

## Où êtes-vous donc, John Cage? And so where are you, John Cage?

Raymond Gervais

Volume 8, numéro 2, 1997  
Québecage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902203ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/902203ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

1183-1693 (imprimé)  
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Gervais, R. (1997). Où êtes-vous donc, John Cage? *Circuit*, 8(2), 33–38.  
<https://doi.org/10.7202/902203ar>

### Résumé de l'article

Faisant référence à son installation de 1976, *12 + 1 =*, qui réunissait treize tourne-disques automatiques en opération continue, l'artiste explique comment la pensée de John Cage a orienté son intérêt pour le disque-objet, tout en soulignant la spécificité de sa démarche.

# Où êtes-vous donc, John Cage ?

Raymond Gervais

---

« C'est du John Cage », m'avait dit Claude Vivier, au sujet de mon installation présentée à la galerie Media, à Montréal, en 1976. Intitulée  $12 + 1 =$ , il s'agissait d'une œuvre pour treize tourne-disques automatiques en opération continue. Treize versions distinctes avaient été prévues et quatre seulement furent réalisées, à chaque fois pour des séries de treize disques différents : treize instruments en solo de diverses traditions, treize musiques religieuses vocales, treize pianos... Tous les disques jouaient en même temps. Comme la durée de chacun n'est pas identique, ils recommençaient toujours à jouer du début à des moments différents *via* le dispositif automatique, s'insérant alors dans un processus sonore déjà en cours. Le son variait ainsi à l'infini. On entendait une masse sonore dont certains aspects changeaient, à cause du déphasage irrégulier des enregistrements entre eux et du choc de toutes ces musiques, impossibles à mémoriser. Sur le plan visuel, le mode de fonctionnement des appareils était perceptible en temps réel, tel un grand orchestre de tourne-disques, une grande mécanique autonome. On voyait littéralement ce qu'on entendait. On voyait le changement s'opérer, on entendait une musique impossible à créer autrement, à jouer autrement, une musique de machines « interprétant » un concept d'humain.

Chaque disque est au départ un long sillon fermé sur soi. En confrontant plusieurs disques ensemble, on pouvait ouvrir ce sillon, ouvrir le tourne-disque à une activité non pas de reproduction, mais de création (le tourne-disque étant alors vu comme un instrument de musique à part entière, instrument de jeu musical, de jeu sonore vivant). Cela pouvait effectivement faire penser à John Cage, avec des différences cependant, et j'y faisais moi-même référence dans un court texte qui accompagnait l'exposition. « Du John Cage » donc, mais plus ou moins, tout comme Cage lui-même avait jadis répondu « oui et non » à une série de questions de Pierre Taguiev (1970-1971, pp. 30-33). Voici pourquoi : John Cage avait déjà conçu, en 1969, une œuvre pour douze tourne-disques, avec participation du public, intitulée  $33 \frac{1}{3}$ . Je l'ignorais quand j'ai fait ma pièce  $12 + 1 =$ , en 1976. Je crois qu'il n'y avait pas au Québec, à cette époque, de documentation disponible là-dessus<sup>(1)</sup>. C'est plutôt l'idée déjà connue de la

(1) Cette œuvre de Cage,  $33 \frac{1}{3}$ , créée en 1969, a été installée pour la première fois à Montréal en 1990, dans le cadre de l'exposition « Broken Music », au Musée d'art contemporain.

simultanéité, propre à Cage, que je lui avais empruntée que le choix spécifique des matériaux, disques et tourne-disques, pour la réaliser. J'avais travaillé déjà, dans le milieu des disques, de 1968 à 1971 environ, et j'en collectionnais également depuis le début des années soixante. Chez un distributeur où je faisais des inventaires en 1968, on s'amuse parfois, le midi, au sous-sol, à jouer au hockey ou au frisbee avec les disques défectueux ou discontinués. C'est une activité qui m'a sans doute amené à voir le disque dans une nouvelle perspective... et pas seulement comme objet de culte. Cela dit, j'aimais les disques aussi pour les écouter, en discuter, toutes sortes de disques, cela va de soi, et je les apprécie encore aujourd'hui.

Mais Cage nous a sensibilisés au fait que les disques sont aussi des objets et non pas de la musique vivante. Ce qui ne signifie pas, bien sûr, qu'ils n'ont aucune raison d'être ou qu'on ne peut en faire un usage créatif, constructif ; loin de là. Cage nous a montré, par exemple, qu'on pouvait faire de la musique originale en combinant des disques entre eux ou en interaction avec des musiciens en temps réel, sinon en altérant leur vitesse de rotation, etc.<sup>(2)</sup>

Dans sa pièce *33 1/3* pour douze tourne-disques, Cage invitait le public à jouer lui-même des disques, à les choisir, à les manipuler à sa guise, à les faire tourner en même temps. Il pouvait y avoir deux ou trois ou encore quatre appareils, par exemple, fonctionnant en même temps, et ce, jusqu'à concurrence de douze au maximum, selon le nombre de participants (et donc autant de possibilités d'amalgames musicaux, de collages sonores, audibles en simultanément). Dans ma pièce *12 + 1 =*, par contre, je choisissais les disques, et c'est le dispositif lui-même qui jouait la musique résultante, *ad infinitum*, via le mode automatique des appareils en présence. Le public participait alors en écoutant et en regardant. Le résultat sonore était forcément très différent. Je ne suis pas certain que John Cage aurait été d'accord avec le fait que je choisisse quels disques faire jouer (choix qui dépendait déjà, bien sûr, des disques disponibles dans ma collection et sur le marché en 1976). Ce choix des disques pour chaque version représentait l'aspect « composition », si l'on veut, alors que le résultat avait quelque chose en commun avec l'univers de l'improvisation, de l'imprévisible, de la création dans l'instant. J'opérais en sélectionnant les disques, un choix esthétique et conceptuel qui signalait la pièce, la scellait à mes yeux. John Cage, encore plus ouvert et plus anarchique, signalait lui aussi, paradoxalement, cette musique et posait, comme avec *4'33"* auparavant, en 1952, les bases d'une réflexion-limite qui allait nous être très utile, nous servir d'exemple, de point de repère pour toute pratique musicale dans l'avenir. Cage allait beaucoup plus loin que moi dans la liberté qu'il accordait au public de participer à la création de l'œuvre, et son geste extrême a quelque chose de libérateur pour qui veut bien l'écouter, le prendre en considération. Une telle œuvre, *33 1/3*, reste « signée John Cage », tout comme son long silence de *4'33"*. Cage a signé le silence, le hasard, le temps, l'écoute, c'est-à-dire tout

(2) Respectivement dans *Credo in Us* (1942) et *Imaginary Landscape No. 1* (1939).

ce qui est immatériel (invisible, comme toute musique, en contrepartie). Et cette liberté signée « John Cage » signifie, du même coup, qu'il en assume la responsabilité. Ce n'est pas n'importe quoi. C'est à la fois totalement ouvert, impersonnel, collectif, et tout à fait personnalisé, mais sans le vouloir. Un art paradoxal qui signe d'autant plus fortement qu'il se refuse à signer. Avec *33 1/3*, c'est le public qui devient la « composition », la « musique » et non les disques qu'il utilise. C'est le public qui signe avec Cage aussi, en même temps, simultanément.

Par ailleurs, le fait que l'œuvre de John Cage véhicule de telles idées en rupture avec la tradition n'empêche pas d'autres œuvres fort différentes d'exister. La production musicale actuelle foisonnante et variée le prouve bien. (Je continue, pour ma part, d'aimer passionnément le jazz, même si Cage n'y souscrivait pas, bien qu'il ait enregistré un disque avec Sun Ra en 1986<sup>(3)</sup>). Cage n'empêche rien, n'interdit rien, tout comme Marcel Duchamp qui l'avait précédé sur la voie du hasard. Cage serait plutôt devenu une sorte d'étalon de la pensée musicale libertaire auquel on peut se référer désormais, un pôle d'attraction, un lieu de réflexion. Il avait dit à Arnold Schoenberg qu'il se frapperait la tête contre le mur de l'harmonie aussi longtemps que nécessaire pour le franchir. Eh bien désormais, nous pouvons, nous aussi, nous cogner la tête aussi longtemps que nécessaire contre le mur cagien pour trouver notre voix, une musique qui soit à la fois à nous-mêmes et aux autres, ainsi ouverte au public. La question du partage était très importante pour Cage. Que l'esthétique soit une éthique aussi. Cette profession de foi, on peut l'entendre dans sa musique austère comme dans celle qui est plus éclatée, sous forme de cirque, de grande fête collective autour du son, du bruit intégré à la vie.

Durant les années soixante, j'ai beaucoup écouté de free-jazz, l'avant-garde de la musique improvisée à l'époque. C'est vers 1967-1968, je crois, qu'est paru un premier disque du collectif européen *Il Gruppo*, distribué au Québec, sur l'étiquette RCA, sous le titre : « The Private Sea of Dreams<sup>(4)</sup> ». J'avais acheté ce disque, pressé à Montréal, entre autres parce que les notes de pochette de David Horowitz faisaient référence à Ornette Coleman, John Coltrane et Albert Ayler. Or, à l'audition, j'avais eu la surprise de découvrir une musique improvisée qui ne ressemblait en rien au jazz ni à quoi que ce soit que j'aie pu entendre auparavant. C'était complètement nouveau et totalement déroutant. En relisant les notes, je m'étais rendu compte que Horowitz faisait aussi mention de John Cage comme source d'inspiration. Mario Bertoncini, alors membre de *Il Gruppo*, était de plus un interprète de Cage. (Il a d'ailleurs enregistré *Cartridge Music*<sup>(5)</sup>). D'autres collectifs d'improvisation libre en Europe, jouant une musique spontanée, émancipée des modèles américains de jazz, ont aussi été marqués, à divers degrés, par l'œuvre et la pensée de John Cage : AMM (avec Cornelius Cardew), Musica Elettronica Viva (incluant plusieurs Américains dont Richard Teitelbaum), le New Phonic Art (avec Michel Portal), le trio Joseph Holbrooke (avec Derek Bailey et Gavin Bryars), etc. John Cage, le compositeur,

(3) « John Cage meets Sun Ra », Melt Down Records, MPA-1, 1987. Concert enregistré le 8 juin 1986 à Coney Island, New York.

(4) RCA Victor, LSP-3846. Enregistré au studio RCA d'Italie, à Rome, ville où était basé *Il Gruppo*.

(5) « Mario Bertoncini », Berlin, Édition RZ, n° 10-02, 1989.

a exercé une influence importante sur la nouvelle musique d'improvisation des années soixante à aujourd'hui (et pas seulement en Europe, bien entendu). Sa pensée a eu énormément d'influence dans le domaine des arts en Occident.

En ce qui concerne sa propre musique, je n'arrive pas à me souvenir quelle œuvre de John Cage j'ai entendue pour la première fois, quand exactement et où. C'était probablement sur disque, peut-être *Fontana Mix* sur Turnabout ou *Variations IV* sur Everest ou encore *Cartridge Music* sur Mainstream, soit une musique électronique difficile à mémoriser, d'où le fait que je ne m'en rappelle pas. Peut-être que ne pas pouvoir mémoriser cette musique aisément, c'est aussi le fait de ne pouvoir la posséder, ce qui participe assez bien du canon cagien. En terme d'espace et de temps, j'associe beaucoup John Cage à l'Expo 67, à Montréal<sup>(6)</sup>, à l'esprit de cette manifestation. Expo 67, c'était aussi le grand cirque cagien, la superinstallation multimédia ouverte sur l'univers et où se croisaient toutes les musiques du monde. Le peintre Charles Gagnon, par exemple, ami de Pierre Mercure, attentif à l'œuvre de Cage qu'il avait connu à New York durant les années cinquante, y signait un environnement audiovisuel ; Michael Snow présentait son free-jazz expérimental au Pavillon de la jeunesse ; Iannis Xenakis, au Pavillon français, orchestrait un spectacle « son et lumière » mémorable<sup>(7)</sup>, et ainsi de suite (et ce, un peu plus d'une année seulement après la mort de Pierre Mercure qui, le premier, avait fait venir John Cage ici, en 1961. Il en avait résulté un chef-d'œuvre : *Atlas Eclipticalis*).

J'ai vu John Cage une seule fois en personne, en concert. C'était à l'université Concordia, à la fin des années soixante-dix<sup>(8)</sup>. Cage récitait sa poésie alors que des dessins de Thoreau apparaissaient, successivement, sur un grand écran et disparaissaient graduellement, cédant la place à un autre, et ainsi de suite, lentement, au rythme même de la voix intériorisée de Cage. L'auditorium était plein. J'avais réussi à me trouver une place près de l'escalier. Le public écoutait et regardait, concentré. C'était à la fois beau et serein, très paisible. De retour chez moi, j'avais pris des notes, amorcé un texte là-dessus. Plus tard, en juillet 1987, j'ai perdu toutes ces notes avec une foule d'autres choses, disques, cassettes, livres, appareils de son, archives personnelles, dans une inondation causée par une violente tempête de pluie et de vent. Ce fut une expérience de dépossession assez brutale sur le coup mais dont le caractère « cagesque » m'apparaît plus évident avec le temps (soit une version inattendue de *Lecture on the Weather* réalisée par la nature à mes dépens !). L'environnement peut être « musique » ou « chaos », selon les circonstances, mais son aspect destructeur peut aussi susciter la création. Je perçois un mouvement artistique tel Fluxus un peu dans le même esprit.

Aujourd'hui, on trouve de plus en plus de disques de John Cage sur le marché. C'est un peu ironique à propos de quelqu'un qui ne croyait pas beaucoup aux disques, qui n'en possédait pas et n'en écoutait, lui-même, pratiquement jamais. Face à tous ces nouveaux disques (et ils sont nombreux)

(6) Exposition universelle de Terre des Hommes de Montréal en 1967.

(7) Il s'agit du *Polytope de Montréal*, décrit dans *Galaise et al.* (1994), pp. 77-78.

(8) Cage a présenté *Empty Words* à l'université Concordia à Montréal, le 16 janvier 1979. L'organisateur de l'événement fut Russell T. Gordon, alors directeur du Département des beaux-arts de l'université Concordia. Le texte de cette conférence est entièrement reproduit dans *Cage* (1979), pp. 11-77. Des dessins de Henry David Thoreau sont également reproduits dans cette édition. (N.D.L.R., avec remerciements à R. T. Gordon pour nous avoir confirmé la date exacte de la prestation de Cage.)

se pose, pour nous, la question du « choix ». Quels disques acheter, écouter ? Doit-on aborder la discographie cagienne avec la distanciation placide de Cage lui-même, soumettre sa sélection, à la limite, aux opérations de hasard, en recomposer l'écoute suivant une utilisation non orthodoxe des enregistrements, etc. ? Et puis, il y a la question des goûts aussi, des préférences et de leur dépassement. Pour certains, l'esthétique austère, dépouillée d'une œuvre comme *Cheap Imitation*, par exemple, pour piano ou violon solo, d'après Satie<sup>(9)</sup> (un véritable art pauvre où Cage fait jeûner la musique), apparaîtra plus « satisfaisante » que certaines œuvres éclatées à plusieurs participants, solistes et orchestres, simultanément (telles *HPSCHD* ou *Roaratorio*). D'aucuns préféreront les œuvres pour instruments acoustiques à sa musique électronique, d'autres ses célèbres *Sonatas and Interludes* pour piano préparé à la voix de Cage lui-même récitant sa poésie (ou ses *mesostics*) en solo, bref, on a « l'embarras du choix » avec cette œuvre complexe et ses objets dérivés. Cage renaît ici sous forme de disques laser et reprovoque en nous, en cette fin de vingtième siècle, une réflexion sur le sens de la musique : en faire, en écouter, en acheter, en posséder. L'action critique de Cage se poursuit à travers sa phonographie.

Le fait qu'une œuvre comme 4'33" de « silence » se retrouve sur disque constitue, à lui seul, un événement phonographique des plus singuliers. Graver littéralement le silence représente plus qu'une boutade, bien sûr. Un défi. Une nécessité. On sait que lors d'une exécution en direct (comme cette version donnée par Alcides Lanza à la salle Redpath de Montréal, en 1974), les bruits de l'environnement et du public sont « magnifiés » malgré eux, du fait que le silence met l'accent dessus, par défaut. Ce silence suscite aussi des bruits supplémentaires, en quelque sorte pour compenser l'absence de jeu, par gêne également, par malaise. Il faudrait donc réaliser, en premier lieu, un enregistrement en direct pour documenter cette pièce. La version parue sur disque vinyle en 1974<sup>(10)</sup> avait ceci de particulier qu'elle donnait à entendre les bruits de frottement de l'aiguille contre le vinyle et quelques crépitements supplémentaires captés par la cartouche du bras de lecture de l'appareil. On aurait dit un « disque préparé ». Cela donnait une sorte de « *cartridge music* » hyperminimale, mais concrète tout de même, que le silence enregistré mettait d'autant plus en évidence. Je n'ai pas entendu les versions sur laser, prétendument plus silencieuses et qui doivent permettre, encore plus, la manifestation de l'environnement sonore immédiat de l'écouteur, plutôt que le support physique, matériel, de l'enregistrement. On passe ainsi du sillon gravé au miroir numérique. 4'33" est un autoportrait de John Cage. C'est l'écoute qu'il compose ici et qu'il nous donne à entendre.

J'ai déjà réalisé, autour de Samuel Beckett, un disque imaginaire, et ainsi silencieux, intitulé : *Samuel Beckett, piano solo*<sup>(11)</sup>. Beckett et Cage sont contemporains. Toute l'œuvre de Cage pose la question de l'écoute comme celle de Beckett, en parallèle, postule l'attente. Écouter, attendre, c'est un peu

(9) Il existe en fait trois versions de *Cheap Imitation*, la première pour piano seul (1969), la seconde pour orchestre (1972) et la troisième pour violon solo (1977).

(10) « John Cage », Nova Musicha n° 1, Cramps CRSLP-61-01, 1974. Avec le concours du pianiste Gianni-Emilio Simonetti.

(11) Il s'agit d'une œuvre collective, intitulée *Trio pour Samuel Beckett* et matérialisée par 49 coffrets particuliers. Elle a été effectuée pour le bénéfice de la galerie Oboro de Montréal en 1989, par les artistes Rober Racine (bande magnétique où sa voix gravée improvisait une version du Krapp de *La dernière bande* de Beckett), Irène Whittome (49 photographies de boîtes de caractères d'imprimerie) et Raymond Gervais (pochette d'un disque absent et notes insérées sur la passion de Beckett pour la musique).

le même regard face au grand dilemme existentiel. Y a-t-il quelqu'un, là, de l'autre côté de la mort ? Cage a rejoint Beckett depuis peu dans cette dimension, nous laissant tout de même sa musique, ses idées, son œuvre multiforme pour sonder l'énigme à notre tour. Où êtes-vous donc John Cage, aujourd'hui ? Que faites-vous ? Y a-t-il encore de la « musique » là où vous êtes ? Et ça sonne comment ? Et le silence qui suit cette question, est-ce sa réponse aussi ? Oui et non ?

---

CAGE, John (1979), *Empty Words, Writings '73-'78*, Middletown, Wesleyan University Press, pp. 11-77.

GALAISE, S., *et al.* (1994), « Xenakis au Québec : Chronologie et repères », *CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 5, n° 2, pp. 77-78.

TAGUIEV, Pierre (1970-1971), « Une interview de John Cage par Pierre Taguiev », *revue d'art VH 101*, n° 4, hiver, pp. 30-33. Numéro spécial sur la « Musique contemporaine ».