une syllabe, un mot ou une phrase¹²», John Cage n'écrivait pas d'après James Joyce mais le réécrivait ; il réécrira d'ailleurs *Finnegans Wake* cinq fois, cette réécriture étant pour Cage une traversée du livre, naviguant à travers les mots, les phrases et les pages¹³. Réécrire ou rejouer l'œuvre de l'écrivain irlandais est une manière de le repenser.

Pour l'exposition au MoCA de Los Angeles, John Cage s'en tient aux principes de James Joyce comme il le déclare : «Joyce avait une attitude anarchique à l'égard du lecteur de manière à ce que le lecteur puisse faire sa propre œuvre¹⁴».

L'exposition *Rolywholyover A Circus*, est construite et pensée par John Cage comme une suite, un enchaînement anarchique d'événements dû au hasard. En cela, il ne diffère pas de son attitude envers l'interprétation de ses œuvres sonores. Jean-Yves Bosseur rappelle l'attitude de John Cage à cet égard : « les notations se réfèrent à ce qui doit être fait, et non pas à ce qui est ou doit être entendu¹⁵».

Cette prescription est fréquente chez John Cage pour ses partitions indéterminées. Il est possible de rapprocher les intentions de cette exposition à un système de variations tel que nous le rencontrons dans le domaine musical.

11. Pièce diffusée en partie lors de l'exposition personnelle de Goran Vejvoda, *Le plus grand piano du monde*, Immanence, Paris, du 5 octobre au 2 novembre 2002. Voir aussi Goran Vejvoda, *A square of Silence*, Paris, Goran Vejvoda, 2008.

12. Klaus Schöning, « Silence Sometimes Can Be Very Loud », in Horspielmacher, Königstein/Taunus, Athenaum, 1983.

13. Voir Charles Amirkhonian, « Interview de John Cage sur bande magnétique », cité par Kostelanetz, *op.cit.*, p. 211.

14. Richard Kostelanetz, *op.cit.*, p. 206.

15. Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, coll. Musique ouverte, 1996.

Vue de la salle
Open Storage,
Guggenheim
Museum Soho,
New York, 1994.



John Cage est coutumier des variations musicales, ce que Jean-Yves Bosseur décrit comme «une tendance à s'éloigner de toute notion de mesure pour favoriser une écoute des sons de l'environnement¹⁶».

John Cage opère par variations et considère cette exposition comme tel. Il commence par repenser le rôle de chacun dans cette exposition, ainsi, pour lui, les artistes, les curateurs, les administrateurs, les spectateurs, les gardiens forment et participent à la composition de l'exposition. Une exposition est un travail commun qui se joue dans une temporalité et une spatialité bien plus grande qu'on ne le pense.



Vue de l'exposition,
Guggenheim Museum Soho, New York, 1994.

17. *YI-King : Le livre des transformations*, Paris, Médicis, 1994.

18. Richard Kostelanetz, *Conversations avec John Cage*, *op.cit.*, p. 103-104.

19. La Monte Young et Jackson MacLow, *An Anthology*, New York, Auto-édité, 1963. Les participants à cet ouvrage sont : George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichiyangi, Terry Jennings, Dennis, Ding Dong, Ray Johnson, Jackson MacLow, Richard Maxfield, Robert Morris, Simone Morris, Nam June Paik, Terry Riley, Dieter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young.

Magazine *Fluxus AQ 16*, *How we met, or a microdemystification*, avec Ay-O, Ben, Brecht, Filliou, Higgins, Saito, Jones, Maciunas, Shiomi, Spoerri, Watts, Williams. Saarbrücken-Dudweiler, Silke Paull, Hervé Würtz, Erwin Stegengtritt, New York.

Cage compose une pièce musicale qui se concrétisera en exposition réalisée par tout le monde, à l'image des pièces Fluxus où le spectateur est parti preneur et acteur de la pièce sonore. Pour jouer et penser cette «composition d'exposition », il s'en remet au hasard. Dans ses compositions musicales, il tente de libérer l'écoute traditionnelle linéaire par le truchement d'un procédé qui se trouve être le tirage au sort. Il s'appuie sur le hasard et les données aléatoires. Au début des années 1950 paraît aux États-Unis la traduction anglaise du livre de divination chinois : le «YI-King¹⁷».

Ce livre, sous-titré le livre des transformations, aura sur John Cage une grande influence. Dès la fin des années quarante John Cage suit les cours du maître Zen, Daisetz Teitaro Suzuki. Il reçoit un exemplaire du «Yi-King», «Christian Wolff m'a apporté un exemplaire du «Yi King» que son père venait de publier¹⁸». Dans ce jeu de hasard, nous avons toutefois l'impression que rien n'est laissé au hasard, car celui qui donna un exemplaire du livre des transformations à John Cage n'est autre que le compositeur de musique contemporaine Christian Wolff qui participa, à la demande de La Monte Young, au célèbre livre d'artiste *Fluxus An Anthology*¹⁹.

Un autre ouvrage très éclairant sur les relations entre ces musiciens et ces artistes est le magazine *fluxus AQ 16*²⁰.

L'utilisation du hasard dans l'art n'est pourtant pas récente, nous pouvons en relever quelques traces dès le début du XXème siècle. Les artistes dada, surréalistes en furent friands, comme Marcel Duchamp, Jean Arp, Max Ernst, Tristan Tzara, Oscar Dominguez ou encore André Breton. Ils peuvent tous être considérés comme « des pré-curseurs à une utilisation du hasard en art²¹».

Mais les premières véritables œuvres réalisées avec l'intervention du hasard sont sans conteste les compositions en papier de Jean Arp comme *Placés selon les lois du hasard* de 1916-17 ou encore les protocoles adoptés par Tristan Tzara dans ses premiers manifestes²² lues pour la première fois salle Waag à Zurich, le 14 juillet 1916.

L'installation de l'exposition (à entendre par l'agencement complet de l'exposition et non par œuvre installée) est réalisée par l'intermédiaire d'un programme informatique.

Depuis la fin des années 1970, John Cage a pris l'habitude de faire appel à l'ordinateur comme générateur de hasard plutôt qu'au traditionnel lancer de pièces de monnaie, jugé trop ennuyeux.

Il s'est entouré du compositeur Andrew Culver qui a écrit de nombreux programmes informatiques. Andrew Culver a retranscrit, traduit en langage informatique, le *I-Ching* (Yi-King) afin de pouvoir générer des données aléatoires en programme informatique qu'il nomme «Mesolist».

21. Bruno Elisabeth, « Préface », in George Brecht, *Chance-Imagery, L'imagerie du hasard*, Dijon, Les Presses du Réel, 2002, p.7.

22. Tristan Tzara, *Lampisteries précédées des Sept manifestes Dada*, Paris, Pauvert, 1978.

Lorsque Andrew Culver présenta ce programme à John Cage, ce dernier fut enchanté, le présentant comme la promesse «d'avantages accrus pour la culture²³». Le programme tient compte du nombre d'œuvres à exposer, de leurs emplacements possibles ainsi que de la manière dont elles peuvent être présentées. Il détermine le nombre de pièces pouvant être changées chaque jour, le déplacement des œuvres étant pris en charge par l'équipe d'installateurs faisant partie du personnel du musée.

Soulignons que l'exposition fut montée pour être présentée au MOCA du 12 septembre au 28 novembre 1993. Pour être présentée à The Menil Collection, Houston, Texas du 14 janvier au 2 avril 1994. L'exposition sera aussi présentée au Guggenheim Museum, New York du 23 avril au 31 juillet 1994, avant d'être proposée au Art Tower Mito Contemporary Art Center au Japon du 3 novembre 1994 au 26 février 1995 pour revenir aux États-Unis au Philadelphia Museum of Art du 21 mai au 30 juillet 1995.

23. Cité par Jean-Yves Bosseur,
John Cage, loc. cit., p. 127.

Museumcircle NUMBERS : 1-8-93 (BEGINNING)

12/06/1992 18:47

914-256-3727

ANDREW CULVER

PAGE 8

640 numbers between 1 and 10

2	1	4	7	4	1	7	10	8	3	10	8	9	7	6	10
1	10	9	2	7	1	7	8	6	8	6	8	0	1	3	7
4	10	10	7	10	7	8	7	9	2	2	7	2	10	3	3
5	8	2	5	3	4	6	2	10	9	2	1	4	6	3	5
8	7	8	5	10	5	7	10	8	1	3	10	5	4	4	5
8	10	10	2	8	2	4	6	2	10	8	10	4	10	8	7
10	4	10	8	2	7	4	4	4	4	2	8	3	3	8	9
9	8	6	10	2	7	6	4	5	8	7	8	1	10	10	8
7	2	8	8	4	7	7	3	9	8	3	7	7	4	7	1
3	5	3	9	7	7	7	1	4	4	4	10	10	8	3	6
9	5	4	7	9	2	10	9	5	8	7	2	3	8	2	4
8	9	3	7	4	2	4	4	6	2	6	3	2	10	4	2
1	2	10	5	8	8	4	4	6	10	9	9	5	8	7	7
10	3	3	6	2	1	8	7	3	4	6	3	6	10	5	5
10	4	2	5	10	3	8	6	7	5	9	5	4	2	7	8
2	6	10	1	4	6	5	3	9	7	4	3	6	4	1	9
6	8	7	4	1	4	3	6	3	4	7	8	9	10	8	8
5	5	9	10	3	5	4	8	7	2	2	5	9	9	2	7
2	10	7	10	8	3	9	9	3	5	1	3	7	8	7	2
8	9	9	8	9	8	10	1	5	7	1	8	3	5	10	6
4	1	1	3	8	7	2	8	3	8	9	1	7	8	5	7
6	4	4	9	7	10	5	2	8	2	4	9	5	5	7	2
2	10	10	8	7	9	1	5	10	2	8	2	7	2	6	2
7	2	10	6	2	1	6	9	4	10	6	3	9	3	2	4
7	1	2	2	10	7	2	3	8	10	6	7	5	1	4	5
6	6	7	8	7	4	6	2	2	4	3	7	6	9	7	9
9	3	4	5	1	3	2	8	7	1	4	6	9	6	7	10
3	4	2	1	5	3	5	5	7	2	7	9	10	2	3	2
2	5	4	5	2	10	1	10	10	8	9	3	2	7	10	4
6	10	10	6	4	6	6	5	9	4	4	9	6	7	1	8
5	6	7	3	2	8	2	1	9	8	9	9	8	5	9	1
4	6	2	7	6	9	8	8	4	1	6	7	2	5	4	4
1	8	1	8	7	2	10	1	8	1	4	2	7	8	1	3
7	2	5	10	6	10	8	6	4	4	5	9	5	4	10	2
2	8	7	7	2	2	8	6	2	7	9	5	4	7	6	9
2	10	1	9	10	7	3	10	6	2	7	5	1	6	2	6
2	7	9	1	5	9	6	7	9	2	5	7	8	7	2	2
7	2	9	9	6	7	3	4	5	2	9	1	2	8	7	4
4	2	2	6	7	9	6	8	9	4	2	5	9	1	7	1
5	3	4	10	10	1	6	2	4	6	2	3	7	10	5	2

Museumcircle
 Numbers : 1-8-93
 (Beginning), 1992,
 Nombres générés
 aléatoirement par
 ordinateur pour
 l'installation
 Museumcircle.

L'ordinateur génère aussi les horaires d'ouverture des galeries au public, ainsi que le temps qu'ont les installateurs pour réorganiser l'exposition. Les œuvres et objets prenaient place soient sur les murs soit au sol, leurs emplacements préalablement cartographiés sur le plan du musée, lui-même mis au carreau.

Le programme génère cinq partitions, soit cinq possibilités différentes supplémentaires de visite pour le spectateur s'ajoutant au hasard de l'emplacement des œuvres changées quotidiennement.

Ce qui offrait une infinité de possibilités de visites au spectateur, ainsi une personne qui visitait l'exposition le lundi, ne voyait pas la même exposition que le mardi et ainsi de suite.

L'ordinateur génère aussi une partition musicale devant être jouée chaque jour. Les partitions étaient alors imprimées et affichées tous les jours. La difficulté principale fut de pouvoir interpréter cette partition dans l'ensemble du musée²⁴.

Pour le critique d'art Christopher Knight, du Los Angeles Times, l'exposition «consiste en un chaos organisé dans trois salles, le titre provenant de la comédie épique de James Joyce²⁵».

L'exposition est découpée en trois salles comme un concert en trois mouvements, la première est une version domestique d'une salle de musée où l'on trouve des armoires remplies de livres, des dossiers et des partitions musicales.

24. Sandra Skurvida, *Rolywholyover, a circus for museum by John Cage*, loc. cit., p. 22.

25. Christopher Knight, « art as in music, John Cage reveals the world within », Los Angeles Times, 1er septembre 2012.

La seconde salle regroupe un ensemble d'œuvres ou objets, issus de vingt deux musées situés aux alentours du LA MoCA, comme un bustier porté (une seule fois) par Ingrid Bergman ou encore des graines sculptées. Pour Christopher Knight entrer dans cette salle c'était entendre un «cliquetis à l'intérieur de la tête de l'artiste²⁶».

Cette salle était nommée par John Cage, la salle des fascinations. La troisième et dernière salle était composée de rangements dans lesquels nous pouvions trouver les œuvres de cinquante artistes²⁷.

L'aspect aléatoire de l'exposition impliquait de réorganiser quotidiennement cent cinquante œuvres. Des cloisons mobiles étaient installées dans les espaces d'exposition, des fichiers transparents, des bornes interactives ainsi qu'un équipement interactif situé dans la première galerie du musée intitulé *Museum Circle*.

Comme l'expliqua John Cage : «l'idée de base, c'est que l'exposition change à un point tel qu'on ne puisse pas la reconnaître soit l'on revient la voir une seconde fois²⁸».

Sur de grandes tables entourées d'armoires le public pouvait jouer aux échecs et accéder à la bibliothèque mise à disposition. Cette exposition est une première application de la méthode du compositeur mise au service du musée.

26. *Ibid.*

27. L'exposition comporte entre autres, des œuvres de John Cage, Josef Albers, Antonin Arthaud, Joseph Beuys, George Brecht, William S. Burroughs, Joseph Cornell, Willem De Kooning, Maya Deren, Jean Dubuffet, Marcel Duchamp, Buckminster Fuller, Allen Ginsberg, Arshile Gorky, Peter Greenaway, Richard Hamilton, Jasper Johns, Allan Kaprow, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Franz Kline, Sol LeWitt, Kasimir Malevich, Robert Motherwell, Barnett Newman, Isamu Noguchi, Yoko Ono, Nam June Paik, Harry Partch, Robert Rauschenberg, Man Ray, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Robert Ryman, Erik Satie, Jean Tinguely, David Tudor, Cy Twombly, Edgar Varese, La Monte Young.

28. James Putnam, *Le Musée à l'œuvre*, Londres, Thames and Hudson, 2002, p.138.

Auparavant, il avait cependant expérimenté au sein du Black Mountain College des expériences alliant visuels et sonorités, des événements interdisciplinaires comme *Theater Piece #1* en 1952 ou la pièce mêlant nouvelles technologies *9 Evenings : theater and Engineering* à New York en 1966, sans oublier trois plus tard *HPSCHD* présentée à l'Université de l'Illinois. Cette dernière pièce faisant elle aussi appel aux nouvelles technologies, élaborée avec le concours du musicien Lejaren Hiller²⁹, est destinée à être jouée avec sept clavecins et cinquante et un magnétophones.

HPSCHD est une composition musicale faisant référence à Wolfgang Amadeus Mozart, qui avait eu l'idée, un jour, de composer avec des dés. John Cage parlant de *HPSCHD* répond dans un entretien en 1986 : «Oui, et j'ai utilisé son *menuet aux dés* dans, *HPSCHD*, avec L. Hiller³⁰».

Comme souvent John Cage aime mêler œuvres du passé et appareillages électroniques, c'est le cas pour *HPSCHD*, où clavecins et programmation électronique sont utilisés, faisant dialoguer passé et présent à travers la technique par l'intervention de programme informatique. L'exposition *Rolywholyover A Circus* au Musée d'art contemporain de Los Angeles est devenue une exposition phare pour ce musée américain.

29. Lejaren Hiller est un musicien américain, fondateur du Experimental Music Studio à l'Université de l'Illinois à Urbana-Champaign en 1958.

30. Jean-Yves Bosseur, « entretien avec John Cage, le 26 janvier 1986 », in Jean-Yves Bosseur, *John Cage, loc. cit.*, p. 195.



Vue de des
salles Circus et
Cage Gallery (à
travers la porte),
The Menil Col-
lection, Houston,
1994

31. L'exposition itinérante visible au MoCA du 12 septembre au 28 novembre 1993, à la Collection Menil à Houston du 14 janvier au 3 avril 1994, au Solomon R. Guggenheim Museum Soho de New York du 29 avril au 13 août 1994, au Art Tower Mito Contemporary Art Center de Tokyo du 3 novembre 1994 au 26 février 1995 et au Philadelphia Museum of Art du 2 avril au 11 juin 1995.

32. John Cage in « L'Automne à Paris », Journal de 13h, 28/10/1972 in archives INA, www.ina.fr. (consulté le 12/03/2012).

33. David Bernstein, *The San Francisco Tape Music Center*, San Francisco, University of California Press, 2008.

34. John Cage, *Rolywholyover A Circus*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Rizzoli, 1993.

Nous pouvons cependant nous interroger sur le véritable rôle de John Cage dans l'organisation et la conception de cette exposition qui ouvre le 11 septembre 1993, soit presque un an après son décès le 12 août 1992. Ce projet s'est inscrit dans une temporalité assez longue, débutant en 1989 et s'achevant en 1996³¹.

John Cage eut toutefois le temps de donner toutes les indications possibles à la curatrice Julie Lazar. L'autre aspect permettant de se fier à la fidélité de la curatrice envers John Cage, est que cette exposition se base sur l'indétermination.

L'exposition ouvrit donc un an après la disparition de l'artiste. Comme le disait John Cage lui-même : « Nous habitons un monde qui est un grand collage³² ». La pratique actuelle d'une exposition conçue comme un immense collage est aujourd'hui assez convenue ; des glissements de terrain s'opèrent entre culture savante et populaire, la contre-culture, devenant de l'avant-garde finit dans les musées³³.

Le catalogue³⁴ de l'exposition est composé de cinquante planches éparses disposées dans une boîte en aluminium ayant un effet de miroir. Celle-ci reflète aussi bien au sens propre, grâce à cet effet miroir métallique, que symboliquement les influences de Cage, et sa méthode de travail. Les planches rappellent inévitablement le caractère aléatoire et l'importance du hasard dans l'exposition. Celles-ci évoquent le principe même de l'exposition³⁵, n'étant irrémédiablement jamais remises dans le même ordre après chaque consultation.

La pensée de l'artiste se loge également dans les métadonnées de l'œuvre. Ce catalogue rappelle l'ouvrage d'un autre admirateur de James Joyce, Bryan Stanley Johnson, et son livre *Les Malchanceux*.

Cet ouvrage a été publié pour la première fois en 1969, vingt-quatre ans avant l'exposition *Rolywholyover A Circus*. Bryan Stanley Johnson fait partie des grands oubliés de l'histoire, pourtant, pour l'écrivain, musicien et linguiste Anthony Burgess son ouvrage est «original dans le sens où le sont *Tristram Shandy*³⁶ et *Ulysses*³⁷».

Les Malchanceux est un livre en boîte aux chapitres non reliés. Ce roman possède vingt-sept sections ou chapitres tenus par un bandeau amovible. À l'exception du premier et dernier chapitre, les vingt-cinq autres peuvent être lus dans n'importe quel ordre. Le lecteur peut réarranger à sa guise l'ordre des chapitres. Pour l'auteur Bryan Stanley Johnson, il était impossible après James Joyce de ne pas penser à casser la linéarité narrative du roman.

Il déclarait juste avant sa mort : «ce type de roman n'est pas adapté à notre époque, c'est une façon d'écrire anachronique, inacceptable, illogique et absurde³⁸».

Il existe d'autres livres non reliés comme celui du français Marc Saporta, qui avec *La distribution*³⁹ en 1961, laisse le lecteur maître. Ici, une pièce de théâtre que le lecteur imagine au travers des chapitres mis dans l'ordre de son choix.

35. Le premier texte du catalogue « Paying Attention » est l'œuvre de Anne d'Harnoncourt, suivi de « nothingtoseeness » de Julie Lazar, « John Cage in the Social Realm » de Laura Kuhn, « UNCAGEDWORDS » de Joan Retallack, « Cage and Counting » de Mark Swed, ainsi que des textes de Cage lui-même comme « Anarchy, An Autobiographical Statement », et « Macrobiotic Cooking ». Ainsi que les textes « The Agenbite of Outwit » de Marshall McLuhan, « What Should I Eat? » de Andrew Weil, M. D., « Chronological Table of John Cage's Life » de Ellsworth Snyder, « Zen and Dhyana » de Daisetz T. Suzuki, « The Dancer and the Dance » de Merce Cunningham (conversation avec Jacqueline Lesschaeve) et « The Director's Forward » de Richard T. Koshalek du MoCA.

36. Laurence Sterne, *Vies et opinions de Tristram Shandy*, Paris, Flammarion, 2014.

37. Cité par Jonathan Coe, in Préface aux Bryan Stanley Johnson, *Les Malchanceux*, Paris, Quidam Editeur, 2009, p. V.



Vue de la salle Circus, LA MoCA, 1993

Tout ceci révèle une manière d'aborder le roman, ou plutôt l'espace du roman, à l'image de John Cage abordant l'espace de l'exposition. Car ne l'oublions pas, malgré l'insistance de la curatrice Sandra Skurvida⁴⁰ sur la temporalité dans l'exposition, c'est avant tout, la notion d'espace qui est remise en question.

L'espace, John Cage le travaille depuis longtemps, à travers ses compositions pour son compagnon danseur et chorégraphe Merce Cunningham.

En 1948⁴¹, ils visitent ensemble pour la première la fois le Black Mountain College. La revue de l'établissement, du mois de mai 1948 décrit leur visite, «le courant d'énergie créatrice depuis leur visite a illuminé le Collège à la fois dans la création et la réponse».

Ils seront les invités du Black Mountain College lors de l'été 1948, en compagnie de Willem de Kooning, Buckminster Fuller, Peter Gripe et Beaumont Newhall. En 1953, avec le soutien artistique de John Cage, Merce Cunningham fonde alors sa propre compagnie : la Merce Cunningham Dance Company, faisant participer des musiciens comme John Cage ou David Tudor mais aussi le peintre Robert Rauschenberg⁴².

En 1951 Merce Cunningham va concevoir la pièce *16 danses pour soliste et compagnie de trois* sous l'influence de John Cage⁴³, puisqu'elle utilise le hasard pour déterminer l'ordre des différentes sections de danse.

38. *Ibid.*, p. VII.

39. Marc Saporta, *La Distribution*, Paris, Gallimard, 1961.

40. Sandra Skurvida, *Rolywholyover, a circus for museum by John Cage*, *op. cit.*

41. Black Mountain College Bulletin Vol. 6, n° 4, Mai 1948.

42. Après la disparition de Merce Cunningham fut organisée une grande vente chez Christies au profit du Merce Cunningham Trust. Les œuvres provenant de la collection de Cage et Cunningham. Parmi les œuvres, des pages du journal personnel de Merce Cunningham, une toile de Jasper Johns directement influencée par le travail de John Cage et Merce Cunningham, *Dancers on a Plane*, Merce Cunningham, 1980-1981, un exceptionnel ensemble d'œuvres de Robert Rauschenberg allant des années 1950 jusqu'à 1961, avec notamment la *toile No. 1*, 1951, ainsi qu'un rare travail sur papier de Philip Guston, *Untitled*, (1953). Catalogue Christies, *The collection of John Cage and Merce Cunningham*. Novembre 2009, p. 94-97.

Parmi les pièces composées par John Cage en collaboration avec Merce Cunningham, *Second Hand* (1970) ou *Roaratorio : An Irish Circus on Finnegans Wake* (1983).

Mais comment se définit le rapport à l'espace pour Cage ?

La dimension de l'espace en musique contemporaine s'est imposée petit à petit. Alors que Claude Debussy écrit «pourquoi l'ornement des squares et promenades est resté le monopole des seules musiques militaires ?⁴⁴», et évoque la possibilité «d'une musique construite spécialement pour le «plein air, toute en grandes lignes, en har-diesses vocales et instrumentales qui joueraient et plane-raient sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre⁴⁵», Edgard Varèse, lui, tire pleinement «parti de la spatialisation de la musique en disposant trois cents haut-parleurs à l'intérieur d'un édifice conçu par Le Corbusier et Iannis Xenakis pour l'exposition universelle de Bruxelles en 1958⁴⁶».

L'espace est chez Martin Heidegger une libération du sol phénoménal où se fait l'expérience de notre spatialité : «le monde n'est pas compris dans l'espace ; celui-ci ne se laisse découvrir qu'à l'intérieur d'un monde⁴⁷».

Chez le philosophe allemand, l'espace possède sa propre dramaturgie s'ouvrant sur les lieux qu'il sollicite en l'être-au-monde, soit son Dasein qui «quant à son être-au-monde, est lui-même spatial⁴⁸».

43. Sur la collaboration entre les deux hommes voir aussi le film d'Elliot Caplan. Elliot Caplan, *Cage Cunningham*, DVD, Kultur Video, 2007.

44. Claude Debussy, « La musique en plein air », in *Monsieur Croche et autres récits*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 70-71.

45. *Ibid.*

46. Jean-Yves Bosseur, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, op. cit., p. 52.

47. Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986 (trad. François Vezin), p. 369.

48. *Ibid.*, p. 104.



Montage de
l'exposition
Rolywholyover, The
Menil
Collection,
Houston, 1994

Mais c'est chez Peter Sloterdijk qu'il faut peut-être se pencher : sa trilogie des Sphères opère une «critique de la raison spatiale⁴⁹», une histoire «spatialisée et spatialisante⁵⁰», une histoire «spatialisée et spatialisante⁵¹» de la culture.

Un parcours en trois tomes qui questionne, pour le premier d'entre eux, les architectes. Pour le philosophe autrichien l'histoire des lieux est toujours et avant tout une histoire des parois et de leurs métamorphoses : «les hommes sont des créatures qui participent à des espaces dont la physique ne sait rien⁵²».

Dans cette traversée, Peter Sloterdijk porte un intérêt à l'espace notamment fidèle à la conception de Martin Heidegger. Sloterdijk va reprendre l'essentiel «de l'Aufklärung, intégrant l'historicité et la liberté/responsabilités des humains à y avoir prise⁵³».

En pensant l'espace d'exposition et du musée, John Cage ouvre les galeries d'exposition à toutes possibilités ; l'espace est ici un anti-auto-conteneur, une anti-cellule, l'inverse d'une «Egosphère» que Peter Sloterdijk analyse, comme « moyen de mener un cycle circadien autarcique⁵⁴».

Afin d'être à l'œuvre, l'exposition organisée selon le hasard, concile brillamment épistémologie et heuristique.

49. Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, Paris, Hachette Littérature, 2002, p. 93.

50. *Ibid.*

51. *Ibid.*

52. *Ibid.*

53. « La grande petite fabrique de M. Sloterdijk », Espaces-Temps.net, Traverses, <http://www.espacestems.net/articles/la-grande-petite-fabrique-de-m-sloterdijk/>. (consulté le 16/09/2015).

54. Peter Sloterdijk, *Ecumes, Sphères III*, Paris, Hachette Littérature, 2005, p. 509.

Collection Histoire des expositions

Dans la même collection

Voyage(s) en utopie, (Jean-Luc Godard, 2006), 2019.

The Uncanny, (Mike Kelley, 1993), 2019.

The Ancients Stole All Our Great Ideas, (Edward Ruscha, 2012), 2020.

Rolywholyover A Circus for Museum, (John Cage, 1993), 2020.

New Sculpture, (James Graham Ballard, 1970), 2020.

Raid the Icebox 1 with Andy Warhol, (Andy Warhol, 1969), 2020.

Les Immatériaux, (Jean-François Lyotard et Thierry Chaput, 1985), 2021.

Musée d'art moderne - Département des Aigles, (Marcel Broodthaers, 1968), 2021.

El Lissitzky, 2021.

La Ferus Gallery, Edward Kienholz et Walter Hopps, 2021.

Avons nous encore besoin des curateurs ?, 2021.

Montage de
l'exposition
Rolywholyover,
The Menil
Collection,
Houston, 1994





Rolywholyover, Vue de l'exposition,
Guggenheim Museum Soho, 1994.

Rolywholyover A Circus for Museum (John Cage), 1993

Texte :

© Frédéric Vincent, Paris, 2020

Images :

pp. 4, 26 : LA MoCA

pp. 6, 11, 12, 30 : George Hirose pour le Guggenheim Museum Soho, New York.

pp. 20, 26, 29 : the Menil Collection, Houston.

p. 16 : Julie Lazar.

Création Graphique :

Immanence, Paris, 2021

Impression :

Papier Classic Demimatt -Couché Mat 170 gr

Achevé d'imprimer dans l'Union Européenne

ISBN :

9782914914253

