

ETC



John Cage

Steven Kaplan

Number 10, Winter 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36300ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Kaplan, S. (1989). John Cage. *ETC*, (10), 20–25.

John Cage



John Cage. Photo : Robert Bery

20

John Cage was born in 1912, making him a true father of the international avant-garde. Composer, musician, artist, poet, critic, theorist, performer—Cage has worn all these hats and more. A list of his artistic collaborators, contemporaries and descendants would virtually read like a history of art in the twentieth century. An avowed experimentalist, Cage has overthrown many of the basic assumptions of Western art, initiating the use of chance and indeterminate methods in the creation of art and music. He invented the prepared piano, pioneered the development of the percussion orchestra, and was the earliest American proponent of electronic and taped music; he experimented with the use of noise and extended silence as musical material; and he helped to originate the multi-disciplinary, multi-media "happening".

At 77, Cage maintains a remarkably pliant persona—quick, resourceful, challenging, optimistic, and cheerfully anarchistic. We spoke in his downtown loft in New York, in anticipation of the artist's November 1989 visit to Montreal, where he conducted a musical performance and participated in a round-table discussion¹. The space that he shares with his long time collaborator and companion, the dancer and choreographer Merce Cunningham, is decorated with a multitude of plants, Japanese-style pebble gardens and a collection of art by friends such as Jasper Johns and Robert Rauschenberg.

Steven Kaplan : So, what are your plans for your visit to Montreal ?

John Cage : I know primarily that Daniel Charles will be there too. He lives in Nice, in the south of France. He

Cage est né en 1912, ce qui en fait un véritable père de l'avant-garde internationale. Compositeur, musicien, artiste, poète, critique, théoricien, performeur, tous ces rôles et bien d'autres, Cage les a tenus. Une liste de ses collaborateurs, contemporains et émules artistes, pourrait presque se lire comme une histoire de l'art du XX^e siècle. Artiste expérimental avoué, Cage a sapé de nombreux postulats fondamentaux de l'art occidental en étant le premier à recourir au hasard et à des méthodes aléatoires dans la création artistique et musicale. Il a inventé le « piano préparé » et fut l'un des premiers à développer les orchestres de percussions; il a également été le premier Américain à défendre la musique électronique et sur bandes; il a utilisé le bruit et le silence comme matériaux musicaux; enfin, il a ouvert la voie au happening multidisciplinaire et multimédia.

Agé maintenant de 77 ans, Cage est toujours une personnalité remarquablement souple, à la fois vif, adroit, provocant, optimiste et joyeusement anarchique. Nous avons bavardé dans le loft—décoré d'une multitude de plantes, de jardins de cailloux d'inspiration japonaise et d'une collection d'œuvres de ses amis Jasper Johns et Robert Rauschenberg—qu'il partage au centre-ville de New York avec son collaborateur de longue date et compagnon, le danseur et chorégraphe Merce Cunningham¹.

Steven Kaplan : Alors, quels sont vos plans pour votre visite à Montréal ?

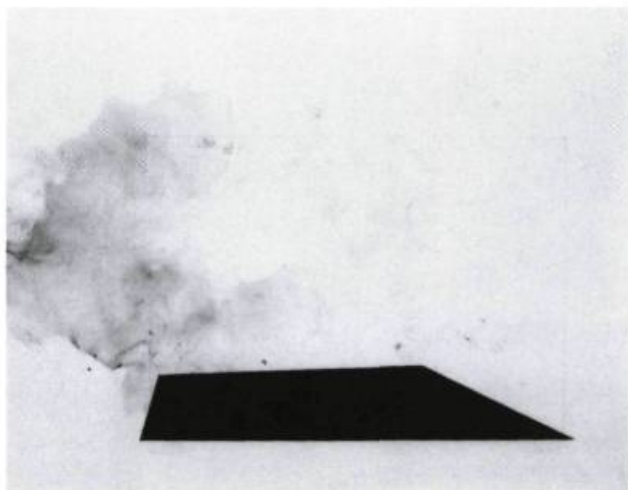
John Cage : Je sais surtout que Daniel Charles sera également là. Il vit à Nice, dans le Sud de la France. Il a longtemps été à la tête du département de musique de l'Université de Vincennes et il enseigne maintenant dans le Sud du pays. Il y a des années, nous avons fait une livre intitulé *For the Birds*, nous avons donc depuis longtemps l'habitude de travailler ensemble, de discuter. Nous verrons ce qui arrivera. C'est une personne intéressante et avec lui, on ne peut jamais prévoir exactement ce qui va arriver.

S.K. : Je me suis intéressé à l'usage que vous faites du *I Ching* et de l'ordinateur afin de procéder à des choix pour vos œuvres.

J.C. : Plutôt que de faire des choix pour ma musique ou dans d'autres situations où je crée, je pose des questions. Et je formule la question de telle manière qu'un chiffre du *I Ching* y répondra. Vous savez, cela fonctionne avec le chiffre 64.

S.K. : Oui, les 64 hexagrammes.

J.C. : Je ne me penche pas sur les aspects prophétiques du *I Ching* sauf quand je l'utilise réellement à cette fin. Mais quand je m'en sers comme d'un ordinateur, je n'utilise que les chiffres. Je les relie à d'autres chiffres. Par exemple, 64 peut être relié à 2, de façon symétrique, en leur donnant chacun 32 possibilités, ou de façon asymétrique, en demandant au *I Ching* si je dois diviser



John Cage, *Dramatic Fire*, 1989. Aquatinte, eau-forte sur papier fumé; 45 x 57,5 cm

used to be the head of the music department at the University of Vincennes, and now he teaches in the south of France. Years ago we did a book called *For the Birds*, so we have a long history of being together, of talking. We'll see what happens. He's an interesting person, and you never can tell exactly what will happen.

S.K. : *I was interested in your use of the I Ching and a computer to make choices in your art.*

J.C. : Instead of making choices in my music or in other situations where I'm making something, I ask questions. And I form the question in such a way that a number from the *I Ching* will answer it. You know, it works with the number 64.

S.K. : *Yes, the 64 hexagrams.*

J.C. : I don't go into the wisdom aspects of the *I Ching* except when I'm really doing that. But when I'm using it as a computer, I go as far as the numbers. I relate those numbers to other numbers. For instance, 64 can be related to 2, symmetrically, by giving each one 32 possibilities, or asymmetrically, by asking the *I Ching* where I should divide the 64, and then you would have an asymmetrical response. I used to do it with coins.

S.K. : *You would throw the coins for each question ?*

J.C. : Yes, and since I've long been associated with dancers, I used to employ them. I paid them a penny for 10 answers. But now I have a computer program.

S.K. : *But in executing a piece with many variables, you have to ask many questions ?*

J.C. : Yes, relating to any number of outcomes. The computer computes the relations of 64 to all these other numbers. And that's how I do everything. My work is involved with non-intention, with the asking of questions. The experience of my work is an experience of things that weren't in my mind except as questions. First I have to find out what the questions are. I have to know what it is I'm asking, in order to get an answer which I don't mean or don't expect beforehand.

S.K. : *Your art has been called ego-less because of this, because the choices are random. But it all bears the Cage signature. This is an expression of ego.*

J.C. : Yes, there is a signature. It's curious. Each thing that we do produces a kind of history. So that who I am, or what I could do if I were doing a piece of music, changes each year with what I actually do. One does not really know what my music is until I make it. Then once I've made it, I've changed who I am.

64, et vous obtenez alors une réponse asymétrique. J'avais l'habitude de faire la même chose avec des pièces de monnaie.

S.K. : *Vous tiriez à pile ou face pour chaque question ?*

J.C. : Oui, et comme je travaillais depuis longtemps avec des danseurs, j'utilisais également leurs services. Je les payais un penny pour dix réponses. Mais j'ai maintenant un programme informatique pour cela.

S.K. : *Mais pendant la création d'une pièce à plusieurs variables, vous devez poser plusieurs questions.*

J.C. : Oui, en relation avec n'importe quel nombre de résultats. L'ordinateur traite la relation de 64 avec tous ces autres chiffres. Et c'est ainsi que je procède pour tout. En posant des questions, je fais intervenir la non-intentionnalité dans mon travail. La réalisation de mon œuvre est la mise en forme de choses que je n'avais pas à l'esprit sauf sous forme de questions. Je dois d'abord trouver ce que sont ces questions. Je dois savoir ce que je veux demander afin d'obtenir une réponse que je ne voulais ou ne prévoyais pas recevoir de prime abord.

S.K. : *On a dit de votre travail qu'il était «ego-less» (dénué d'ego) à cause de cette façon de faire, parce que les choix sont effectués au hasard. Mais votre œuvre porte la signature de Cage. Cette méthode, c'est une expression de l'ego.*

J.C. : Oui, il y a une signature. C'est curieux. Toute chose que nous faisons produit de l'histoire. Si bien que ce que je suis ou ce que je pourrais faire si je composais une pièce musicale change chaque année en raison de ce que je produis effectivement. Personne ne sait vraiment ce que ma musique sera jusqu'au moment où je la compose. Et une fois que je l'ai composée, ce que je suis a changé.

L'été dernier, j'ai composé une pièce intitulée 23 pour 23 instruments à cordes, parce que c'était ce qu'ils avaient à la Yellow Barn, dans le Vermont, près de Putney. Le musicologue Heinz-Klaus Metzger était avec moi ainsi que le compositeur Rainer Riehn. Cette musique est assez étrange et ne ressemble à rien de ce que j'ai écrit auparavant. Après l'exécution, j'ai dit «Est-ce que ce n'est pas étrange comme pièce ?» et Heinz-Klaus a répondu «Oui, je n'aurais pu dire qui l'avait écrite.» Or, bien sûr, il savait, en l'écoutant, que c'était moi qui l'avais composée. Sa réponse était donc étrange.

Nous ne sommes pas des gens figés. Si quelqu'un est un compositeur, il change en fonction de ce qu'il

Last summer I made a piece called 23 for 23 strings instruments, because that's what they had at the Yellow Barn in Vermont, near Putney. The musicologist Heinz-Klaus Metzger was with me, and the composer Rainer Riehn was there too. The music is quite strange and not like anything that I had written before. So after the performance I said, "Isn't that a strange piece?", and Heinz-Klaus said, "Yes, I wouldn't have known who had written it." Now of course he knew, as he was listening, that I had written it. So that answer was curious.

We aren't fixed people. If one is a composer, one changes according to what one composes. Hmm? Mostly people wish to say that I can't get away from myself. That's what a lot of people would like to say about me. Even Duchamp says, in his notes, that the chance operations done by A are different from the chance operations done by B. This is, in a sense, a denial of the efficiency of chance operations. Hmmm? It's an insistence on the impossibility of freeing oneself from oneself. Isn't it?

If I agreed with that, which I don't, then I would look for some more efficient means of freeing my work from my likes and dislikes, from my memory and taste. You could certainly say, and I would agree, that the questions I ask are different questions than those that someone else would ask. Hmmm? So that I myself examine my questions, and having asked questions A, B and C, I then ask question D, so that another world, other than that which A, B or C produced, will be entered. That's the nature of my intention to be free of intention. [chuckles] Isn't that amusing? You see how poor language is. It doesn't permit the discussion of ideas.

S.K. : *I always thought that it did, though.*

J.C. : But don't you agree that we can't talk about this very intelligently?

S.K. : *About intentionality?*

J.C. : Probably more things than intention, but in this case we can't talk about non-intentionality.

S.K. : *Because we're too intent?*

J.C. : We insist that there's an intention — in the language.

S.K. : *I suppose that the one group of writers who tried to remove intentionality from language were the Surrealists.*

J.C. : I would disagree. They were so deeply involved with Freudianism. They were all involved in improvisation with respect to their own desires. And improvisation leads you to the point from which I am, rightly or wrongly, freeing myself and my work. My work consists in becoming as free as I can from the ego. Surrealism was intent on remaining as close to the ego as it could. This was perhaps the distinction between Dada and Surrealism. Take, for instance, the statement of Duchamp with regard to found objects, that they must be objects to which he was indifferent, towards

compose. La plupart des gens souhaiteraient dire que je ne peux m'échapper de moi-même. C'est ce que beaucoup aimeraient pouvoir dire à mon propos. Même Duchamp, dans ses notes, dit que les opérations du hasard faites par A diffèrent de celles faites par B. Cela constitue, d'une certaine façon, une dénégation de l'efficacité des opérations du hasard. C'est insister sur l'impossibilité de se libérer de soi-même, n'est-ce pas?

Si j'étais d'accord avec cela, ce qui n'est pas le cas, je chercherais alors des méthodes plus efficaces pour libérer mon travail de mes sympathies et de mes aversions, de mes souvenirs et de mes goûts. Vous pouvez dire, et j'en conviendrai, que les questions que je pose sont différentes de celles que poserait quelqu'un d'autre. J'étudie moi-même mes questions et, après avoir posé les questions A, B et C, je pose ensuite la question D, de telle façon qu'un autre monde, différent de celui produit par A, B et C, soit créé. C'est là la nature de mon intention d'être libéré de toute intention (petits rires). N'est-ce pas amusant? Vous voyez comme le langage est pauvre. Il ne permet pas de discuter de concepts.

S.K. : *J'ai pourtant toujours pensé qu'il le permettait.*

J.C. : Mais ne trouvez-vous pas que nous ne pouvons parler de ce sujet très intelligemment?

S.K. : *À propos de l'intentionnalité?*

J.C. : Probablement de plus de choses que de l'intention, mais dans le cas présent, nous ne pouvons discuter de la non-intentionnalité.

S.K. : *Parce que nous avons trop d'intentions?*

J.C. : Nous insistons sur le fait qu'il y a une intention... dans le langage.

S.K. : *Je suppose que les écrivains qui ont tenté d'éliminer du langage toute intentionnalité sont les surréalistes.*

J.C. : Je ne dirais pas cela. Ils étaient tellement plongés dans le freudisme. Tous s'engageaient dans l'improvisation en fonction de leurs propres désirs. Et l'improvisation vous mène au point à partir duquel, à tort ou à raison, je me libère ainsi de mon travail. Celui-ci consiste à me rendre aussi libre que je le puis de l'ego. Le surréalisme avait pour propos de demeurer aussi près que possible de l'ego. C'est peut-être là la distinction entre dada et le surréalisme. Prenez par exemple cet énoncé de Duchamp sur la recherche d'objets; ce devait être des énoncés auxquels il était indifférent, envers lesquels il n'éprouvait ni intérêt ni aversion.

S.K. : *Vous pensez donc que l'écriture automatique des surréalistes était encore l'esclave des théories freudiennes sur l'inconscient et que cela limitait sa liberté?*

J.C. : C'est cela et c'est ce que je reproche au langage, qu'il ne nous permette pas de parler de certaines choses. C'est dans la nature de notre langage de nous contraindre au paradoxe, de nous faire dire que le noir est blanc.

S.K. : *Si c'est un problème du langage, est-ce également vrai pour la musique? Le langage est un code auquel nous devons adhérer si nous voulons nous faire comprendre...*

J.C. : Mais si nous abandonnons l'idée d'être compris, si par exemple nous adoptons une approche musicale à l'égard du langage, dans laquelle les mots n'auraient pas à avoir de sens mais suffiraient parce qu'ils sont des sons...

S.K. : *Est-ce cela, le langage?*

J.C. : Eh bien, si cela utilisait des mots, ce serait plus proche du langage que de jouer de la flûte [rires]. Les



John Cage, *11 Stones*, 1989.
Aquatinte, eau-forte sur papier fumé; 57,5 x 45 cm

which he had no likes or dislikes.

S.K. : *So you feel that the automatic writing of the Surrealists was still in thrall to Freudian theories of the unconscious, and that this limited its freedom ?*

J.C. : That's what I mean, and that would be my complaint about language — that it doesn't permit us to talk about certain things. It's in the nature of our language that we are forced into paradox, and we have to say that black is white.

S.K. : *If this is a problem with language, is it also true of music ? Language is a code which we must adhere to if we wish to be understood...*

J.C. : But if we give up the idea of being understood ? If, for instance, we take a musical attitude towards language, in which the words do not have to have meaning but are sufficient if they have sound ?

S.K. : *Is that language ?*

J.C. : Well, if it were using words, it would be closer to language than flute playing. [laughs] The words could be, as James Joyce thought, from any language.

S.K. : *Would the understanding be that this is an attempt at communication ?*

J.C. : No, not necessarily.

S.K. : *When someone creates something that is self-consciously construed as an artwork, is it not the intention of the artwork to communicate, to go beyond its creator and mean something to someone else ?*

J.C. : That's a subject that we could talk about for...

S.K. : *A long time.*

J.C. : A long time, and I was concerned about it in my first book, *Silence*, in which I attempted to show that communication is highly questionable, that experiences are highly individual, so that one can question the possibility of communicating an experience from the one person having it to another person having not had that experience but his own experience. This is what Duchamp says, that a work of art is not completely by the artist, that it is completed by the person who observes it. That explains the different attitudes that

mots pourraient être, comme le pensait James Joyce, tirés de n'importe quelle langue.

S.K. : *Comprendrait-on que c'est une tentative de communication ?*

J.C. : Non, pas nécessairement.

S.K. : *Quand quelqu'un crée quelque chose qui est en soi consciemment analysée comme une œuvre d'art, est-ce que ce n'est pas l'intention de cette œuvre de communiquer, d'aller au-delà de son créateur et de signifier quelque chose pour quelqu'un d'autre ?*

J.C. : C'est un sujet dont nous pourrions parler...

S.K. : *Très longtemps.*

J.C. : Très longtemps. Je m'y suis intéressé dans mon premier livre, *Silence*, dans lequel j'ai tenté de démontrer que la communication est une idée très discutable, que les expériences sont extrêmement individuelles, ce qui fait qu'on peut s'interroger sur la possibilité pour une personne de communiquer une expérience qu'elle a connue à une autre personne dont ce n'est pas le cas, mais qui a eu ses propres expériences. C'était ce que Duchamp disait, que l'œuvre d'art n'est pas complètement conçue par l'artiste, qu'elle est achevée par la personne qui l'observe. C'est ce qui explique les diverses attitudes des gens devant une même œuvre d'art; après tout, ils font eux-mêmes partie de leur expérience qui est de regarder cette œuvre. Ils en constituent l'ultime partie. Comme le disait Wittgenstein, le sens d'un mot est implicite dans notre façon de l'employer. Comment a-t-il été utilisé ? Je dirais donc que nous ne sommes sûrs de rien en dehors de notre expérience immédiate. Ne le pensez-vous pas ?

S.K. : *Je ne suis pas convaincu que nous sommes même sûrs des choses au sein de notre expérience immédiate.*

J.C. : C'est aussi possible mais je tente de faire la différence entre l'objectivité et la subjectivité. Et je parle en faveur de la subjectivité si, en termes de subjectivité, nous parlons aussi de l'incertitude [rires]. C'est probablement encore mieux ou même plus réel.

S.K. : *Vous avez été un personnage controversé parce que vous avez remis en question le postulat artistique occidental de l'intentionnalité. On décide ce que l'on va faire, on l'établit clairement et on le communique d'une manière frappante. C'est encore le modèle...*

J.C. : Où se trouve ce modèle ? Est-ce que c'est Shakespeare ? Est-ce que quelqu'un peut citer un cas réussi où tout est clairement établi et communique quelque chose de façon frappante ?

S.K. : *Que pensez-vous de Robert Rauschenberg ? Vous êtes en termes très amicaux avec lui. Il a conçu un tas de choses clairement définies.*

J.C. : Non, je dirais qu'il ne l'a pas fait. Prenez ses peintures blanches, qui sont fondamentales, ou les noires, comme celle-ci (il pointe une œuvre de Rauschenberg sur le mur). Dans ce que j'ai écrit sur Bob, j'ai dit que même là où il semble placer quelque chose d'intentionnel, comme une photographie de Eisenhower, vous verrez que cela aurait pu être une photo de n'importe

people have to the same work of art, because they are, after all, part of their experience of looking at it. They are the end part of it. As Wittgenstein said, the meaning of even a word is implicit in our use of it. How is it being used? So we're not sure, I would say, of anything outside our immediate experience. Don't you think?

S.K. : *I'm not sure if we're even certain of things within our immediate experience.*

J.C. : That's possible too, but I attempt to make a difference between objectivity and subjectivity. And I'm speaking in favour of subjectivity, if in terms of subjectivity we are also talking of uncertainty. [laughs] That's probably even better, or even more real.

S.K. : *You have been a controversial figure because of your challenge to the purposeful idea of Western art — that one decides what to do and nails it down, puts it across. This is still the model...*

J.C. : Where is the model? Is it Shakespeare? Does anyone know of a successful instance of nailing down everything and putting something across?

S.K. : *What about Robert Rauschenberg? You are fairly friendly with him. He did a lot of nailing down.*

J.C. : No, I would say that he didn't. Take the white paintings, which are basic, or the black ones, like this one over here [he points at his own Rauschenberg on the wall]. In my writing about Bob, I say that even where he seems to place something intentional, like a photograph of Eisenhower, that if you look at it carefully, you see that it could be a photograph of anyone. It needn't be Eisenhower. It doesn't mean "Eisenhower". He means any photograph. Bob means what is happening at this intersection [motions to the street corner below] and who is there now. We don't know, but if we go down and look at the intersection we can quickly tell. And at the moment when he was at the intersection of making the painting, it was the photograph of Eisenhower. But it could have been any other person crossing that intersection.

Bob does not work, as I do, with chance operations, but he works very very much with each instant, and the difference between one instant and another. He removes his likes and dislikes, so he is as open to Eisenhower as he would be to Mao Tse Tung. He's a marvelous person, and his thinking about art is marvelous, and he doesn't have anything that he was trying to put across in his work.

S.K. : *I was trying to define a difference between your process and what a lot of other people do, even someone like Rauschenberg.*

J.C. : I don't think it's much different from his being willing, finally, to have no images. That is basic to Bob, at least I think it is. And there's another thing. If you look at his work over a long span — 30 years — you'll see horizontals and verticals and intersections, just like Mondrian. Like highways, but not curved highways.

S.K. : *Mondrian was important to you during your art lectures in Los Angeles in the 1930s. He was a very*



John Cage, *Eninka 2*, 1986. Monotype; 62 x 47 cm

qui d'autre si vous regardez bien l'œuvre. Cela n'a pas à être Eisenhower. Cela ne signifie pas «Eisenhower». Cela signifie n'importe quelle photographie. Bob veut dire ce qui arrive en ce moment à cette intersection (Cage désigne le coin de la rue en bas) et qui s'y trouve à l'heure actuelle. Nous ne le savons pas, mais si nous descendons et regardons ce qui se passe à l'intersection, nous pourrions facilement le dire. Et au moment où il se trouvait à l'intersection de faire cette peinture, il y avait cette photo d'Eisenhower. Mais cela aurait pu être toute autre personne traversant cette intersection.

Bob n'utilise pas, comme je le fais, les opérations du hasard, mais il travaille énormément avec chaque instant et avec la différence entre un instant et un autre. Il écarte ses sympathies et ses aversions et est donc aussi ouvert à Eisenhower qu'il pourrait l'être à Mao Tse Tung. C'est un être merveilleux, et sa réflexion sur l'art est merveilleuse, et il ne tente pas d'établir quoi que ce soit dans son œuvre.

S.K. : *J'essayais simplement de définir la différence entre votre démarche et celle d'un grand nombre de personnes, dont Rauschenberg.*

J.C. : Je ne pense pas que ce soit très différent de sa volonté, finalement, de n'avoir aucune image. C'est fondamental pour Bob, du moins je le pense. Et il y a autre chose. Si vous regardez une œuvre sur une longue période — 30 ans — vous verrez des horizontales et des verticales et des intersections, tout comme chez Mondrian. Ce sont comme des autoroutes, mais des autoroutes sans tournant.

S.K. : *Mondrian a été important pour vous pendant vos cours d'art à Los Angeles dans les années 30. C'était un artiste qui faisait beaucoup appel à l'intention dans son approche par tâtonnements pour ses grillages composés. Il avait un vocabulaire très singulier...*

J.C. : Il ne parlait pas.

S.K. : *Vous n'acceptez pas le mot «vocabulaire»? Que diriez-vous de «vocabulaire graphique»?*

J.C. : Non. Il ne parlait pas. C'est un mauvais emploi du mot «vocabulaire». C'est une chose importante dans le discours sur l'art que de savoir si les gens parlent ou non. Mondrian ne parlait pas, c'est clair.

S.K. : *Qui serait par exemple quelqu'un qui parle?*

J.C. : Eh bien, Paul Klee. C'était quelqu'un qui faisait

intentional artist, in his trial and error approach to his compositional grids. He had a very specific vocabulary...

J.C. : He wasn't speaking.

S.K. : *You object to the word "vocabulary" ? How about "graphic vocabulary" ?*

J.C. : No. He wasn't speaking. It's a misuse of the word "vocabulary". This is a great thing in the discussion of art, whether people are speaking or not speaking. And Mondrian was clearly not speaking.

S.K. : *Who would be someone who is speaking ?*

J.C. : Well, Paul Klee. He was someone who was always experimenting, reinventing himself, speaking differently all the time. If Mondrian was speaking, he was saying the same thing all the time. [laughs]

S.K. : *The French film director Jean Renoir once said that in all his 30-40 films, he was always making the same film.*

J.C. : Uh huh.

S.K. : *It's completely opposed to your idea of speaking, and yet it comes around to it.*

J.C. : You're quite right.

S.K. : *Is one always doing the same work ?*

J.C. : Probably. I would like to be dealing with new work, but I'm afraid I'm not. Over and over again, I have the experience in my life of feeling that I'm doing something that I haven't done before, and then discovering later that I'm repeating myself. It's very curious. I make a point of that in this text [points to a pile of typed sheets on the table] that I'm going to be giving, in which I speak for a while of something that I think is a recent discovery on my part. And then I quote from something 33 years before in which the very same ideas were expressed by me. How is it possible that we think we are discovering something that we knew all along ? Isn't that funny ? Are we idiots ? Can't we see that it isn't a new idea ? [chuckles]

S.K. : *Sometimes the mind can fool itself, no ? Perhaps it becomes entranced by its own image, by its reflection in a mirror ?*

J.C. : It's as though we were almost mesmerized, and don't know our own minds. Satie said that experience is a form of paralysis. It's as though the mind is paralyzed and doesn't let itself have any other ideas.

S.K. : *Not exactly Zen mind, no mind. I know you have been a student of Zen since the 1940s. Did this influence your process of getting away from intention, from purposefulness ?*

J.C. : Zen is called purposeful purposelessness. It's the paradox I mentioned before. It's knowing what you have to do without knowing what you have to do. So that you're working in such a way that you have no control over the outcome.

Excerpts from an August 1989 interview with Steven Kaplan

NOTE

1. These events were presented by the Maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal. John Cage's graphic works were also exhibited at galerie Graff from November 2 to November 28, 1989.

constamment des expériences, qui se réinventait lui-même, qui parlait différemment à chaque fois. Si Mondrian parlait, il disait tout le temps la même chose [rires].

S.K. : *Le réalisateur de films français Jean Renoir a déjà dit que, dans ses 30 ou 40 films, il faisait toujours le même film.*

J.C. : Han han.

S.K. : *Cela s'oppose complètement à votre idée de « parler » et pourtant cela s'en approche.*

J.C. : Vous avez tout à fait raison.

S.K. : *Est-ce que l'on fait toujours la même chose ?*

J.C. : Probablement. J'aimerais faire des œuvres nouvelles mais j'ai bien peur que cela ne soit pas le cas. Encore et toujours, je fais l'expérience de penser que je crée quelque chose que je n'ai jamais fait auparavant pour découvrir plus tard que je me répète. C'est très curieux. J'ai beaucoup insisté sur cette question dans ce texte (il pointe une pile de feuilles dactylographiées sur la table) que je vais bientôt remettre et dans lequel je parle pendant un moment de quelque chose que je crois être une découverte récente de ma part. Et je cite alors un extrait qui date de 33 ans et dans lequel j'exprime exactement les mêmes idées. Comment est-il possible que nous croyions avoir découvert quelque chose que nous connaissons depuis toujours ? N'est-ce pas comique ? Sommes-nous des idiots ? Ne pouvons-nous voir que ce n'est pas une nouvelle idée [petits rires] ?

S.K. : *Parfois, le cerveau peut se leurrer lui-même, non ? Peut-être est-il séduit par sa propre image, par sa réflexion dans le miroir ?*

J.C. : C'est comme si nous étions pratiquement hypnotisés et que nous ne connaissons pas notre propre cerveau. Satie disait que l'expérience est une forme de paralysie. C'est comme si notre esprit était paralysé et ne se permettait pas d'avoir d'autres idées.

S.K. : *Pas d'esprit du tout, ce n'est pas exactement l'esprit zen. Je sais que vous avez étudié le zen au cours des années 40. Cela a-t-il influencé votre démarche pour échapper à l'intention, au dessein ?*

J.C. : On dit du zen qu'il est l'absence de dessein qui a un dessein. C'est le paradoxe dont j'ai déjà parlé. C'est de savoir qu'est-ce que vous devez faire sans savoir qu'est-ce que vous devez faire. Vous devez donc travailler de telle façon que vous n'ayez aucun contrôle sur le résultat.

Steven Kaplan

Traduit par Marie-Christine Blais

NOTE

1. La présente entrevue avec John Cage a été menée à New York en août 1989, en prévision de sa visite à Montréal dirigée par la Maîtrise en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal. Simultanément, une exposition de ses œuvres récentes se tenait à la galerie Graff, à Montréal, du 2 au 28 novembre 1989.