

Claire Garson

John Cage le Commencement *

Dans ses nombreuses interviews pour la presse, la radio, la télévision, voire dans ses entretiens durant plus de dix ans avec le même interlocuteur, John Cage est peu bavard sur la sexualité. Ainsi, quand Daniel Charles l'oriente sur cette question, il parle de la sexualité des champignons, thème d'une conférence qu'il avait organisée. Prenant l'exemple de certains types de champignons *Coprinus* qui peuvent se reproduire et d'autres pas, il en conclut que « la notion de mâle et de femelle est une hypersimplification d'un état humain autrement complexe ¹ ». Si, pour les *Coprinus*, la structure génétique des *locus* est facteur d'incompatibilité sexuelle, au cœur du rapport sexuel pour le sujet, la castration marque l'impossible rencontre des jouissances. C'est de la confrontation au manque du signifiant sexuel qui cause le pousse-à-écrire que l'œuvre de Cage prend racine, de son écriture partitionnelle il en brise la notation conventionnelle pour « inventer » une nouvelle écriture pour chaque œuvre, « commencer à partir de zéro », toujours, jusqu'à la fin.

La feuille à l'arbre

En 1934, Cage est éperdument amoureux de Pauline, la femme Autre telle qu'il l'a définie dans une de ses lettres en 1935 : « Je suis peut-être convaincu que toi, que je sais être un fragment, tu es entièrement Autre. Et pourtant, ces jours-ci tu es toujours avec moi ². » Il lui écrit peu après : « Aujourd'hui, après la nuit dernière, je me sens mal, comme si le monde était malade. Incapable et tremblant parce qu'il n'y a rien. Un zéro plat », et en *post-scriptum* : « J'ai un nouveau sentiment de toi. Tu flottes. » Durant cette relation avec Pauline, Cage rencontre Xenia « la belle », dans la fulgurance d'un coup de foudre qui se solde un an plus tard par un mariage qui durera dix ans. Dès lors, après ses *Three Pieces for Flut Duet* (1935), il constate qu'il introduisait le silence dans son écriture en tant que la musique fait exister le silence ou plutôt que la musique tente d'aborder, par le silence, le creux infranchissable : « Si j'étais fortement attiré vers cet

arrêt, c'était parce que je n'y allais pas. La musique n'y allait pas, donc elle pouvait parfaitement bien s'arrêter, puisque s'arrêter en faisait autant partie que de produire un son, ne pas produire de son était la même chose que d'en produire un ³. »

C'est d'un pas de deux que le danseur Merce Cunningham se fait greffon du couple ; de la faille dans la « beauté de l'amour » résulte le « ménage à trois » jusqu'en 1942, où Cage fait le choix de partir avec Cunningham sans Xenia. Dès le début de leur collaboration, musique et danse sont séparées, Cage écrit la musique une fois la chorégraphie terminée en s'appuyant uniquement sur les temps que lui donne Cunningham : « Ces temps d'un point de vue musical étaient pour la plupart dépourvus de toute organisation ⁴. » Alors que la chorégraphie du ballet classique se soutient du rythme de la musique pour en ordonner la gestique, et du danseur soliste entouré de ses figurants qui en forgent la figure agalmatique, Cage dénonce le fantasme de la parfaite harmonie entre musique et danse en mettant l'accent sur la différence : chaque danseur indépendant des autres œuvre détaché de la musique et de ses « sentiments » à son égard, pour que, du résultat de l'ensemble, émerge « un sens purement hypothétique ⁵ ».

L'année qui précède son divorce, Cage ouvre le livre de Joyce, *Finnegans Wake*, qui est resté fermé depuis son acquisition en 1939, livre dont il ne se sépare jamais et qui l'a accompagné durant toute sa vie. C'est de ce texte intraduisible et ininterprétable qui implique une lecture par fragments qu'il écrit, en 1944, sa première œuvre tirée de son principal « inspireur », le titre reprenant une phrase de l'auteur *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Le texte de la partition est extrait d'un paragraphe de Joyce qu'il modifie pour le « diviser », seuls restant inchangés les premiers mots « Night by silent sailing night » et les derniers « Madame Isa Veuve La Belle ». Pour une voix sans *vibrato* scandant le texte, il crée une superposition percussive sur piano fermé, basée sur des coups de doigts ou d'articulations main fermée du pianiste sur les différentes parties extérieures du piano selon qu'il s'agisse de la lecture d'un son ou du signe « X » inscrits sur la partition, ce qui introduit une schize dans l'écoute laissant l'auditeur à la frontière entre silence et son de la voix.

La même année, il écrit *The Perilous Night*, composé de six mouvements à structure rythmique différente. C'est une des rares œuvres où il s'est interprété lui-même en tentant de transmettre à un public qui s'esclaffait de rire « la solitude et la terreur qui viennent quand l'amour devient malheureux ⁶ ». Face à l'impossible transmission de la terreur qui le met à terre, c'est l'exemple de la Tour de Babel qu'il cite quant à ce reste « d'émotions »

impossible à dire d'où résonne la solitude de ne point trouver dans l'Autre la consistance de la vérité qui n'a de loge que le trou. La brisure narcissique le conduira à vouloir cesser d'écrire jusqu'à « trouver une meilleure raison que l'expression de soi ⁷ ». Cage ne s'arrête pas d'écrire, les 44 mesures de silence dans *Four Walls* (1944) font du silence une fonction structurelle en substitution de l'absence de structure harmonique.

Mais l'amour demande l'amour, encore et encore de cette faille du $S(A)$. Cage est cette « feuille » qui se « vivifie » accrochée à l'arbre, dit-il dans une de ses lettres d'amour adressées à Cunningham : « Si la feuille meurt, Printemps mystifiera. L'hiver. Aucune mort pour l'arbre ⁸. » Dans le séminaire *Les non-dupes errent*, Lacan dit que l'homme ne comprend rien à l'amour ; pour lui, « l'amour ça va sans dire parce qu'il lui suffit de sa jouissance » qui couvre tout, quant à « la jouissance de la femme, elle, ne va pas sans dire, c'est à dire sans le dire de la vérité ⁹ ». La jouissance féminine ne peut se dire. Une femme *pas-toute* « flotte » en ceci qu'elle ne se trouve pas. L'Autre fait le *pas-tout* « justement en ce qu'il est la part du pas-savant-du-tout dans ce pas-tout ¹⁰ », d'où en découle le dire de la vérité vraie : entre homme et femme ça ne marche pas. L'amour qui est vide de n'être qu'une signification fait montre de la dysharmonie, le *pas-tout*, nous dit Lacan, « faut-il le saisir quelque part dans un élément ? Un élément qui pêche justement de n'y pas être harmonisé ¹¹ ? ». L'élément qui pêche pour Cage et témoigne de la dysharmonie entre musique et danse tient au fait que « le fondement de la danse ne se trouve pas dans la musique mais dans le danseur lui-même ¹² ». Il précisera quelques mois plus tard dans les phrases isolées qui ouvrent son texte « 2 pages, 122 mots sur la musique et la danse » : « Pour obtenir la valeur d'un son, d'un mouvement, mesurez depuis zéro (Prêtez attention à ce qu'il est, juste en tant qu'il est ¹³.) » Dans ce texte ¹⁴ il y a 121 mots, un mot manque. L'Un de la pure différence commence au niveau où il y en a Un qui manque : celui du rapport sexuel.

Du savoir de son être qui se dérobe, Cage fait commencement, commencement toujours neuf qui *re-commence* l'acte créateur pour chaque œuvre : « Chaque acte est vierge, même celui qui est répété pour se référer à la pensée de René Char ¹⁵. » Commencement qui l'interroge : « Je ne sais pas quel rôle a ce désir de commencer à partir de zéro dans ma musique. » Il introduit deux termes dans son œuvre : hasard ou non-intention, corrélés à l'utilisation du *Yi king* ¹⁶, et indétermination. Le hasard est du côté de la « connaissance », de l'écriture, et l'indétermination est à entendre, non pas au sens de l'indétermination propre au signifiant, mais dans sa connotation *zen* de l'insaisissable, elle est dans le champ de *ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire* : « Dans le cas des opérations de hasard, on sait plus ou moins les

éléments de l'univers avec lesquels on a affaire, alors que dans l'indétermination, j'aime penser – et peut-être je me dupe et tire la laine sur mes yeux ¹⁷ – que je suis à l'extérieur du cercle d'un univers connu, et de faire avec les choses que littéralement je ne sais pas ¹⁸. »

L'amour n'empêche pas la feuille de se souffrir : « Je suis souvent dans la douleur profonde, j'ai peur de pas être humain, je te parle toute la journée, mais quand je commence à écrire, je ne peux pas ¹⁹ » écrit-il à Cunningham. Après son divorce, Cage est proche de l'effondrement : « J'étais au bord d'être incapable de fonctionner. J'étais malade, ou j'aurais pu devenir malade ²⁰. » C'est alors qu'il se tourne vers la psychanalyse, avec ses trois questions : « Qu'est-ce qui est beau ? Qu'est-ce que l'art ? Pourquoi écrire la musique ? », et aussi avec ses événements de corps qui se faisaient entendre dès l'enfance par des malaises suivis de cécité, témoignages d'un corps non silencieux. Après quelques entretiens, l'analyste jungien en place de maître dans son discours, et loin de procéder au vidage de la jouissance, lui dit : « Je pourrai vous arranger de telle sorte que vous écrierez beaucoup plus de musique que vous ne le faites maintenant ²¹ », et Cage qui en écrit déjà « trop » met fin aux séances.

C'est ensuite qu'il se met à étudier les textes zénistes et taoïstes et à suivre pendant plusieurs années l'enseignement du bouddhiste zen Daisetz Suzuki où sonnaient un tant soit peu des propos mythiques de désincarnation, de chair non-chair, de silence grondant comme le tonnerre, pour démontrer que la religion de l'Orient est pareille au vide (*sunyata*) et à l'infini. Néanmoins, Cage en extrait la pratique du *kôan*, phrase absurde, équivoque, énigmatique ou paradoxale, l'enjeu étant de faire déconsister le langage, de défaire le sens pour essayer de serrer au plus près la vérité telle qu'elle est décrite dans l'*Avatamsaka Sutra* : « La vérité n'a rien à faire avec les mots ; elle est bien au-delà d'eux. » Le *kôan* pour Cage « réduit n'importe quel concept à un état de pulvérisation tel qu'il n'existe pas ²² ». C'est ce qui l'amènera à utiliser les opérations de hasard comme solution pour se « libérer de toutes les sortes d'amours et de dégoûts ²³ ». Il a l'idée que réduction du sens et réduction du symptôme vont de pair : le langage a sa propre musique au-delà du sens et laisser surgir le *motérialisme* du langage équivaut pour Cage à se détacher de l'Autre, de « la définition et du contrôle ». Le *kôan* est trame de fond de ses livres pour que la structure du texte imprimé soit la plus proche possible de l'expérience de la coupure dans ses performances orales ; notons par exemple ces quelques phrases extraites de son ouvrage *Journal : comment rendre le monde meilleur (on ne fait qu'aggraver les choses)* : « Notre écoute est asymétrique : sons nous surprennent, échos des cris poussés modifient nos voix, ligne droite de son

d'une rive à l'autre suivie de l'écho ondulant autour de la surface du lac. Quand j'ai dit : "cinquante-cinq services globaux". type de chez California Bell m'a répondu (septembre 65) : "soixante et un maintenant" ²⁴. »

He-man She-woman

En 1952, à l'université d'Harvard, Cage ouvre la porte de la chambre anéchoïque, la « chambre sourde », tapissée de matériau absorbant les fréquences sonores. Il y est entré, dit-il, en pensant « naïvement qu'il existait quelque silence véritable ²⁵ » ; mais « sans chercher à le localiser, je n'avais jamais recherché son impossibilité ». Et quand stupéfait il entendit deux sons aigu et grave, c'est à l'ingénieur du son qu'il formula sa plainte : « Il y a quelque chose qui ne va pas : il y a deux sons dans cette pièce ²⁶. » Ces deux sons entendus d'un système imaginé dysfonctionnant, l'ingénieur les corréla au corps : son système nerveux et sa circulation sanguine. Cage a découvert le silence bruisseur, ce qui du coup le rend asymptotique car inexistant, selon ses formulations dans son livre *Silence* : « Ce dont le silence a besoin c'est que je continue de parler ²⁷ », « le silence comme la musique, est inexistant. Il y a toujours des sons ²⁸ ». Cette expérience marque pour Cage le début de son écriture « non intentionnelle » axée sur le hasard par ses tirages au *Yi king* ; il en dira plus tard : « Je me sentais à un carrefour où je pourrais procéder comme mon corps procédait non intentionnellement ²⁹. »

De l'expérience anéchoïque, de son « virage », Cage fait une œuvre « radicale », sa « pièce silencieuse », 4' 33" (1952), devenue la référence, le point de retour avant d'écrire chaque nouveau morceau. Sa composition est basée sur trois mouvements et dans chacun des mouvements, aucun son, seul le public se fait entendre par des toussotements et autres raclements de gorge. La partition écrite « pour n'importe quel instrument ou combinaison d'instruments » se résume cependant à une seule inscription à l'adresse de l'interprète : « Tacet », au-delà du verbe l'impossible radical se fait muet.

S'il n'a pas parlé du silence dans ses *Écrits*, précise Lacan dans le séminaire *La Logique du fantasme* ³⁰, c'est parce que « *sileo* n'est pas *taceo* », le silence n'est pas l'imaginaire d'un acte de se taire qui libérerait le sujet du langage dont il est l'effet, « effet de vide ».

Du côté du réel, se loge un savoir qui se tait, un savoir sur le sexe. Ce qui s'entend de l'inconscient, c'est ce qu'il produit : les semblants de la sexualité, c'est-à-dire les objets partiels articulés à coups de métaphores et de métonymies pour en faire miroiter l'étalon de la sexualité, Ken et Barbie par exemple, avec un joli papier cadeau à l'occasion, c'est en quoi Lacan dira

que « l'acte sexuel représente le silence ³¹ ». Il n'y a pas dans le dire du sujet quoi que ce soit qui puisse affirmer d'une certitude qu'il soit d'un sexe : du sexe impossible à subjectiver, on ne sait rien. C'est là qu'il convient de poser avec Cage que le silence en tant que tel n'existe pas, il est la trace de l'indicible. Que dit l'inconscient de l'acte sexuel en produisant ces substitutions et ces glissements ? Il dit « il n'y a pas d'acte sexuel ». Encore faut-il préciser qu'aucun corps à corps ne peut *scripturer* – pour reprendre le mot de Joyce – l'acte sexuel. C'est ce qui est mis en évidence par les symptômes qui font suppléance à la perte de vie du fait de l'entrée dans le langage, *plus-de-jouirs* que Cage décrit en termes d'empêchements de dormir, d'écrire et de se déplacer : « Je souffrais de douleurs que les médecins ne pouvaient pas expliquer ³² », corps qui parle d'être affecté par le ratage de la rencontre avec le sexe.

À la formule « il n'y a pas d'acte sexuel » qui laisse entendre l'échec radical d'un acte qui signerait le juste rapport entre les sexes, Lacan dans son « Compte rendu du séminaire *La logique du fantasme* » adjoint cette autre formule : « il n'y a que l'acte sexuel » et d'ajouter « dont la pensée ait lieu de se défendre pour ce que le sujet s'y refend cf. plus haut la structure du fantasme ³³ ». Le sujet se défend de la fente qui marque la perte de jouissance, du langage il se fait *pensoir*, *pensée-passoire* d'y laisser passer ce qui a été comme être. L'objet *a* dans sa relation à l'Autre vient recouvrir la faille ; c'est en tant qu'il s'intercale dans la danse des corps qu'il participe à la brisure de l'harmonie, les jouissances dissonent. C'est de la chute de cet objet que le sujet se refend par l'opération de la cure, disjonction de petit *a* et de $-\varphi$, pour en signer sa propre réalisation de sujet dépouillé de son fantasme. La refente du sujet, c'est « d'être à la fois effet de la marque et support de son manque ³⁴ ». La certitude d'un désir détaché de l'Autre émerge de ce qui, du sujet, le fait cause, l'(*a*) *cause* collapsé au silence de la pulsion. Sans cette expérience unique le sujet reste confiné dans l'énigme de son désir « nécessairement en impasse, insatisfait, impossible, méconnu ³⁵ ».

Silence et résonance

À l'inexistence du silence, trace de la dysharmonie entre musique et danse, Cage adjoint le silence de la voix et la résonance : « De même, la musique consiste parfois en sons seuls ou groupes de sons qui ne reposent pas sur des harmonies, mais résonnent dans un espace de silence ³⁶. » La voix de s'incorporer est un vide au cœur de l'objet, « noyau de ce qui du dire fait parole ³⁷ », elle est un pur silence au cœur de l'écrit, silence d'où résonne un zeste de ce quelque chose d'*extime* que Cage appelle « activité vibratoire ». Il préconise à ses interprètes de tirer, de cette activité

vibratoire, leur propre trouvaille, comme en témoigne, dans les années 1980, la pianiste et performeuse Margaret Leng Tan, qui devait jouer la partition écrite pour elle sans savoir ce qu'elle jouait, et avec pour seule consigne : « Laissez simplement les sons être des sons ³⁸. » La source de la vibration provient d'un au-delà de l'entendu de la musique, la voix résonne dans le vide de l'Autre, seule la résonance témoigne du vide. Dans l'interprétation musicale, nous dit François Cheng, « le vide est traduit par certains rythmes syncopés, mais tout avant par le silence. Celui-ci n'y est pas une mesure mécaniquement calculée ; rompant le développement continu, il crée un espace qui permet aux sons de se dépasser et d'accéder à une sorte de résonance par-delà les résonances ³⁹ ». Dans la notation chinoise, la durée du silence n'est pas indiquée, le silence y est parenthèse dans la temporalité. Dans les années 1980, Cage fera trouvaille du *time bracket*, parenthèse « vide de temps » qui efface tout sens de périodicité. Sur la partition, le vide de la parenthèse y est inscrit, comme il le précise, non pas d'une note, mais d'une lettre qui fait signe du « silence, c'est à-dire rien ». L'interprète en fait sa propre musique quand il « sent ce qui lui échappe ».

La coupure sous-tend la construction du fantasme avec l'objet de la pulsion. Nous en trouvons l'articulation dans la réponse à sa question : pour-quoi écrire la musique ? « J'écris pour entendre quelque chose que je n'ai pas encore entendu ⁴⁰. » Cage jamais ne saura ce qu'il écrit, bien qu'il écrive pour savoir. Ce « quelque chose » qui cloche et insiste au cœur de l'écrit à l'en rendre imparfait, il va le mettre à l'épreuve en produisant, de 1952 à 1962, un ensemble de quatre-vingt-cinq morceaux, *Music for Piano*, prenant pour support « les imperfections du papier » qui rendent selon lui chaque feuille singulière. Ces imperfections, il les traque, les trace en petits points éparpillés sur des strates de feuilles transparentes qu'il oriente, désoriente pour en faire partitions, et c'est à l'interprète qu'incombe la décision d'en faire sa propre lecture en suspendant la reproductibilité du morceau ; quelle que soit la musique qui en est jouée, les imperfections existent en étant absentes de l'entendu. Il dit, dans une interview de l'époque, que son travail n'est pas à classer en tant que musique et précise que « l'ensemble des sons sans rapport entre eux s'étend au-delà de la portée de critères esthétiques ⁴¹ ». Cage invente sa langue par une écriture impossible à caser d'une façon qui la rendrait catégorisable, au risque d'y produire les sifflements d'un public mécontent qui rêve de comprendre la musique et, par extension, le musicien.

Musique de lalangue

Qu'est-ce qu'un musicien ? Lacan en donne l'indication en 1955 : « On n'est pas musicien à la façon de mon petit chien qui devient rêveur quand

on met certains disques. Un musicien est toujours musicien de sa propre musique ⁴². » Que le musicien ne soit pas à l'image d'un petit Jack Russell qui écoute tendrement « la voix de son maître ⁴³ » par le trou du pavillon de l'ancêtre de l'électrophone, Cage en fait la démonstration depuis 1933, mais de façon limpide avec *Cartridge Music* (1960). Le titre de l'œuvre renvoie à la pointe de lecture de l'électrophone, que chaque musicien devait gratter ou frotter sur « toutes sortes d'objets inutiles de la vie quotidienne » – métaphore du corps – reliés à des micros de contact. Le son qui en émergeait était modifié ou interrompu de façon aléatoire. De ce fait, dit-il, « ils n'ont aucun moyen de savoir ». Par le gratter et la coupure il veut évoquer « la division entre la musique qui parle et qui agit et la musique qui effectue un processus qui ne parle pas, mais agit ⁴⁴ », soit dit en termes lacaniens : distinction entre le *plus-de-jouir* véhiculé par les sèmes et la *motérialité* hors sens de *lalangue*.

L'incarnation du signifiant fait marque fondatrice du corps et d'un savoir conséquent à cette inscription du signifiant. L'inscription inaugurale sépare corps et jouissance, la jouissance récupérée par le sujet n'a rien à faire avec la jouissance, mais avec sa perte. La jouissance qui agit, le *plus-de-jouir* – Lacan insiste – « est ce qui répond, non pas à la jouissance mais à la perte de jouissance ⁴⁵ » par l'animation parfois féroce qui fait gratouillis, du gratter au chatouiller, jusqu'à l'insupportable démangeaison. La jouissance phallique hors corps apportée par les sèmes du sens se surajoute au corps et le parasite à l'insu du sujet : aucun moyen de savoir, dit Cage. « Tout ce qui fait sens dans *lalangue* s'avère lié à l'*ek-sistence* de cette langue, à savoir que c'est en dehors de l'affaire de la vie du corps ⁴⁶. »

Lalangue dans sa pure sonorité *ek-siste* au-delà du monde du sujet, elle ronronne dans les *disqu'ourdrome*, *ct'ourdrome* lacaniens, mais aussi dans les *quaouauh*, *pentschanjeuchy* joyciens et enfin dans les *lesosswd an d yb k* cagéens. Le ton de Joyce dans sa façon de chanter le texte lui est propre, il suffit de l'entendre articuler un extrait d'*Ulysse* ⁴⁷. Frank Budgen disait de Joyce, quand celui-ci lui lisait ses textes : « Il ralentit le rythme du vers jusqu'aux limites du raisonnable afin d'extraire de chaque syllabe toute l'essence de sa sonorité ⁴⁸. » La musique de *lalangue* effectue un processus qui ne parle pas, comme nous l'indique Cage, processus de jouissance hors de pensée, hors de sens, « un petit air de ma façon ⁴⁹ » dit Lacan, sa propre musique.

C'est en quoi la musique à la muse d'Euterpe n'est pas à confondre avec la jouissance véhiculée par les sons dont elle tire sa force et sa défaillance harmonique d'en être marquée de ce qu'elle n'est pas sans le corps, le corps ne muse pas. La musique dans son sonnante l'épithalame se forge de la

pensée en caoutchouc qui se tord dans tous les sens pour faire valser « la sensuelle symphonie en jaune mineur ⁵⁰ » des « lits discrets », le lit comme lieu de l'Autre. C'est à rater le rapport sexuel que se pense la musique ; il n'y a pas d'accord possible entre les notes faute de ne pouvoir s'accorder au diapason du *la*, mirage de la note juste, celle qui ferait exister *La femme* pour habiller une place vide. La pensée « n'est pas réglable [...] elle est réglée ⁵¹ » par les sons de l'inconscient « hors de sens », atemporels, laissant ainsi la musique dans la faillite de ne pouvoir retenir son propre temps que d'y inscrire d'un soupir un semblant de silence, une pause.

Cage démontre que la musique ne fait pas lien social ; il va même jusqu'à s'étonner que la musique « ait si constamment réuni les musiciens en groupe ». Dès le début de son écriture, il « désintègre » la structure harmonique par la « démilitarisation ⁵² » de la syntaxe musicale, car l'harmonie provient « non pas des caractéristiques physiques du son, mais de l'esprit humain et de ses processus de pensée ⁵³ ». Dans sa conférence « Indétermination », il indique que les instrumentalistes doivent être écartés les uns des autres pour que, de cette séparation, les sons sortent « de leurs propres centres » et « s'interpénètrent ⁵⁴ d'une façon qui n'est pas entravée par les conventions de l'harmonie ⁵⁵ ». Cet écart permet aussi « de faciliter l'action indépendante de chaque instrumentaliste » pour se déprendre de ce qui a été joué par un autre. Le chef d'orchestre a une autre fonction que celle de battre la mesure pour « unifier l'exécution » : celle de mettre en relief la jouissance autiste à la façon dont son corps bouge en résonance des sons.

Des calculs mathématiques extrêmement complexes fondent le socle de ses premières compositions. Dans les suivantes, le bruit prend place de notes, bruits du quotidien entendus par hasard, non liés entre eux, échappés du carcan du « pouvoir » du maître. Cage le rebelle, l'anarchiste conteste les normes : « Les chefs-d'œuvre de la musique occidentale donnent un exemple des monarchies et des dictatures. Compositeur et chef d'orchestre : roi et premier ministre ⁵⁶ », pour tenter d'attraper, par le dénuement, la jouissance féminine qui se dérobe : « Nous avons maintenant beaucoup d'exemples musicaux de la pratique de l'anarchie. Musique avec des parties indéterminées, aucune relation fixe entre elles, aucune partition. Musique sans notation. Nos répétitions ne sont pas conduites [...]. Les sons eux-mêmes ne transmettent pas de messages ⁵⁷. »

L'efficace du ton

Qu'est-ce que la poésie ? Pour Cage, la poésie est une fonction, celle de briser le signifiant jusqu'à la lettre, il réalise ce tour de force par des

opérations de hasard avec le *Yi king* qui a été « ordinateurisé » à la fin des années 1960. Pour *Empty Words* (1974), écriture d'une performance orale, il utilise le *Yi king* en tant qu'outil « appliqué à des lettres ou à un ensemble de lettres » pour réduire progressivement le langage dans les quatre parties qui composent le texte. Dans la première, il s'agit d'un « langage dont on peut jouir sans le comprendre ⁵⁸ », un langage sans phrase « ayant seulement des expressions, des mots, des syllabes et des lettres ». Dans la deuxième, « les expressions ont disparu ». Dans la troisième, « les mots ont disparu, sauf ceux qui ont une seule syllabe », et dans la dernière, s'extrait la poussière de soi, « une langue ayant seulement des lettres et le silence ».

Pour l'écriture de ce texte, il a étudié la langue chinoise ancienne et sa poésie afin de « rendre l'anglais plus chinois », et il a relu attentivement *Finnegans Wake*, texte qu'il travaillait depuis trente ans. C'est pendant cette lecture qu'il fait une découverte importante : « Mais quand j'ai lu le livre, il m'a semblé que Joyce avait conservé les vieilles structures "sintalks ⁵⁹" dans lesquelles il a mis les nouveaux mots qu'il a faits ⁶⁰. » Il en conclut qu'il y a « un langage déjà là sans phrases, langage devenant musique ⁶¹ ». Des nombreuses pages de *Finnegans Wake*, Cage s'est arrêté sur le signifiant *sintalks*. En espaçant *sin* de *talks*, le péché parle, la faute première de la vieille structure, la faille première du *sinthome*. En 1977, à Milan ⁶², Cage le Commencement va chantonner la lettre de *Empty words*. La même année, ses douleurs disparaissent définitivement en même temps qu'il ne lui est « plus nécessaire d'écrire de la musique ».

On sait l'importance qu'a accordée Lacan à la langue chinoise, importance qui s'est fait entendre de façon discrète, mais constante jusqu'à la fin de son enseignement.

Arrêtons-nous sur ce qu'il en dit dans le séminaire *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre* quand il fait la remarque aux psychanalystes d'en prendre de la graine d'y faire « sonner autre chose que le sens [...] ». C'est tout à fait certain que l'écriture n'est pas ce par quoi la poésie, la résonance du corps s'exprime [...]. Mais peut-être, y sentirez-vous quelque chose, quelque chose qui soit autre que ce qui fait que les poètes chinois ne peuvent pas faire autrement que d'écrire. Il y a quelque chose qui donne le sentiment qu'ils n'en sont pas réduits là, c'est qu'ils chantonnent, c'est qu'ils modulent, c'est qu'il y a [...] un contrepoint tonique, une modulation, qui fait que ça se chante, car de la tonalité à la modulation, il y a un glissement ⁶³ ». Chantonner le texte n'est pas chanter, chantonner c'est chanter à demi-voix, ce qui implique des variations dans le ton que Lacan appelle modulations et qui relèvent non pas du contrepoint tonal – c'est le

terme de Cheng – spécifique à la langue chinoise, mais de la propre musique du poète, et c'est de celle-ci que ça se chante si l'on en croit Cage.

Afin de prendre la mesure de ce que nous indique ici Lacan, il faut nous reporter au « Discours de clôture des Journées de l'École freudienne de Paris » qui a eu lieu trois mois auparavant, dans lequel il a précisé que le ton a affaire au style qui est non mathématisable : « Mais il est troublant que ce soit avec des signifiants que l'analyse affecte. Ces signifiants bien sûr ne sont pas étroitement liés à la linguistique. Le ton a aussi quelque chose à faire dans l'affaire, et aussi bien ce qu'on appelle le style. [...] Le style de chacun, ce n'est certainement pas le mathème qui le rend possible ⁶⁴. » En corrélant le ton au style, Lacan nous indique que le ton n'est ni pensé ni calculé, le ton ça sort du réel. Dans le séminaire *Le Sinthome*, il avait déjà posé que « ce qui se module dans la voix n'a rien à faire avec l'écriture ⁶⁵ ». Qu'est-ce que Lacan nous indique de nouveau par la conjonction de ces deux textes ? Alors qu'il a formulé dans *Le Sinthome* : « C'est uniquement par l'équivoque que l'interprétation opère. Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne ⁶⁶ », c'est-à-dire qu'à l'équivoque, en tant qu'arme contre le *sinthome*, doit s'ajouter le quelque chose qui résonne. Ce qui est nouveau, c'est que la résonance du corps de l'analysant au ton de l'analyste dans son interprétation apophantique « éteint un symptôme ⁶⁷ », ce que Lacan appelle « l'interprétation juste ⁶⁸ ». Mais attention, l'analysant ne peut se dire « tiens mon corps résonne ! », la résonance est hors sujet, elle relève de l'invention d'où s'extrait un savoir.

Quant à la disparition des symptômes de Cage, il ne fait pas mention d'une reprise d'analyse bien qu'il écrive dans son *Journal* que « la société en tant que masse a besoin de la psychanalyse ». Dans *Le Livre des champignons*, il parle d'une « lady-psychoanalyste », et enfin il dit à Jean-Yves Bosseur, quand celui-ci l'interroge sur l'enseignement de la composition : « Je conçois l'enseignement comme quelque chose de proche de la psychanalyse ⁶⁹. » Quoi qu'il en soit, l'efficace pour Cage aura été de *quelquechose* le réel sonore du ton, le bruit entendu d'avant faire mot, le « déjà là sans phrases », le souffle qui, comme l'indique Lacan à Cheng, crève l'écriture : « Vous qui avez la sagesse de comprendre que le Vide est Souffle et que le Souffle est Métamorphose, vous n'aurez de cesse que vous n'ayez donné libre cours au Souffle qui vous reste, une écriture, pourquoi pas crevée ⁷⁰ ! »

Pour conclure

Cage n'est pas poète, il se *poémise* dans ses mots vides. Dans ses *mesostics* qu'il chantonne, il place des aphorismes coupés par la verticalité d'une

suite de lettres d'un nom propre pour indiquer que l'identité ne relève pas du semblant. La véritable identité du sujet, toujours sexuelle, est sa propre réponse au « il n'y a pas de rapport sexuel ». Le singulier est à la jointure où l'inconscient se noue au *sinthome*. Pour tenir cette place d'où il écrit, il lui faut un style, un style ininterprétable, un style en acte. Par son œuvre, Cage s'est fait passant du *pas-tout*. À l'orée de la fin, le titre de l'une de ses dernières œuvres, *Music for...*, signe la place vide de la lettre.

Mots-clés : écriture, musique, lalangue, silence, résonance, pas-tout.

* ↑ Intervention au séminaire de recherche « L'objet *a* et l'action de l'analyste », animé par Frédéric Pellion, à Paris le 16 mars 2017, Collège clinique psychanalytique de Paris, université Paris 7.

1. ↑ J. Cage, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles*, tr. fr., Paris, L'Herne, 2002, p. 316.

2. ↑ J. Cage et L. D. Kuhn, *The Selected Letters of John Cage*, Middletown, Wesleyan University Press, 2016, p. 16.

3. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Cole Gagne and Tracy Caras », dans *Conversing with Cage*, 2^e édition, New York, Routledge, 2003, p. 58.

4. ↑ J. Cage, *Confessions d'un compositeur*, Paris, Allia, 2013, p. 22.

5. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Michael Kirby and Richard Schechner », dans *Conversing with Cage*, *op. cit.*, p. 193.

6. ↑ J. Cage, *Confessions d'un compositeur*, *op. cit.*

7. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Maureen Furman », dans *Conversing with Cage*, *op. cit.*, p. 219.

8. ↑ J. Cage et L. D. Kuhn, *The Selected Letters of John Cage*, *op. cit.*, p. 60.

9. ↑ J. Lacan, *Les non-dupes errent*, 1973-1974, séminaire inédit, leçon du 12 février 1974.

10. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 90.

11. ↑ J. Lacan, *Les non-dupes errent*, *op. cit.*, leçon du 23 avril 1974.

12. ↑ J. Cage, *Silence. Conférences et écrits*, Paris, Contrechamps, 2012, p. 105.

13. ↑ *Ibid.*, p. 107. J'ai reformulé la traduction depuis sa version originale.


14. ↑ Dans sa version originale anglaise.


15. ↑ J. Cage, « Conférence Indétermination », dans *Silence. Conférences et écrits*, *op. cit.*, p. 40.


16. ↑ Le *Yi king* ou *Classique du changement* est un ouvrage chinois du premier millénaire avant notre ère. Son absence de dits en fait l'unicité, pas de langue ni de langage codé, juste huit traits continus ou discontinus superposés. La variation de leurs positions en constitue les soixante-quatre hexagrammes. François Jullien, dans son livre *Figures de l'immanence, Pour une lecture philosophique du Yi king*, indique : « C'est du seul jeu de ses figures, de leurs effets d'opposition et de corrélation, de leurs possibilités de transformation, que naît du sens. » Une de ses utilisations fut le tirage : une question posée, une pièce de monnaie ou un petit bâton jeté au hasard, et hop ! la réponse surgit. Satisfait ou pas, on repart avec, souligne Cage. C'est en 1952 qu'il commence à utiliser le *Yi king*. Les questions posées et les réponses récoltées de sa propre interprétation étaient ensuite déconstruites par son écriture.
17. ↑ *Pull the wool over someone's eyes* est une expression anglaise qui a son équivalent en français : « mener quelqu'un en bateau ».
18. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Roger Reynolds », dans *Conversing with Cage, op. cit.*, p. 222.
19. ↑ J. Cage et L. D. Kuhn, *The Selected Letters of John Cage, op. cit.*, p. 68.
20. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Emil Johnson », dans *Conversing with Cage, op. cit.*, p. 59.
21. ↑ J. Cage, Post-scriptum à « Conférence sur rien », dans *Silence. Conférences et écrits, op. cit.*, p. 138.
22. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Richard Kostelanetz », dans *Conversing with Cage, op. cit.*, p. 52.
23. ↑ J. Cage, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles, op. cit.*, p. 281.
24. ↑ J. Cage, *Diary : How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*.
25. ↑ J. Cage, *Pour les oiseaux, Entretiens avec Daniel Charles, op. cit.*, p. 153.
26. ↑ P. Dickinson, « Interview Michael Oliver », dans *Cage Talk Dialogues with about John Cage*, Rochester, University of Rochester Press, 2006, p. 204.
27. ↑ J. Cage, « Conférence sur rien », art. cit., p. 120.
28. ↑ J. Cage, « Silence 45' pour un orateur », dans *Silence. Conférences et écrits, op. cit.*, p. 163.
29. ↑ P. Dickinson, « Interview Michael Oliver », art. cit., p. 204.
30. ↑ J. Lacan, *La Logique du fantasme, 1966-1967, séminaire inédit, leçon du 12 avril 1967*.
31. ↑ *Ibid.*
32. ↑ J. Cage, *Empty Words Writings 73-78*, Middletown, Wesleyan University Press, p. 79.
33. ↑ J. Lacan, « La logique du fantasme. Compte rendu du séminaire 1967-1966 », dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 325.
34. ↑ J. Lacan, « Problèmes cruciaux pour la psychanalyse. Compte rendu du séminaire 1964-1965 », dans *Autres écrits, op. cit.*, p. 200.
35. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 141.
36. ↑ J. Cage, « Conférence En ces temps... », dans *Silence. Conférences et écrits, op. cit.*, p. 105.
37. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 351.
38. ↑ D. W. Bernstein et C. Hatch, *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 75.


39. ↑ F. Cheng, *Vide et plein. Le Langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, p. 46.
40. ↑ R. Kostelanetz, « Interview Joel Eric Suben », dans *Conversing with Cage, op. cit.*, p. 62.
41. ↑ P. Dickinson, *Cage Talk Dialogues with about John Cage, op. cit.*, p. 4.
42. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1980, p. 109.
43. ↑ « La voix de son maître », *His Master's Voice* (HMV), est le nom d'un label de musique anglais tiré du titre d'une peinture de Francis Barraud qui représente un chien Jack Russell qui tend son oreille vers le pavillon d'un gramophone mécanique.
44. ↑ Interview dans *Pataphysics Magazine*.
45. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre, op. cit.*, p. 115.
46. ↑ J. Lacan, *Les non-dupes errent, op. cit.*, leçon du 11 juin 1974.
47. ↑ <https://www.youtube.com/watch?v=Jt0Qi7xspRc>
48. ↑ F. Budgen, *James Joyce et la création d'Ulysse*, Paris, Denoël, 2004, p. 195.
49. ↑ J. Lacan, *Les non-dupes errent, op. cit.*, leçon du 13 novembre 1973. « Ça sonne drôlement, hein ? C'est un petit air de ma façon. »
50. ↑ « C'était comme des lits discrets où l'on pouvait dormir et aimer dans le duvet, au milieu de la sensuelle symphonie en jaune mineur. » É. Zola, *Les Rougon-Macquart*.
51. ↑ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre, op. cit.*, p. 13.
52. ↑ « Syntaxe » relève étymologiquement du grec ancien *sûntaxis*, qui signifie mise en ordre, disposition, ordre de bataille.
53. ↑ J. Cage, *Confessions d'un compositeur, op. cit.* p. 23.
54. ↑ Cage ici fait la distinction d'avec la fusion des sons essentielle « dans les ensembles harmonieux de l'histoire musicale européenne ».
55. ↑ J. Cage, « Conférence Indétermination », art. cit., p. 45.
56. ↑ J. Cage, *Empty Words, op. cit.*, p. 183.
57. ↑ *Ibid.*
58. ↑ J.-Y. Bosseur, « Entretien avec Jean-Yves Bosseur (19 septembre 2012) », dans *John Cage*, Paris, Minerve, 2000.
59. ↑ « Have your little sintalks in the dunk of subjunctions, dual in duel and prude with pruriel, but even the aoriest chaparound whatever plaudered perfect anent prettydotes and haec genua omnia may perhaps chance to be about to be in the case to be becoming a pale peterwright in spite of all your tense accusatives whilstly you're wallfloored like your gerandi-ums for the better half of a yearn or sob. » J. Joyce, *Finnegans Wake*.
60. ↑ J. Cage, *Empty Words, op. cit.*, p. 133.
61. ↑ *Ibid.*, p. 65.
62. ↑ Pendant cette performance les plages de silence qui vont *crescendo* dans leur temporalité en faisant coupure dans le chantonné de la lettre, dont voici un extrait, « nor e s nchfth ne d, my oe rsl nd / psda pwsp ttl ac oe », deviennent vite insupportables pour le public : dès la deuxième minute, les toussotements discrets commencent, à la troisième, ils le sont un peu moins, à la cinquième, une voix hurle, à la neuvième, des applaudissements surgissent accompagnés de sifflements, une voix articule « go in America », à la seizième, le brouhaha est constant, à la dix-huitième, un auditeur hurle pour qu'il arrête, un autre crie « assassino », à


la vingt-troisième, le public n'y pouvant plus reconstitue le rythme que Cage avait dissout, en frappant dans les mains, bam bam bambambam, bam bam bambambam, en même temps que Cage imperturbable continue. Sa performance se termine dans un *capharnaüm* où seules les voix hurlantes des hommes se font entendre.


63.  J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, 1976-1977, séminaire inédit, leçon du 19 avril 1977.


64.  J. Lacan, « Clôture des journées de l'École freudienne de Paris », *Lettres de l'École freudienne de Paris*, n° 21, 1977, p. 508.


65.  J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, p. 144.

66.  *Ibid.*, p. 17.

67.  J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, *op. cit.*, leçon du 19 avril 1977.

68.  « C'est pour autant que l'interprétation juste éteint un symptôme, que la vérité se spécifie d'être poétique. »

69.  J.-Y. Bosseur, « Entretien avec Jean-Yves Bosseur (19 septembre 2012) », *art. cit.*, p. 185.

70.  F. Cheng, « F. Cheng et J. Lacan », *L'Âne*, n° 4, février-mars 1982.