Document généré le 19 avr. 2024 15:54

Circuit
Musiques contemporaines

« Cage par lui-même »
Entrevue avec John Cage
Cage by himself
Interview with John Cage

George Nicholson

Volume 8, numéro 2, 1997

Québecage

URI : https://id.erudit.org/iderudit/902199ar
DOI : https://doi.org/10.7202/902199ar

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 ce document

Nicholson, G. (1997). « Cage par lui-même » : entrevue avec John Cage. *Circuit*, *8*(2), 7–17. https://doi.org/10.7202/902199ar

Résumé de l'article

Dans cet entretien haut en couleur et paradoxal, Cage, tisonné par les questions pointues de George Nicholson, expose ses idées fondamentales sur l'anarchie en musique, les interventions non intervenantes, les rapports entre l'Orient et l'Occident, le vide et le plein, la musique sans désir, le hasard et la beauté.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

« Cage par lui-même »[1]

Entrevue avec John Cage

George Nicholson

John Cage est encore le symbole de l'avant-garde, du révolutionnaire. Pour certains, c'est un farfelu mystificateur dont la musique ne vaut rien, mais dont la démarche a été un des catalyseurs essentiels pour la création des cinquante dernières années. Pour d'autres, cette démarche unique, immédiatement reconnaissable à l'oreille et au cœur, en fait un des créateurs à l'œuvre essentielle. Pour provoquer ces réactions extrêmes, il y a, bien sûr, les œuvres, mais il y a aussi l'homme. Et c'est lui que vous entreverrez ; si vous avez, comme moi, la curiosité exploratoire, vous parviendrez à le débusquer là où il n'est plus[2].

George Nicholson : Il y a un sujet qui est peu abordé, John Cage, et c'est votre famille. Tout ce que je sais, c'est que votre père était un inventeur. Je voudrais savoir dans quel milieu familial vous avez évolué, parce que l'œuvre est tellement spectaculaire qu'on oublie d'aller à l'origine.

John Cage : J'avais deux frères mais ni l'un ni l'autre n'étaient vivants. L'un est mort-né et l'autre est né monstre, avec la tête plus grande que le reste du corps...

G.N. : ... hydrocéphale.

J.C. : Et pour moi, c'est toujours un mystère, comment ma mère et mon père ont décidé de tenter encore une fois. Moi, je crois que je ne voudrais pas essayer une troisième fois (*rires*).

G.N. : Mais votre père étant un inventeur, j'imagine qu'il s'est dit : « On va réessayer la formule. »

J.C. : Il m'a dit un jour, après que j'aie montré ma dévotion à la musique : finalement, tu es ma meilleure invention. Il était merveilleux ! Il [disait] : ta mère a toujours raison même quand elle a tort. [Souvent], il travaillait chez nous, au lieu d'aller [à l'extérieur]. Et comme ça, il était le *servant*...

G.N. : ... il était le serviteur...

J.C. : ... de ma mère. C'était facile pour elle d'interrompre son travail car il n'était jamais... *he was never disturbed.*

G.N. : Cela ne le dérangeait jamais.

(1) Il s'agit d'une transcription partielle de l'entrevue que Cage avait accordée en français à George Nicholson le 4 novembre 1989, lors de son dernier passage à Montréal. L'entrevue fut mise en ondes, en deux volets d'une heure chacun, à l'émission radiophonique *Les Musiciens par eux-mêmes*, par la Société Radio-Canada, un an plus tard, soit les 9 et 16 novembre 1990. Cette émission, d'après une idée originale de Huguette Paré, était alors réalisée par Odile Magnan. Cette dernière est responsable du montage de l'entrevue originale, ponctuée de longs silences et de rires, au dire de George Nicholson. La transcription et l'adaptation, les intertitres et les notes pour *Circuit* ont été effectués par Johanne Rivest, à partir de la version transmise à la radio en 1990, grâce à la permission de la Société Radio-Canada et du John Cage Trust. Attendu que le français n'est pas la langue maternelle de John Cage (ce qu'il ne faut jamais perdre de vue tout au long de l'entretien), certaines corrections ont été nécessaires. En général, ces corrections sont mineures et ne servent qu'à assurer une meilleure compréhension par le lecteur. Ainsi, les quelques modifications ou ajouts ont été placés entre crochets ; les marques de genre et de négation ont été altérées ou incorporées sans indications ; les passages en anglais ont été laissés intacts et apparaissent en italique.

(2) Extrait de l'introduction préparée par George Nicholson de l'émission diffusée le 9 novembre 1990.

J.C : Non. Parce que *he was absolutely in equilibrium. And always* vivant *for something that he didn't know.* Il m'a dit, par exemple, si on dit *can't,* ça montre ce que tu dois faire. *If someone says « can't », that shows you what to do.*

G.N. : Si on dit, ça je ne peux pas le faire, eh bien voilà le prochain pas. C'est un peu ce que vous avez fait toute votre vie d'ailleurs.

J.C. : Oui. J'ai cherché tout le temps des alternatives à l'harmonie parce que je n'avais pas [de] sentiment pour l'harmonie. Mais maintenant, en écoutant la musique de James Tenney et [de] Pauline Oliveros, je réalise finalement que l'harmonie existe partout et, comme ça, ce n'est plus nécessaire de chercher [une] alternative à l'harmonie.

G.N. : Mais c'est inquiétant ! Qu'est-ce que ça va être la prochaine œuvre que vous allez écrire, alors ?

J.C. : L'harmonie.

G.N. : L'harmonie ! (*rires*) C'est tout à fait cagien, si on ose dire.

J.C. : Au lieu de... Je crois que j'existe maintenant musicalement, [non] pas en révolution, mais en résolution.

Harmonie anarchiste

G.N. : Tout au long de votre carrière, avez-vous eu constamment l'impression d'être un révolutionnaire ou quelqu'un qui brisait les règles ?

J.C. : [Seulement] pour trouver des alternatives à l'harmonie, [une] autre manière d'écrire la musique. Parce que Schœnberg m'a dit : ce sera impossible pour vous d'écrire [de] la musique [puisque] vous n'avez pas [de] sentiment pour l'harmonie. Et j'ai dit : pourquoi je ne peux pas écrire [de] musique ? Il a dit : vous rencontrerez toujours un mur et ça sera impossible d'y passer, *to get through it.*

G.N. : Mais à ce moment-là, suivant le conseil de votre père, si Schœnberg vous disait *you can't...*

J.C. : Eh bien, j'ai cherché des manières d'ignorer ce mur ou de... *go against it, etc.* Mais maintenant il me semble que tous les sons deviennent « harmonie » quand ils sont ensemble. Une unique harmonie. *And then and finally the unavoidable nature,* l'inévitable nature de l'harmonie.

G.N. : Je veux être sûr de bien vous comprendre. Vous dites que même en cherchant les voies alternatives les plus éloignées de l'harmonie traditionnelle,

telle qu'elle a pu exister jusqu'à Schœnberg et même avec Schœnberg – si on veut bien penser que grossièrement la monarchie, avant, c'était tonique-dominante...

J.C. : Oui, tout ça.

G.N. : ... et ensuite Schœnberg, ça devient un peu le marxisme de la musique, si on veut, où tout le monde est égal.

J.C. : Oui.

G.N. : Et même si on va plus loin que ça, on aboutit finalement à une harmonie...

J.C. : ... anarchiste.

G.N. : Mais une harmonie anarchiste, c'est un peu une contradiction ! Pourriez-vous élaborer là-dessus ?

J.C. : Il n'y a plus [de] hiérarchie ; les sons ne sont pas dans un système de lois.

G.N. : Mais est-ce que l'anarchie, John Cage, peut être un système viable à long terme ?

J.C. : Oui, certainement.

G.N. : Comment ?

J.C. : Comme Thoreau a dit : la meilleure forme de gouvernement, c'est pas de gouvernement. Nulle harmonie ; c'est l'harmonie. Autrement, sans anarchie, on ne peut pas avoir l'art. L'art est la preuve de la *practicalité* de l'anarchie (*rires*).

G.N. : Et, en même temps, l'art est la contradiction de l'anarchie, puisqu'il organise. Malgré nous, c'est une organisation.

J.C. : Oui.

G.N. : Le simple fait qu'il y ait une ligne qui traverse cette feuille, je viens d'organiser l'espace. Cela s'appelle un *koan* ou un paradoxe.

J.C. : Oui, mais c'est... *it's the case, it's what happens. If I have access to...*

G.N. : ... si vous avez accès...

J.C. : ... par quelque manière de travailler à tous les sons, je peux utiliser les opérations de hasard afin de mettre ensemble quelques sons qui sont hors de mes intentions. Et, en revenant ensemble, ils produisent d'eux-mêmes une harmonie non hiérarchique. Simplement par leur coexistence. Et, [de] plus, cette harmonie est aussi mobile *and changing*...

G.N. : ... et changeante...

J.C. : ... que l'autre...

G.N. : ... que l'harmonie fixe et hiérarchisée...

J.C. : ... et conventionnelle. *Actually, I don't have a feeling, even now, for it ; until I hear it.*

G.N. : Mais vous pouvez l'écrire.

J.C. : *But I can't hear it* en solfège. *I don't hear it in advance.* Je dois utiliser mes oreilles au lieu de mon sentiment.

G.N. : Ce que vous dites là est clair et compréhensible, et c'est John Cage qui parle. Si on prend un danseur de la troupe de Cunningham qui décide de ramasser des sons, de les mettre ensemble et même d'en inclure qui n'iraient pas nécessairement dans la structure, est-ce qu'on aurait encore de la musique ?

J.C. : Oui, c'est toujours [de] la musique, parce qu'on travaille avec les sons. Il n'y a pas [d']autre mot que la musique pour les sons, n'est-ce pas ? C'est pas l'art dans la manière d'être différent des sons ambiants et c'est pas nécessaire comme art. Mais c'est notre plaisir de le produire et, en le produisant, nous changeons nos perceptions. *Look at nature as it were through art...*

G.N. : Et vous dites qu'il faut recommencer à regarder la nature, abstraitement, en la voyant elle et non plus...

J.C. : Nous vivons 24 heures par jour (*rires*) et le concert ne prend qu'une heure ou deux. Comme ça, il faut quelque chose pour les autres heures.

G.N. : Et c'est là que vous arrivez, vous.

J.C. : Oui. Et moi, j'ai la musique [à] n'importe quelle heure, parce que j'écoute ce qui existe. On ne veut pas l'appeler « art » mais, pour moi, les sons du trafic, même les sons des *burgler alarms*, alarmes...

G.N. : ... les alarmes d'incendie ou de voiture...

J.C. : ... tout cela fait de la musique. C'est Marcel Duchamp qui m'a libéré de l'ignorance de l'« art chez les alarmes » (*rires*). C'est quelqu'un qui [voulait] montrer de nouvelles relations entre les sons et des manières différentes d'utiliser les oreilles. Et c'est curieux ce mot « beauté ». *It doesn't mean anything. Except that we enjoy it.*

G.N. : Oui, on la reconnaît toujours quand elle passe, aussi.

J.C. : C'est une affirmation.

G.N. : Mais vous venez de mentionner Marcel Duchamp, moi je mentionne John Cage ; alors, dans un champ comme dans l'autre, en musique ou en arts plastiques, le fait que ces deux personnes existent fait que les relations entre les sons, entre les objets dans l'espace, entre la façon de percevoir certains phénomènes tout à coup sont altérées, changées et renouvelées, si on veut.

J.C. : Oui.

G.N. : Mais il faut au départ qu'il y ait soit Duchamp ou Cage pour organiser et pour éveiller ça. L'artiste est donc nécessaire. La nature ne se suffirait pas : votre intervention est nécessaire.

J.C. : Mais c'est important que cette intervention soit une non-intervention.

G.N. : La question toute faite : comment est-ce qu'on intervient sans intervenir ?

J.C. : Pour moi, c'est [par] les opérations de hasard. C'est la manière dans laquelle je peux intervenir et non-intervenir en même temps.

G.N. : Mais on peut arguer là-dessus aussi. Vous voyez, John Cage, si vous dites j'ai tel matériau et je veux l'organiser, et je souhaiterais qu'il soit organisé, ou il devra être organisé, **vous** faites intervenir le hasard mais vous l'organisez finalement, d'une autre façon. Vous voyez, il y a une contradiction très vivante.

J.C. : *It's a contradiction* et ça doit rester [une] contradiction. L'idée [à la base] de la musique, autrefois, c'était d'approcher une situation idéale. Mais ici, on n'approche pas un idéal et [c'est] toujours n'importe quoi dans l'état de l'écoute. Et c'est une écoute, [non] pas idéale, mais unique. *And not to be repeated.* Et ça, c'est la même chose avec les vingt-deux heures...

G.N. : ... du reste de la journée.

J.C. : ... de notre vie sans musique (*rires*). Mais c'est une musique *which won't be repeated, and we become able to go to that constant concert.*

L'Orient et l'Occident

G.N. : En rencontrant Suzuki[3], de quelle façon cela a-t-il littéralement fait éclater, changer votre façon d'écrire la musique ? Je sais que, oui, il y a eu l'indétermination, l'intervention du hasard.

J.C. : Oui.

G.N. : Mais encore, de quelle façon est-ce que vous unissiez l'Occident et l'Orient ?

J.C. : Surtout, je crois, dans l'acceptation de l'idée orientale que chaque chose, que la création c'est une multiplicité de centres, chacun même [est] au centre. Par exemple, si nous prenons le *Socrate,* de Satie. On peut savoir où on se trouve, de phrase en phrase, de section en section. Ça change, ça donne l'expérience d'être modal. Mais c'est un autre mode que [ce que] nous connaissons. Parce que les modes changent de phrase en phrase, sans transition.

(3) Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) fut d'abord professeur de bouddhisme zen à Kyōto. Il a, par la suite, voyagé et enseigné à plusieurs endroits en Occident. Cage a pris connaissance de ses écrits dès 1949 ; puis, il a assisté aux séminaires de Suzuki, donnés à l'Université Columbia de New York, de février à juin 1951.

C'est plutôt comme d'être [dans] un ascenseur. *That goes up or down and wherever it goes it stays modal.* Eh bien, maintenant nous avons une musique, je crois, où on ne sait pas à quel étage on se trouve. Ou même si c'est un étage. Nous commençons à avoir par la musique un sentiment de n'être nulle part ou de ne pas savoir où nous sommes. Et je crois que ça, c'est en relation avec notre expérience quotidienne de voler d'ici [à] là, [à travers] le monde, et de rencontrer une plus grande multiplicité d'autres humains, *human beings.* Nous sommes tous dans ce siècle en train de devenir, [non] pas Américains, mais « hommes du monde », n'est-ce pas. Et du monde entier. *Bringing together* l'Occident et l'Orient, afin de n'avoir pas de différences essentielles entre... Nous pouvons avoir des différences intéressantes mais, [à la] base, nous sommes *human beings.* Et ça va devenir... *become worst, if you wish, that is to say there will be more and more people. And we will be more and more moving together.* De vivre dans cette société mondiale, c'est notre problème. C'est notre plaisir ou notre malheur. Et ça doit être comme mon père, ni malheur ni plaisir, mais équilibre. Mais ce n'est pas un équilibre qui est exprimé par les modes ou les autres choses du gouvernement. Nous pouvons les avoir tous, comme amusement. Mais pour avoir [la] révélation ou autre découverte et tout cela, il nous faut connaître notre expérience qui est [la] surpopulation et *the greater mobility on the earth, I think.* Et cela nous introduit à notre nouvelle ignorance. *You see it's both non-hierarchic and it's not fixed by a mode. So I think it's in the whole field of sound, no longer divided into places.*

G.N. : Ce que vous dites là, pour parler en français, « fait du sens », mais c'est extrêmement affolant, parce qu'il n'y a plus rien où s'accrocher.

J.C. : *No, it's not frightening. Once you make a music with it, it's no longer frightening, it's like prehistoric people drawing pictures of the animals and then they're no longer frightened. So if we make a music which does this, safely, I mean we listen to it and see if we're still alive* (*rires*).

G.N. : Attendez, c'est trop beau, il faut traduire ça. Comme l'homme des cavernes qui dessine dans les grottes, et puis les animaux qui étaient effrayants ne seront plus effrayants. Alors, il faut arriver à faire ça avec la musique.

J.C. : Au lieu de nous affoler, de nous donne[r] du plaisir. Parce que nous voyons que nous pouvons l'écouter sans mourir. *We have everything and the problem is how to live in this totality. Where there is no place, there's no one place better than another. They're all good. And how to come to terms with the absence of desire, really.*

G.N. : Comment venir à bout de l'absence du désir...

J.C. : *I think something like that, maybe that's what it is. If you don't know where you are, and if you feel all right not knowing where you are and you see that you're not in a single place but during this totality, both with respect to time and to space, then there's absolutely no reason for desire.*

G.N. : Comment fait-on justement pour exister dans cette espèce de *vacuum* qui est en même temps tout plein ? Comment fait-on, s'il n'y a plus de désir ?

J.C. : Il faut écrire cette... il faut écouter cette musique.

G.N. : Cette musique, qu'est-ce que vous voulez dire ?

J.C. : *The music that affirms that state of affairs which is without desire, and which is in a non-fixed, non-repeatable totality.*

G.N. : Diriez-vous que votre musique est sans désir ?

J.C. : *Yes.*

G.N. : Vous avez réussi à créer une musique sans désir !

J.C. : *Yes.*

G.N. : *It might have been your intention.*

J.C. : *No it's not an intention. I can tell you in very simple terms how to do it. Instead of having a single mode for instance... Instead of being vague now, I'll be as precise as I can be.* Au lieu d'être ambigu, je tenterai maintenant de préciser, comme on dit à Paris : préciser cela ! Eh bien, au lieu d'écrire une pièce de musique dans un seul mode, on prépare un grand nombre de différentes expériences parmi le *field of sound*. Et puis, on peut essayer, par exemple, au lieu de un, on aura douze, et si douze n'est pas assez pour... *to suggest totality,* on peut essayer 24. On peut [élargir] les possibilités. Puis, avec [des] opérations de hasard, on peut mettre le commencement, ou ici ou dans n'importe quelle autre des possibilités. Et puis, le combiner avec une série semblable qui est aussi autre pour un instrument, semblable ou non. Et, [au] moment de l'exécution, on aura tout cela ensemble. Eh bien, en mettant cette multiplicité de possibilités en interaction, on montre notre état. Et quand on voit que c'est beau, cela veut dire [que] nous pouvons l'avoir même dans la vie, si on l'accepte [dans] l'art [et dans] la musique.

G.N. : Mais est-ce que le désir n'est pas le moteur fondamental de la vie, de la création ?

J.C. : On nous a dit cela. Mais je crois que le non-désir peut être le meilleur moyen dans cette totalité.

G.N. : Et, à ce moment-là, ayant été éduqués de cette façon-là, vouloir quelque chose, viser à quelque chose, vouloir arriver soit à un emploi, au mariage ou même à la paix intérieure...

J.C. : De ne plus vouloir mais de reconnaître où on est [dans la] mobilité. C'est plutôt, maintenant, je crois, en quelque sorte « mobilité » au lieu de « immobilité ». La mobilité peut se trouver [dans l']espace ou [dans le] temps.

G.N. : Est-ce que l'histoire ne nous enseigne pas – et c'est peut-être **une** histoire justement qu'il faudrait revoir – que l'homme cherche l'ordre, la compréhension, qu'il cherche à établir, ne serait-ce qu'en physique...

J.C. : *It's all changing. Our scientists are now studying chaos.*

G.N. : *But they always have !*

J.C. : *No, but now, they are taking it more seriously* (*rires*).

Identité

G.N. : Comment se fait-il, quand j'écoute quelque chose qui joue, que je reconnaisse Cage ? Comment se fait-il qu'en choisissant d'être complètement absent, je dis « c'est Cage » et, généralement, j'ai raison ? Pourquoi ?

J.C. : *As we approach this state that we have been trying to describe, that isn't fixed and so forth, and since this idea is not just mine, it might be that you would make a mistake when you said it was me. It might be one of the others.*

G.N. : Jusqu'à maintenant, non.

J.C. : *No, but I can make a mistake.*

G.N. : Avec vos propres œuvres ?

J.C. : *Yes and I have in the past. That's one of my stories in one of my books*[4]. *I thought : that's very interesting music ! Who wrote it ? And I was the one who wrote it. And that will increase that experience of not knowing oneself, not recognizing oneself. I think that's part of what it is now.* C'est très intéressant de voir la relation de l'expérience diverse [que nous puisons] dans nos villes et [celle que nous recevons de notre quotidien], parce qu'en voyant n'importe quoi, maintenant, nous voyons beaucoup d'autres choses ; par exemple, si je regarde par là, je vois des choses qui sont ici et là, et c'est un monde, [non] pas d'objets, mais de réflexions transparen[t]es. Et tout cela va [avec] cet état de non-état [dont] il faut *come to terms with, instead of being* affolé, n'est-ce pas.

G.N. : Quelle est de toutes vos œuvres celle que vous jugeriez la moins Cage et la plus Cage, celle qui...

J.C. : ... la plus importante...

G.N. : ... celle qui vit toute seule.

J.C. : L'œuvre qui est évidemment la plus importante, c'est *4'33"*.

(4) « J'ai toujours aimé me rappeler une situation à Beverly Hills où je prenais un verre avec une amie [...] et elle faisait jouer un disque dont la musique était très intéressante. Je lui ai demandé ce que c'était et elle a répliqué : « Tu ne peux pas être sérieux ! » C'était l'une de mes pièces. Que je ne reconnaissais pas. [...] Il s'agissait en fait de *Cartridge Music*. Lorsque David Tudor et moi l'avons enregistrée pour Mainstream, la compagnie de disques d'Earle Brown, il nous avait demandé si nous voulions entendre le mixage final. Nous avions refusé et, ainsi, c'était sans doute la première fois que j'en entendais le résultat. » Cage (1982), p. 26.

G.N. : Ça, c'est la plus importante...

J.C. : N'est-ce pas ?

G.N. : **C'est** la plus importante. La plus significative.

J.C. : Oui, et la plus **utile** aussi, utile.

G.N. : Celle qu'on devrait écouter tous les jours plusieurs fois par jour. À la fois dans les deux heures et dans les autres 22 heures.

J.C. : Oui, oui.

Écouter la beauté

G.N. : Quand on fait intervenir le hasard, que devient la notion de ce qu'on a jusqu'à maintenant appelé « beauté » ?

J.C. : La beauté n'est pas un état fixe. C'est simplement une *acceptance* d'un agrégat d'événements.

G.N. : Mais tout le monde s'accorde à dire maintenant que, je ne sais pas, les *Concertos brandebourgeois* de Bach, les dernières *Sonates* et les derniers *Quatuors* de Beethoven, les *Nocturnes* de Chopin ou les *Études* de Debussy, c'est de la belle musique. Pour mon goût, le *Concerto pour piano préparé*[5] ou le *Concert pour piano*[6], c'est de la belle musique, je veux dire ça s'écoute et c'est beau. J'écoute ça en me levant le matin (*rires de J.C.*), et je me dis : tiens, c'est beau. C'est pas la même chose, mais les *Brandebourgeois* c'est pas comme les *Nocturnes* de Chopin non plus. Alors, qu'est-ce qui arrive si on fait intervenir la notion de « chance », c'est-à-dire de décliner – non pas la responsabilité, car par le fait d'écrire on est déjà responsable – mais la personnalité ou le moi ou l'ego ou l'être, ou enfin le petit individu, pour faire intervenir le grand individu. Qu'est-ce qui arrive à cette notion de beauté ?

J.C. : Ce qui est arrivé, c'est qu'en ce monde de beauté, [de] beauté établie, on a pris même les meilleures exécutions, n'est-ce pas, [sur] disque, etc., et vous avez accès, certains, [à la] beauté. Et vous êtes libre d'une non-beauté ; sur des disques. Mais la manière de trouver la vraie beauté, c'est de partir de la beauté, et des disques, afin d'arriver à l'écoute *when you wake up, hmm ? (rires). Which is hearing, not a record and not something that is known to be beautiful, but to hear* ***where you are in the world,*** *whether it's beautiful or not. Where it hasn't been decided that it's beautiful.* C'est partir de l'idée de beauté afin d'apercevoir **l'écoute,** ou beau ou non-beau, mais c'est toujours

(5) Le *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951) consiste en trois mouvements, dont le dernier fait appel aux opérations de hasard du *I Ching* pour la première fois. Voir la lettre 28 dans Boulez, Cage (1991), pp. 149-150. Voir également James Pritchett (1988), pp. 50-81.
(6) Composé entre 1957 et 1958, le *Concert for Piano and Orchestra* fut créé au concert hommage des 25 premières années de carrière de Cage au Town Hall de New York le 15 mai 1958 (*The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage*).

beau. Si on écoute soudainement sans l'idée de beauté, ça [se] dit [dans le] bouddhisme zen *nichi, nichi, kore ko nichi.* Ça veut dire chaque jour, *day, day, a beautiful day,* chaque *day is beautiful.* Ça veut dire aussi, pour moi, que chaque écoute des sons ambiants, c'est beau. Pour moi, ce n'est pas difficile du tout, mais pour les hommes qui n'écoutent pas la vie quotidienne, c'est peut-être difficile ; mais je crois que ce n'est pas trop difficile de commencer à [écouter] la vie quotidienne. Il y a deux sortes de sons [à] écouter. Les sons qui changent [dans] leur enveloppe et les sons qui ne changent pas, et presque tout le monde aime plus facilement les sons qui changent. On aime, par exemple, plutôt le son d'un ruisseau coulant qu'un réfrigérateur qui *hum...* mais tous les deux sont beaux si on donne l'écoute. Ça, c'est le principe, je crois, c'est pas d'écouter un disque, c'est plutôt d'écouter n'importe quoi.

G.N. : Il faudrait arriver à entendre tout ; mais il faudrait que tout le monde soit compositeur, à ce moment-là.

J.C. : *No. Listener.* Il faut devenir...

G.N. : Un écouteur...

J.C. : ... un écouteur, oui. Et c'est nécessaire *to have good ears or just ears that work. And the thing that stops,* la chose qui arrête l'opération des oreilles, c'est quelquefois les idées de beauté. C'est par Marcel Duchamp, il y a quelques années, que j'ai commencé à écouter les sons qui restent les mêmes dans leur enveloppe. J'ai écrit plusieurs pièces pour donner ce plaisir du non-changement, la beauté du non-changement. Si on l'écoute avec plaisir, on est libre, plus libre dans le monde, surtout dans [un] monde de technologie. La dernière pièce que j'ai écrite pour Merce Cunningham Dance Company, c'est *Sculptures Musicales.* C'est une musique qui est une forme de silence, un visage du silence, un visage sonore du silence.

G.N. : Alors, vous vous posez la question à savoir si on choisit entre le son ou le silence, c'est absolument la même chose !

J.C. : Ça ne fait rien, oui. Parce que le silence, c'est ce que nous écoutons quand nous nous réveillons, c'est même les oiseaux.

G.N. : Ou alors on peut écouter vos œuvres et c'est la même chose.

J.C. : Oui, oui.

Futur

G.N. : John Cage, je serais très curieux, étant donné votre perception du présent et de la vie, enfin, du fait de la transparence de votre vision, je serais très

curieux de savoir comment vous voyez le dernier millénaire. J'entends, si on parle de la fin du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui, pour arriver où nous sommes, comment voyez-vous le cheminement de l'histoire ?

J.C. : Je crois que l'idée du passé, c'est comme Joyce [la rend] dans *Finnegan's Wake* : c'est un fleuve qui va vers l'océan. Et quand on approche l'océan ou la mer, c'est divisé, [non] pas dans un seul...

G.N. : Ce n'est pas dans un seul bras, mais il y a plusieurs confluents.

J.C. : C'est ça. Et nous ne sommes, il me semble maintenant, pas dans un fleuve et surtout nous ne sommes pas dans un seul fleuve. Le XX^e^ siècle, au commencement, c'était la division de beaucoup de fleuves. Quand j'étais jeune, il y avait deux fleuves, Schœnberg et Stravinsky. Mais maintenant, je crois qu'on n'a plus de fleuve. C'est simplement l'eau et changeant de... *its form, changing its form in order to... it must be in order to recirculate, don't you think.*

G.N. : Aimeriez-vous qu'on continue à penser à vous dans les années qui viennent ou est-ce que [cela vous] est complètement indifférent ?

J.C. : Je ne serai pas ici, je ne sais pas.

G.N. : Mais maintenant, aujourd'hui, l'idée qu'on pensera à vous plus tard.

J.C. : Il y a quelques années, j'ai été invité à dîner chez Daniel Charles et il [a] parlé [pendant] beaucoup de temps sur le sujet de moi-même [avec] un autre philosophe. La causerie [portait] sur moi et j'étais à table – je n'avais pas à ce moment-là le régime macrobiotique. J'étais un peu mal à l'aise d'entendre mon nom et de penser [à] moi. Mais ça, c'est disparu. Maintenant, je suis fréquemment dans des endroits où on parle de moi, mais ça ne me touche pas, parce que j'ai des... *I have too many things now that I don't know, that interest me more than the things that people know about me, you see.*

G.N. : On va finir sur ce... c'est même pas un paradoxe ça, c'est une évidence...

J.C. : *It's a fact. Other people now know much more about me than I do, because the only interesting part about me is what I don't know* (*rires*).

BOULEZ, P., CAGE, J. (1991), *Correspondance,* Paris, Christian Bourgois éditeur.

CAGE, J. (1982), Interview de Tom Darter, « John Cage », *Keyboard,* vol. 8, n° 9, septembre, pp. 18-29.

PRITCHETT, J. (1988) « From Choice to Chance : John Cage's *Concerto for Prepared Piano* », *Perspectives of New Music,* vol. 26, n° 1, hiver, pp. 50-81.