

DU MÊME AUTEUR
AUX ÉDITIONS ALLIA

Confessions d'un compositeur
Radio Happenings (avec Morton Feldman)
Rire et se taire

JOHN CAGE

Autobiographie

Traduit de l'anglais par
MONIQUE FONG



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV^e
2019

TITRE ORIGINAL
An Autobiographical Statement

Le présent texte était à l'origine une conférence donnée à Kyôto en 1989. Il a paru pour la première fois dans la *Southwest Review*, n° 76, à l'hiver 1991. La présente traduction a paru pour la première fois dans *Lunapark*, n° 1, nouvelle série, en janvier 2003.

© John Cage Trust.

© Éditions Allia, Paris, 2019, pour la présente édition.

J'AI demandé un jour à Aragon, l'historien, comment on écrivait l'Histoire. Il m'a dit : "Il faut l'inventer." Quand je souhaite, comme maintenant, parler d'incidents, de personnes et d'événements décisifs qui ont influencé ma vie et mon travail, la vraie réponse est que tous les incidents ont été décisifs, tout le monde m'a influencé, tout ce qui m'est arrivé et continue de m'arriver m'influence.

Mon père était inventeur. Il était capable de trouver des solutions à des problèmes de toutes sortes, dans le domaine de l'électricité, de la médecine, des voyages sous-marins, pour voir à travers le brouillard et pour voyager dans l'espace sans utiliser de carburant. Il me disait que si quelqu'un dit "peux pas", cela montre ce qu'il faut faire. Il m'a dit également que ma mère avait toujours raison même quand elle avait tort.

Ma mère avait le sens de la vie en société. Elle avait fondé le Lincoln Study Club (Club d'études Lincoln), d'abord à Detroit, puis à Los Angeles. Elle est devenue rédactrice du Women's Club pour le *Los Angeles Times*. Elle n'était jamais contente. Après la mort de

mon père, je lui ai dit : “Pourquoi est-ce que tu ne vas pas voir la famille à Los Angeles ? Ça te distraira.” Elle m’a répondu : “Enfin, John, tu sais parfaitement que je n’ai jamais aimé me distraire.” Quand nous allions nous promener en voiture le dimanche, elle regrettait toujours que nous n’ayons pas emmené tel ou tel avec nous. Parfois elle partait en disant qu’elle ne reviendrait jamais. Mon père était patient et calmait toujours mon inquiétude en disant : “Ne t’inquiète pas, elle reviendra dans un moment.”

Mes parents n’avaient été à l’Université ni l’un ni l’autre. Lorsque j’y suis allé, j’ai abandonné après deux ans. Pensant devenir écrivain, j’ai dit à ma mère et à mon père que je devrais aller en Europe et vivre des expériences plutôt que de continuer des études. J’avais été choqué, à l’Université, de voir cent autres étudiants, à la bibliothèque, tous occupés à lire le même livre. Au lieu de faire comme eux, j’étais allé dans les rayons et j’avais lu le premier livre d’un auteur dont le nom commençait par un Z. J’avais eu la meilleure note de la classe. Ce qui m’avait convaincu que cet établissement n’était pas géré correctement. Je suis parti.

En Europe, après que José Pijoan m’eut envoyé balader pour mon étude de l’archi-

tecture gothique flamboyante et présenté à un architecte moderne qui m’a fait dessiner des chapiteaux grecs, doriques, ioniques et corinthiens, j’ai commencé à m’intéresser à la musique moderne et à la peinture moderne. Un jour, j’ai entendu l’architecte dire à quelques amis : “Pour être architecte, il faut consacrer sa vie à l’architecture.” Je suis alors allé le voir et je lui ai dit que je m’en allais parce que je m’intéressais à autre chose qu’à l’architecture. À l’époque je lisais *Feuilles d’herbe* de Walt Whitman. Dans mon enthousiasme pour l’Amérique, j’ai écrit à ma mère et à mon père en leur disant : “Je rentre.” Ma mère m’a répondu : “Ne sois pas stupide. Reste en Europe aussi longtemps que possible. Absorbe autant de beauté que possible. Tu n’y retourneras probablement jamais.” J’ai quitté Paris et j’ai commencé à la fois à peindre et à écrire de la musique, d’abord à Majorque. La musique que j’écrivais était composée d’une manière mathématique que je ne me rappelle plus. Ça ne ressemblait pas à de la musique pour moi et lorsque j’ai quitté Majorque, je l’ai laissée là, pour alléger mes bagages. À Séville, à un coin de rue, j’ai été saisi par la multiplicité des choses qui frappaient simultanément l’œil et l’oreille et qui étaient sources de plaisir.

Ce fut le commencement pour moi du théâtre et du cirque.

Plus tard, après mon retour en Californie, à Pacific Palisades, j'ai écrit des chants sur des textes de Gertrude Stein et les chœurs des *Perses* d'Eschyle. J'avais étudié le grec au lycée. Ces compositions étaient improvisées au piano. Celles sur Stein sont, pour ainsi dire, les transcriptions d'une langue répétitive en une musique répétitive. J'ai rencontré Richard Buhlig, qui avait été le premier pianiste à jouer l'*Opus 11* de Schoenberg. Bien qu'il ne fût pas professeur de composition, il a accepté de prendre en main mes écritures musicales. De lui je suis passé à Henry Cowell et, sur une suggestion de Cowell (fondée sur mes compositions en vingt-cinq tons, lesquelles, sans être sérielles, étaient chromatiques et demandaient l'expression par une seule voix de tous ces vingt-cinq tons avant que l'un d'eux soit répété), à Adolph Weiss pour me préparer à des études avec Arnold Schoenberg. Lorsque j'ai demandé à Schoenberg de me donner des leçons, il m'a dit : "Vous ne pouvez probablement pas payer ce que je demande." J'ai dit : "Ne m'en parlez pas ; je n'ai pas d'argent du tout." Il m'a dit : "Allez-vous consacrer votre vie à la musique ?" Cette fois j'ai dit : "Oui."

Il m'a dit qu'il me donnerait ses cours gratuitement. J'ai abandonné la peinture et je me suis consacré à la musique. Au bout de deux ans, il devint clair pour lui comme pour moi que je n'avais aucun sens de l'harmonie. Pour Schoenberg, l'harmonie n'était pas simplement une question de couleur : elle était structurelle. C'était le moyen dont on se servait pour distinguer une partie d'une composition d'une autre. C'est pourquoi il m'a dit que je ne pourrais jamais écrire de musique. "Pourquoi pas ?" "Vous arriverez à un mur que vous ne pourrez pas franchir." "Alors je passerai ma vie à me cogner la tête contre ce mur."

Je suis devenu l'assistant d'Oskar Fischinger, le cinéaste, pour me préparer à écrire la musique de l'un de ses films. Un beau jour, je l'ai entendu dire : "Tout, dans le monde, a un esprit propre que l'on peut libérer en le faisant vibrer." Je me suis mis à taper sur n'importe quoi, à frotter, à écouter, puis à écrire de la musique pour percussion, et à la jouer avec des amis. Ces compositions étaient faites de courts motifs exprimés soit par des sons, soit par des silences de la même longueur, des motifs qui étaient arrangés autour d'un cercle sur lequel on pouvait avancer ou reculer. J'écrivais sans préciser les instruments,

profitant des répétitions pour essayer des instruments trouvés ou loués. Je n'en louais pas beaucoup parce que j'avais peu d'argent. Je faisais des recherches en bibliothèque pour mon père ou pour des avocats. J'avais épousé Xénia Andreïevna Kashevaroff, qui étudiait la reliure avec Hazel Dreis. Comme nous vivions tous dans une grande maison, c'étaient les relieurs qui jouaient ma musique pour percussion le soir. J'ai invité Schoenberg à l'une de nos performances. "Je ne suis pas libre." "Pouvez-vous venir dans une semaine?" "Non, je ne suis libre à aucun moment."

J'ai trouvé des danseurs, toutefois, des danseurs de danse moderne qui s'intéressaient à ma musique et pouvaient en tirer parti. On m'a donné un travail à la Cornish School à Seattle. C'est là que j'ai découvert ce que j'ai appelé la structure rythmique micro-macrocosmique. Les grandes parties d'une composition ont la même proportion que les phrases d'un élément isolé. Ainsi la pièce entière a-t-elle un nombre de mesures qui a une racine carrée. Cette structure rythmique pouvait être exprimée par n'importe quels sons, y compris des bruits, ou pouvait être exprimée non pas par le son et le silence mais par l'immobilité et le mouvement dans la danse. C'était ma réponse à l'harmonie

structurelle de Schoenberg. C'est également à la Cornish School que j'ai découvert le bouddhisme zen qui, plus tard, comme partie de la philosophie orientale, a eu pour moi le rôle d'une psychanalyse. J'avais des problèmes à la fois dans ma vie personnelle et dans ma vie publique de compositeur. Je ne pouvais pas admettre l'idée académique que le but de la musique est de communiquer, parce que j'avais remarqué que lorsque j'essayais consciemment d'écrire quelque chose de triste, public et critiques étaient souvent enclins à rire. Je pris la décision de renoncer à la composition à moins de pouvoir trouver pour composer une meilleure raison que la communication. J'ai trouvé une réponse chez Gita Sarabhai, une chanteuse indienne qui jouait aussi du tabla: "Le but de la musique est de calmer et d'apaiser l'esprit et ainsi l'ouvrir aux influences divines." J'ai trouvé également dans les écrits d'Ananda K. Coomaraswamy que la responsabilité de l'artiste est d'imiter la nature dans son mode de fonctionnement. Je me suis senti moins troublé et je me suis remis au travail.

Avant de quitter la Cornish School j'ai façonné le piano préparé. J'avais besoin de percussion pour la musique d'une chorégraphie de Syvilla Fort qui présentait un caractère africain. Mais