

Le mésostiche de John Cage dans tous ses états

Publié en ligne le 28 mars 2006

Par Anne-Marie AMIOT

« Nous avons aussi bien des yeux que des oreilles ». John Cage, *Silence*, p. 12.

Originellement et fondamentalement musicien, John Cage¹, l'un des plus grands artistes contemporains, réussit le coup de maître de produire une oeuvre abondante et protéiforme, musicale certes, mais aussi, graphique et littéraire, bien que, paradoxalement, à l'exemple de Dada, il prône inlassablement la destruction des structures de toute nature (politique, sociale, esthétique), ainsi que la déstructuration de toutes les syntaxes, langagières, musicales ou picturales, en un mot l'abolition de tout ce qui, dans la conception ou la pratique des hommes, relève de la notion d'ordre² instauré par eux, au cours de l'Histoire.

Aussi son exégète et ami, Daniel Charles reconnaît-il :

Le principal mot d'ordre de Cage est un mot de désordre. Mais ce désordre a ceci d'exceptionnellement précieux, qu'il permet d'atteindre non à la vie en tant qu'art, mais à l'art en tant que vie ; à un style de vie qui [...] ne menace pas de masquer ni d'abolir la diversité des jeux de langage. Bref, Cage mêle les styles dans chaque oeuvre. Son *open-mindedness*, l'âme égale-en-présence-des-choses, eût dit Heidegger, n'exclut rien, mais détruit barrières et frontières³.

Composée au gré du hasard et des circonstances, l'oeuvre de Cage, prise dans sa totalité indissociable, s'offre comme une immense symphonie du désordre, relevant d'une poétique ou plutôt, d'une philosophie de la *simultanéité*⁴, où non seulement, **lisible** et **visible** mais **audible** se conjuguent pêle-mêle, pour abolir, d'un seul geste, non seulement les frontières entre l'art et la vie, les catégories esthétiques qui délimitent les arts, les règles et les barrières de l'expression, mais aussi, en deçà, celles de la perception même, telles qu'elles sont généralement établies, reconnues et observées⁵.

Position héritée de Dada, mais aussi du bouddhisme Zen (dont Cage est un adepte depuis 1945), pour qui l'Art est Vie, mais aussi Vide et Silence. Si la musique, reste son mode premier d'expression, Cage la rejette en tant que langage syntaxiquement et harmoniquement constitué. Il replace la pratique de l'art musical, support de toute activité humaine et de toute *discipline* artistique, dans la position originelle, primitive de l'écoute du Silence, ou plutôt des « *bruits du Silence* ». Car le Silence, au sens de négativité n'existe pas plus pour Cage qu'il n'existe pour ses deux Maîtres, Henry David Thoreau ou Mallarmé. Le Silence est un *continuum* sonore, « *creux néant musicien* », dont l'écoute doit permettre l'avènement d'une « *happy new ear* », régénération de l'oreille moderne, assourdie par « *le bruit et la fureur* » du monde, et présider au surgissement des sons fondateurs d'une nouvelle musique.

Toute ambition de création future doit donc passer par l'ascèse, que constituent l'écoute et l'interrogation du silence de l'univers où, à défaut d'un langage ou d'un art nouveaux, les hommes trouvent, un lieu provisoire de communication : « *la meilleure communication que les hommes obtiennent est dans le silence* »⁶.

Ainsi le Transcendentalisme (Thoreau), Dada (Duchamp), et le Bouddhisme Zen, (Suzuki), unissent-ils leurs diverses forces négatives pour convaincre Cage de la nécessité philosophique d'une régression - provisoire et asymptotique - (comparable à celle de Descartes), vers le **zéro** : « *J'ai souvent dit que tout peut aller si on part de zéro* »⁷.

Il s'ensuit que toute démarche esthétique procède d'un passage au blanc, où l'artiste doit se reconstituer une sorte de virginité culturelle et mentale, mise en condition perceptive du créateur, mais aussi du public⁸, épreuve extrême dont l'œuvre de Cage, dans toutes ses options, porte trace et témoignage.

Ecoute des « *sons du silence* » dans 4'33⁹, (1952), œuvre en trois parties dont chacune est un *tacet* qui peut être structurée, comme le fit le pianiste D.Tudor, en ouvrant et en refermant le piano, au début et à la fin de chaque mouvement. Ou, dans le même esprit, reprise du sermon silencieux de Bouddha sur les fleurs¹⁰, que réitère Cage, conviant les assistants à la méditation.

Contemplation de la toile blanche de Rauschenberg, lors du premier Happening, donné et inventé par Cage¹¹. Espace blanc isolé par le cadre, comme le silence l'est par la durée. Rendu blanc **autrement** par la trace de quelques griffures, au bord de la disparition.

Blanc de la page d'où naîtront le poème, ou le texte, futurs. Inscription de la lettre qui, selon la glose mallarméenne, transforme le blanc silence qui la précède, en une blancheur toujours silencieuse, mais autre, car le temps a passé, et laissé son empreinte de **sens**. Même si – surtout si –, le texte ne dit rien¹².

Toutefois, comme pour Descartes, évoqué plus haut, ou pour Dada¹³, l'esthétique du **zéro** n'est que provisoire. Elle ne vise qu'à recréer, mentalement, les conditions optimales d'une liberté créatrice, dégagée de tout carcan et de tout *a priori* logique et culturel.

Le Savoir, ou la Culture, ne sont plus, à l'égal des arbres, des fleurs, de l'eau, ou des nuages, que des réservoirs de formes où puise indifféremment l'artiste, au gré du Hasard.

D'où le recours constant au **plagiat** institutionnalisé par Cage, en principe fondamental d'écriture (j'y reviendrai), et haussé au rang de morale sociale:

Le principe dont nous nous inspirons, et que je crois intéressant, est celui de l'emploi des choses, préférable à celui de la possession¹⁴.

D'où, également, la pratique d'un libre-échange des notations graphiques dont le symbolisme est détourné.

Une phrase peut s'achever en dessin, (comme le fit Thoreau dans son *Journal*).

Une partition peut, chez Cage, remplacer les notes par des dessins, abstraits ou figuratifs : ainsi la trame de la partition d'*Atlas Eclipticalis* où le **lisible** musical est totalement perverti, puisque la notation y est **graphique** (il s'agit d'une carte du ciel) et verbale¹⁵.

Quelquefois, la partition, elle-même, support de l'écriture, est un graphisme : carte géographique de Concord, ou portrait de Thoreau, sur lequel, dans le 5^{ème} *Solo pour voix* du *Songs Book* dédié à ce poète américain, l'interprète peut construire sa propre ligne mélodique en traçant un parcours qui va des yeux au nez, puis à la chevelure, etc..., en prenant soin de modifier le rendu sonore à chaque changement de zone graphique¹⁶.

Une autre liberté importante, conquise par le créateur, consiste à pouvoir choisir, voire créer, non seulement son mode d'expression, mais son langage, dans l'échelle qui va du point

zéro, (son, point, borborygme, lettre) au langage « normalement » constitué, classique¹⁷. Application souveraine de la “*Liberté d’indifférence*” exaltée par M. Duchamp.

*

On trouve donc, chez Cage, aussi bien des textes centrés sur l’attention à la **Lettre**¹⁸ que sur son assemblage.

La lettre l’intéresse tant dans son graphisme que dans son sémantisme, son symbolisme, ou sa sonorité.

« **A** », le fait gloser, en ce que la lettre, en anglais, forme un mot, l’article indéfini, « A ».

« **X** », titre d’une de ses oeuvres, le retient par son graphisme, mais surtout par la valeur de son symbolisme mathématique, l’inconnue, dont l’exploration constitue, aux yeux de Cage, l’essence et la finalité de l’art qui est questionnement.

« **M** », enfin l’intrigue. Egalement titre d’une partie de ses *Ecrits*, obtenu en soumettant les 26 lettres de l’alphabet à un tirage au sort par le *I Ching*, ce vocable lui paraît être une lettre Totem, fétiche, qui symbolise, en partie, ses intérêts les plus chers :

À y regarder, explique Cage, dans sa Préface, beaucoup d’autres lettres auraient pu convenir, mais à coup sûr, la lettre « M » est la première lettre de beaucoup de mots qui m’ont concerné pendant des années. Mushrooms (champignons), music, Marcel Duchamp, M.C. Richards, Morris Redgrave, Merce Cunningham, Marshall McLuhan, (noms d’amis anciens), et récemment, mésostiches, Mao Tse Tung, etc.... « M » est aussi la première lettre de MUREAU, le texte le plus anti-conventionnel de ce livre¹⁹.. (Empty Words).

Cage, pourtant, on l’aura deviné, se refuse à figer son œuvre en un **Lettrisme** doctrinaire.

La lettre intéressera le musicien par le **son** qu’elle permet d’émettre. Ainsi dans *Empty Words*, œuvre réalisée à partir du *Journal* du même Thoreau, Cage, par des opérations de tirage au sort sur lesquelles il s’explique, vide le mot de tout sémantisme, le réduit à la lettre, pour opérer « *une transition du langage à la musique, un langage déjà dépourvu de phrases et non limité par un quelconque sujet* »²⁰.

Mais, en disciple de Mallarmé, il exploite aussi les qualités **graphiques** de la lettre.

Le «*letterset* », planche de caractères, ou assortiment typographique, accompagne toute création littéraire cagienne. Il joue sur les types, les formes, les tailles, l’épaisseur de l’encre, en véritable dessinateur, concevant le texte comme résultant d’une sorte de dialectique du blanc et du noir²¹, du silence et de la parole.

L’intégration du Silence dans la masse compacte du texte syntaxique, par exemple dans le *Journal* ou dans la « *Conférence sur RIEN* », isole visiblement le mot ou le syntagme, entre deux blancs qui introduisent dans la lecture du texte/écriture verbal, une pratique du texte musical, la notation précise et graphique des silences. Cette *musication* graphique **formalise** la prose, et, la découpant en îlots textuels, elle la transforme en poésie, suivant une technique analogue à celle utilisée par Mallarmé dans *Un coup de dés* :

Maintenant il y a des silences « Mais

Mots font permettent de faire et les

Silences les

Je n’ai rien à dire

et je le dis et c’est

la poésie qu'il me faut

Cet espace de temps est organisé

Il ne faut pas craindre ces silences,

*

nous pouvons les aimer

Ceci est un exposé

Composé,, car je le fais

Comme je fais un morceau de musique. C'est comme un verre

De lait il nous faut le verre

Et il nous faut le lait. Ou encore c'est comme un

verre vide dans lequel à tout

moment n'importe quoi peut être versé

À mesure que nous cheminons

Une idée peut survenir dans cet exposé ».

La lecture, symphonique, s'instaure alors verticalement aussi bien qu'horizontalement, selon que le lecteur choisit l'un ou l'autre parcours, à lui graphiquement proposé.

Horizontalement, selon le *cursus* habituel, il lit en prose, un discours esthétique. Ainsi dans *La Conférence sur Rien* :

Mais maintenant il y a des silences et les mots font et permettent de faire les silences. Je n'ai rien à dire et je le dis et c'est la poésie qu'il me faut. Cet espace de temps est organisé. il ne faut pas craindre les silences.

Verticalement, surgissent des bulles textuelles, de courts poèmes, haï-kaï, occidentaux, ouvrant à la méditation :

Maintenant

Mots

Silence

Ou encore :

qu'il me faut

Cet espace de temps

Il ne faut pas craindre ces silences.

La lecture établit aléatoirement la syntaxe du texte qui, de cette manière, s'écrit à mesure, dessinant, à son tour, une structure visible, variable, strophique, en ailes d'oiseaux, etc. qui, en retour, produit un nouveau poème, obéissant à la loi du « *définitivement inachevé* » donnée par Duchamp.

Ainsi s'accomplit, également, la mallarméenne « *disparition élocutoire du sujet* », soit individuellement, soit collectivement²², comme dans l'exécution de *Mureau*, ou dans *Les Chants de Maldoror pulvérisés par l'Assistance même*, à Orléans en octobre 1982, selon un

rituel très précisément élaboré, inspiré de celui rêvé par Mallarmé pour les *Offices du Livre*.

Célébration qui démontre, par sa mise en pratique, l'excellence de l'aphorisme de Lautréamont : « *La littérature doit être faite par tous et non par un*, en même temps qu'elle la fonde sur le **plagiat** exalté par le même Isidore Ducasse.

Car c'est à partir de l'œuvre d'autrui, conçu comme un réservoir d'éléments premiers que Cage construit son œuvre. Non tant dans la perspective de progrès qui était celle de Lautréamont, que pour obéir à deux exigences fondamentales du Bouddhisme Zen.

La première étant celle de la mise en conformité de l'Art avec la Nature.

Car, en s'emparant d'une œuvre antérieure pour la réintroduire dans le *circulus*, le cycle des « changements », de l'éternelle transformation qui est la Loi de l'univers, Cage, par le plagiat lui redonne vie sous une autre forme. Toute création est un *avatar*.

La seconde exigence, corollaire de la première, est celle de « **l'oubli de soi** » :

On nous a appris que l'art était auto-expression. On devait avoir quelque chose à dire.
Erreur : on n'a pas à dire quoi que ce soit [...] L'art est auto-altération ». (My Diary, CVII, p. 17)

L'utilisation systématique du plagiat, de l'œuvre de l'autre, procède de l'observance de cette vérité, tout comme le recours au Hasard par l'emploi constant du *I Ching*, ou l'élaboration forcenée de contraintes de toutes sortes.

C'est à la fin des années 1940, après son initiation au Bouddhisme, que Cage élabore sa théorie des quatre concepts constitutifs de la composition²³, la *structure*, division d'un tout en parties, la *forme*, contenu, morphologie de la continuité, la *méthode*, moyen de contrôler le matériau, le *matériau*, son, silence, lettre, blanc.

De ces quatre concepts, celui de méthode retient, en tous domaines, et en permanence, l'attention de Cage, donnant lieu à un grand nombre d'*inventions méthodologiques* pour « contrôler la continuité » : « *improvisations réfléchies* », *I Ching*, (qui les contient toutes), Cartes célestes, observation des imperfections d'une feuille de papier, etc...

L'importance de ces principes est si grande, qu'il leur adresse, comme à des personnes, l'hommage d'un poème en mésostiches, « *Composition in retrospect* »²⁴, où en 1981, apparaissent, célébrés, les concepts de « *method, structure, intention, discipline, notation indeterminacy, interpenetration, imitation, devotion, circumstances* »²⁵, véritables actants statufiés de la poésie cagienne qui accorde, par ailleurs, à la forme littéraire du *Mesostiche* une place privilégiée.

*

Mot allégorique de lui-même, puisqu'il rime avec *acrostiche* (audible), dont il dérive et auquel il renvoie graphiquement (visible), sémantiquement et fonctionnellement (lisibile), le *mésostiche* est une invention de Cage qui s'inscrit dans le genre traditionnel de l'hommage qu'il pervertit et transcende tout à la fois.

Mais allégorique, le *mésostiche* l'est aussi de l'ensemble du projet cagien, dont il met en œuvre les principes directeurs que nous venons d'évoquer, à travers une série d'œuvres diverses, réalisées à partir de sa structure de base.

Le premier état du *mésostiche* se présente sous la forme d'une **signature** anagrammatique où le nom du dédicataire, EDWIN DENBY'S apparaît en majuscules dans le corps d'un texte en prose, chaque majuscule étant séparée de la suivante par un espace textuel qui ne la comprend pas. Première *contrainte* inventée par Cage, *inhérente à la forme du mésostiche*,

encore embryonnaire en cet état, où la visibilité de la lettre fait apparaître, en l'épelant, la lisibilité d'un **nom**, selon un procédé pratiqué par les musiciens ou les anciens rhétoriciens²⁵.

Toutefois, ce premier hommage en prose, pour devenir poésie, suppose une formalisation :

Comme je la vois, la poésie n'est pas la prose, simplement parce que la poésie, d'une manière ou d'une autre, est formalisée (Silence, p. X).

Cage choisit donc une forme poétique répertoriée, l'*acrostiche*, qui d'un même coup, inscrit l'hommage dans la lettre, et pervertit, en le verticalisant, et en "orientalisant" le mode usuel de la lecture occidentale.

Toutefois, il transforme le genre, en en modifiant la contrainte. L'acrostiche utilise la Majuscule initialisant le vers classique.

Cage, lui, part d'un texte informe, qu'il structure de l'intérieur, selon la ligne médiane (*meso*) des majuscules, autour de laquelle s'ordonne le contexte.

Telle est la **seconde contrainte impérative et invariable** : « *Chaque lettre du nom se trouve écrit sur sa propre ligne* ».

Mais, comme le lui fait remarquer son ami Norman O'Brown²⁶, il écrit alors des *mésostiches* et non des **acrostiches**.

Toute une partie de la production des *mésostiches* de Cage exploite cette structure, qui, à l'état nu, est aussi une forme, « *gouvernant la continuité du texte* ».

En cet état primaire, les *mésostiches* festifs, célébrant tantôt un anniversaire, la restauration d'une maison, ou l'inauguration d'une exposition, peuvent, par leur aspect virtuose et ludique, être comparés aux « *Éventails* » ou aux « *Loisirs de la Poste* » mallarméens. Par exemple, sur MARCEL DUCHAMP ET ERIK SATIE :

duchaMp

Et sAtie

Sont seuls je suis content d'être Re avec vous

nous pouvons Contempler

les décors ou conv Erser

y-a-t-il que Lque chose que vous aimez dire ?

je viens De parler

à en perdre l'hUmour

qu'est-ce donc une lampe à in Candescence ?

je n'en ai Hamais vu

d' Aussi grande ! que fait-elle ici

dans les coulisses ? ça Magritte de penser

qu'elle Puise

tout E

l'éneRgie

Ici

Konstate ! j'ai raison !

les autre S

luminAires

onT cessé

d'éclaIrer

quoi que cE soit !

D'autant plus que la poésie d'Hommage est pratiquée dans l'entourage de Cage qui, dans ce texte, « *James Joyce, Marcel Duchamp, Eric Satie : un Alphabet* »²⁷ (XVIII), évoque la poétique de Jackson Mac Low, qui « *a conçu de nombreux vocabulaires chacun réduit aux seules lettres du nom d'un ami* »²⁸.

Toutefois l'originalité de Cage, autant qu'à la création du mésostiche, tient à l'extension idéologique et formelle qu'il ne cesse de lui donner.

La première vertu du mésostiche consiste à transcender le minimalisme verbal en un *dire* poétique étroitement canalisé par cette *forme simple*, en la prenant pour base strophique de longs poèmes squelettiques -minimalisme oblige-.

Tantôt ils sont organisés en suites, tels les *Mesostics re and not re Marcel Duchamp*, ceux sur James Joyce, « *Writing for the second time through Finnegans' Wake* »²⁹, (*Empty Words*, pp. 137-sq), par exemple, ou encore *Mesostics in Retrospect* évoqués plus haut.

Tantôt, ils forment un scénario : « *Scenario for Morton Feldman* »³⁰.

Tantôt ils donnent lieu à une structuration méthodique, qui peut être *musication* de la parole par l'introduction d'un *tempo* qui, rythmant la récitation du texte le mue en un chant, tels les *Songs for C.W.*³¹, de plus en plus lent, avant de retomber dans le silence.

Tantôt se croisent deux formes. Ainsi, *Mushrooms and Variations*, destiné à une récitation, rythmée temporellement, mêle les mésostiches composés sur douze noms de champignons au *renga* japonais³², unissant d'un seul geste Orient et Occident.

Tantôt, la suite de mésostiches intègre des collages de textes empruntés aux artistes célèbres, comme dans *Alphabet*, déjà cité.

Dans tous les cas, la méthode de composition est fournie **aléatoirement** à Cage, soit par tirage au sort, en utilisant le *I Ching*, soit par soumission au Hasard simple.

Cage dépeint à loisir ces opérations qui président tant à l'élaboration de l'œuvre, qu'au choix de son matériau, ou à la sélection de tous les paramètres circonstanciels, qui entrent en jeu dans sa composition ou même, dans son exécution, vue la liberté laissée à l'interprète.

Mais Cage ne dédaigne pas, pour autant, de s'en remettre au hasard simple, banal, transformant, à chaque fois, des impératifs aléatoires en contraintes d'écriture.

Exigences éditoriales, (pour *Writing for the Second Time Through Finnegans' Wake*³³) ou bien nombre des lettres composant le nom, pour déterminer celui des mésostiches de *Songs for C.W.*

Ici, la *Méthode* est exhibée et rendue lisible par la transcription, à gauche de chaque strophe qu'elles initialisent, des lettres éponymes, dont la succession épèle visiblement l'arête constitutive de chaque mésostiche. Christian Wolff, le nom du dédicataire. Du même coup

s'inscrit *visiblement*, dans la marge du texte, un nouvel **abécédaire**. Intégrée, au centre, dans la chaîne du lisible, la lettre est, dans la marge, rendue au visible de toutes ses potentialités.

C 1'00

Croisant

l' Hesper
nous accueille Rons
m Jeux
il Suffit
de le Tourner
pour qu' Il
m Arche
il réso Nne
qu Wand
j'ad Ore
nous nous é Lançons
jusqu'à la Fin des temps
par Faits

H 1'30

la musi C
bourd Honne
enco Re et
serv Ice

Souple

re Tourne
la soc Iété
qui ne s'i Ntéresse profondément

Wraiment qu'au

pian O
a Llègre
bonne Fortune

Fouille

Ex tempore

*

* *

Jeu ou philosophie ? La question peut se poser.

Voulant rassembler Art et Vie, Cage, au lieu de déplorer les données existentielles que sont l'écoulement du Temps, le Changement, la Mort, ou le Hasard, en intègre la reconnaissance dans sa théorie, et les formalise dans sa pratique esthétique, où se donnent « rendez-vous », les artistes et les formules, de tous les temps et de tous les lieux : Basho voisine avec Thoreau ou Duchamp, l'acrostiche avec le renga, ou Joyce avec Eric Satie.

Héritier de toutes les traditions, mais en prise sur la modernité la plus radicale, Cage utilise ces données brutes et éparses dans une poétique évolutive dont la permanence structurelle obéit toujours à la philosophie Zen. C'est ainsi qu'à sa manière, il inscrit l'Art dans l'Éternité.

Non pas victoire sur le Temps, mais intégration de la production artistique, de la sienne, mais surtout de celle de ces maîtres, dans une temporalité non successive et non causale, où « Le passé doit être inventé, l'avenir révisé ; c'est ainsi que le présent est ce qu'il est »³⁴.

Loin d'être une boutade, cette déclaration fonde philosophiquement la légitimité du recours quasi systématique au plagiat que fait Cage, ainsi que sa volonté de rendre visible/lisible la signature de ses maîtres, au cœur de sa forme privilégiée d'écriture, le **mésostiche**.

Tels qu'en [eux-mêmes] enfin, l'Éternité [les] change.

Le respect des maîtres divers que se reconnaît Cage, leur culte, leur survie, et leur résurrection passe, en effet, par une dissémination du **corpus** de leurs textes.

Réduits en poussière³⁵, (fragments, mots, lettres, dessins, traits, notes), les œuvres de Thoreau, de Joyce, de Duchamp, etc..., tels les *membra disjecta* du héros antique des Mystères dionysiaques, accèdent à une Renaissance, métamorphose ou avatar, par la profération et surtout la recomposition, indéfiniment renouvelée qu'opère le disciple. L'œuvre accède à l'Éternité, non point en se figeant en sa structure primitive, mais en participant à la loi du changement qui la fait resurgir *autre*, et pourtant elle-même, dans l'instant présent.

Ainsi s'opère, dans le « **corpus** », une communion entre le vivant et le mort, par une transsubstantiation du texte d'autrefois en un texte d'aujourd'hui.

Manifestation d'un art cannibale³⁶, dont témoignent de nombreuses déclarations³⁷. Ainsi, à propos des dessins de Thoreau : « *Quand je les ai vus pour la première fois, je me suis rendu compte que j'en étais affamé* ».

Ou encore :

Duchamp eut pour moi l'effet de modifier ma manière de voir, de sorte que je suis devenu, à ma manière, un Duchamp pour moi-même.

Paradoxalement, c'est grâce à cette assimilation transformatrice et formatrice, que s'opère le miracle de la survie du Maître.

Dans *ALPHABET*, suite mixte de mésostiches écrits à partir d'œuvres de Duchamp, Joyce et Satie, et de passages tirés de ces auteurs, Cage dit «*évoquer trois fantômes* »³⁸.

Or, symboliquement, dans tout mésostiche, la *signature* du dédicataire est le *fantôme*, visible et lisible de l'auteur plagié, apparition enveloppée du linceul ou de la toile du texte tissu par Cage à partir du matériau de ses propres écrits.

Pastichant Mallarmé, on pourrait s'écrier : « Je dis James Joyce ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, [...] musicalement se lève l'Absent. »

Le Verbe retrouve sa magie de « *sorcellerie évocatoire* » assumée par une **poétique de la signature**.

En effet, la lisibilité du nom du dédicataire est plus que la forme visible d'un Hommage. Elle est réellement signature, ou contre-**signature**, d'un texte qui ne cesse d'être le sien, et qui sera vivant tant que quelqu'un s'en appropriera la substance, pour créer sa propre oeuvre, l'inscrivant dans le *circulus* culturel qui mime celui de la nature.

Chaque lettre qui la compose est lieu géométrique des deux axes de lectures, mélodique – horizontal – et symphonique – vertical –, imposés par la structure du mésostiche, station graphique commémorative du parcours de la lisibilité du nom, dont la prédominance par rapport à l'ensemble du texte est *notée* par Cage qui, selon le procédé mallarméen utilisé dans le *Coup de Dés*, marque l'intensité, comme la durée d'un son ou d'une syllabe, par des emplois variés de caractères typographiques.

*

Plus que toute autre composition, les *Mésostics re Merce Cunningham*, danseur, chorégraphe, et ami, ont conjugué toutes les exigences cagiennes en une oeuvre rare.

À l'origine, ces mésostiches insolites furent, comme les autres, écrits à partir d'un texte de Cunningham, « *Change : Notes on choreography* », auquel Cage adjoignit trente-deux autres livres, choisis par Cunningham dans sa bibliothèque. Le choix des mots et des syllabes entrant dans les mésostiches fut déterminé par le *I Ching*.

Cage dit s'être trouvé devant une difficulté inattendue : celle de la longueur du nom de Cunningham qui lui posa problème. Mais, comme toujours chez lui, cet obstacle imprévu produisit une contrainte créative. Il fit en sorte que les lettres se touchent à la fois horizontalement et verticalement :

Le poème aurait ainsi une épine dorsale – colonne vertébrale –, et ressemblerait à Cunningham lui-même, le danseur. Bien que cela ne soit pas le cas (les mésostiches ressemblent plutôt à des cascades ou à des idéogrammes) c'est comme cela qu'ils furent réalisés. (M, p. 146).

Les textes dactylographiés qui figurent en tête de la partition, révèlent ce premier état **lisible** du texte. État surprenant.

Comme le note Cage, à la suite du texte cité plus haut, ces mésostiches offrent la particularité de ne proposer qu'un mot ou qu'une syllabe par ligne, afin de rendre, dit-il, graphiquement la minceur du danseur. On pourrait ajouter : et mimer ses postures. Le « visible » gouverne dès lors expressément les éléments du « lisible ».

En effet si certains mésostiches, le **1** ou le **2** par exemple, observent la contrainte qui définit le genre ³⁹, et s'ordonnent autour du nom, d'autres, le **3** ou le **11**, l'ignorent totalement.

D'autant plus que :

certains mots, ont été soumis à un procédé qui, dans certains cas, aboutit à intervertir les syllabes, entre deux ou plusieurs d'entre elles. Ce procédé produisit des mots nouveaux qui ne peuvent être trouvés dans aucun dictionnaire, mais qui faisaient penser à des mots que l'on peut trouver partout dans Finnegans Wake.

Ainsi le **4**, ouvre sur

otsecadmy

move

lyilarsim

charia

Movement

En fait, chaque mésostiche est composé autour de certains mots suggestifs, «Movement », «Zen», etc., parfois simplement amorcés comme «rhyth » pour «rythm » dans **5**, déformés graphiquement « dence » pour « dance » dans **1**, etc. Quelquefois, nous avons affaire à de véritables mots-valises, posreimble », dans **15**.

Ailleurs, comme dans **13**, la construction graphique, autant qu'à la suggestion d'une figure, obéit à une structure rythmico-phonétique :

Com

dU r

Now

co-uNtor

I

aNd

ducGulant

withH

whAt

Man

Déjà insolites sous cette forme, les mésostiches dédiés à Cunningham, dans leur état définitif, vont totalement sacrifier le *lisible* au *visible*, le mot à la lettre, le sens, à la forme et au son.

Cunningham a longtemps collaboré avec Cage. Ils ont réfléchi, en commun, sur une nouvelle définition de l'art, dans ses rapports avec le Monde naturel et social, hypostasiant tous deux le Silence, au point que Cunningham produisit un spectacle silencieux, minimal, où les danseurs évoluaient quasi librement, à partir de structures données, sur leur propre musique intérieure.

Dans ces conditions, il n'y a rien d'étonnant à ce que l'hommage s'offre dans un graphisme minimal, où chaque lettre (Cage a utilisé les 700 caractères de frappe et de tailles différentes du *lettraset*) écrase le mot, le *lisible*, dessinant dans l'espace de la page l'arabesque du danseur, fantôme dont la silhouette fait corps avec le texte qu'elle compose.

Car de même que, dans la version dactylographiée les mots s'ouvrent à d'autres langues « *sum* » dans **9**, voire à la langue inconnue des *Oiseaux*, dans l'état définitif de l'Hommage à Cunningham, la lettre est rendue à toutes ses qualités, celles de son graphisme, de son *visible*, mais aussi de sa/ses sonorité(s).

Comme d'autres mésostiches, ceux-ci peuvent être chantés, soit isolément, soit par groupes, ou dans leur suite entière. Toute liberté est laissée, sur ce point, à l'interprète.

En revanche, Cage, comme à son habitude, remplace la notation **musicale** classique par des consignes verbales très strictes :

Les notes et les syllabes ne doivent pas être rendues clairement. De préférence,

l'attention doit être portée sur chaque lettre (marquée d'un signe d'intensité), bien qu'il ne faille pas la séparer de la lettre qui suit. Une lettre donnée peut être vocalisée de diverses manières; ne pas chercher à établir aucune règle de prononciation.

Bien que destinée à l'interprétation individuelle d'un chant, réellement donné à entendre, ou virtuellement audible, la poésie des mésostiches pour Cunningham, rejoint celle qui préside aux interprétations collectives - aux *Offices* ?- de MUREAU.

Aboutissement d'un art hyperconceptuel, elle présente l'état incohérent de tout langage où l'intelligible LISIBLE, s'abolit dans la sensation pure, AUDIBLE - VISIBLE du texte et du mot, rendus au point zéro du chaos perceptif, préalable à toute création, (Cf. la partition d'Étienne Ballif sur *Le Coup de dés*), à l'état « d'aboli bibelot d'inanité sonore » qui contient toutes les possibilités d'une libre création future.

*

* *

Pendant que s'élève le chant étrange et primitif de Demetrio⁴⁰ Stratos, interprète de ces mésostiches, liberté vous est laissée d'expérimenter la conversion des dispositions mentales que requiert l'esthétique de Cage symbolisée, synthétisée, dans ces mésostiches.

J'aimerais que s'instaure une *procession*, c'est-à-dire une promenade, – Cage ne définit-il pas son *Concerto pour piano* comme une promenade ? –, avec station devant certains mésostiches choisis au hasard, où chacun peut voir, mais aussi lire, en même temps qu'il entend dire, décomposé en lettres/sons, le texte de Cage.

Par cette expérience, le participant, se trouve projeté dans un *Avant-Dire* comme dans un *Avant-Lire* du Verbe.

Libre aussi, de fermer les yeux, après un simple coup d'œil jeté sur la partition, afin que se profile, idéalement, la silhouette étirée ou ramassée, du danseur mis en scène, par chacun, dans le Théâtre de l'Esprit.

Notes

1 Sur John Cage, se reporter aux différents ouvrages de Daniel Charles, en particulier : *John Cage « per gli ucelli »*, Entretiens avec Daniel Charles, Milan, 1977, p. 58. *Pour les oiseaux*, Belfond, 1977.

2 Pour Cage, toutes les syntaxes sont « militaires ». En grec, « suntatein » signifie, ordonner et, particulièrement, « mettre en ordre de bataille ».

3 Daniel Charles, "Éloge de l'alphabet", *John Cage, Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n° 13-14-15, Privat, 1988, p. 8.

4 Cf. Daniel Charles, *John Cage, op. cit.*, pp. 123 et sq. : « Poétique de la simultanéité ».

5 « Lire est certes l'affaire des yeux. La suite des mots impose sans doute une durée mais en même temps la matérialité de l'écrit concrétisée avec le livre : on le tient, on le manie, et aujourd'hui, à la différence des oeuvres visuelles, toujours rares, n'importe qui peut le posséder, l'utiliser à sa guise, y revenir à son gré. Et les images que le texte distille sont contrairement à celles que la musique suggère, d'une grande précision, dépendant de la description que les mots réalisent. Même leur expansion de sens prend pour appui une **signification directe** qui peut être étroite et triviale, à partir de quoi s'établit la **cohésion métonymique**, nécessaire pour être rompue afin de donner accès à la charge métaphorique.

6 J. Cage, « Lecture on the Weather », *Silence*, Cambridge, 1966, p. 3.

7 « Une conversation, (1977) », John Cage et Roger Reynolds, in *J.C., op. cit.* p. 403.

8 Sur la « performance » de Mureau effectuée à Kalamazoo, voir Cage, *M*, pp. XIV et sq.

9 Ces chiffres ont été obtenus aléatoirement, en tapant sur le clavier d'une machine à écrire, l'apostrophe, puis le guillemet, qui ont déterminé la durée du « morceau » de silence « à écouter » et restructuré par le musicien.

10 Cf. *J.C., op. cit.* p. 237.

- 11 Cette toile était accrochée au plafond lors de ce happening donné à Black Mountain Collège, en 1953. Cage voulait y vérifier les principes d'Artaud sur le principe de *simultanéité*.
- 12 Cf. J. Cage, « Lecture on Nothing », *Silence, op. cit.*, pp. 109 et sq. : « *La Nature a eu lieu* » édictait Mallarmé, invitant l'art à ne point la reproduire, mais rappelant du même coup l'essence de toute création, naturelle ou artistique. Tout **événement** n'existe que dans son **avènement**, « *Rien n'aura eu lieu que le lieu* », reprenait « *Un coup de dés* ».
- 13 Cf. Tzara, *Conférence sur Dada 1923*, O.C. Tome I, Flammarion, 1975.
- 14 J.Cage, « *Per gli uccelli* », Entretiens avec Daniel Charles, Milan, 1977, p. 58.
- 15 Cf. Pauline Oliveros, *Atlas Eclipticalis*, in John Cage, *op. cit.*, pp. 371-373. Notation « verbale » désigne, dans mon esprit, le protocole minutieux d'exécution élaboré par Cage, qui équivaut à une notation codifiée.
- 16 Cf. Gigiola Nocera, « *Henry David Thoreau et le neo-transcendentalisme de John Cage* », *Ibid.*, pp. 351-369.
- 17 Dans **M**, Cage dit écrire tantôt syntaxiquement, tantôt pas. Desnos, dans la « *Post-Face* » de *Corps et Biens*, se reconnaissait, de la même manière, le droit d'user, ou de ne pas user de la syntaxe et même de l'alexandrin.
- 18 Cf. Nietzsche et G. Ribemont-Dessaignes (art. précédent).
- 19 *Mureau* est formé de la 1^{ère} syllabe de « Mu-sic » et de la seconde de « Tho-reau », auquel le texte est « emprunté ». On pourrait, y ajouter *Muoyce*, publié dans « *X* », et obtenu de la même manière (Music et Joyce), en 1982, à partir de « *Écrivain pour la 5^{ème} fois à travers FINNEGANS* ».
- 20 *Empty Words*, Boyars, London-Boston, First Edition, p. 65.
- 21 Cf. Mallarmé, *Divagations*, « *Variations sur un sujet* ».
- 22 Cf. John Cage, *Revue d'Esthétique, op. cit.*, pp. 319-321. Rituel, d'ailleurs, totalement perverti, puisque la première directive au public (200 personnes) chargé de l'« exécution », indique : « Que ceux du public qui le désirent lisent à haute voix (ou chuchotent à voix basse *les mots qui ne sont pas rayés sur leur page* (sic). Un X dans la marge indique une ligne où les mots ne sont pas tous rayés. Lisez les mots rayés pour vous. La durée de lecture pour une page est de 1', 5. [...]. ». On peut lire dans la directive 3 : « [...] Que ceux qui ne sont pas d'accord avec la décision se rebellent. [...] ».
- 23 John Cage, *op. cit.*, Éric de Vissher, « *I welcome whatever happens next* », *La musique récente de John Cage*, p. 175 et sq.
- 24 « **X** », *op.cit.* pp. 123 et sq.
- 25 Cf. le nom de BACH servant de thème dans « *L'art de la Fugue* ». Cf. également les études du Dada Tristan Tzara sur ces pratiques, « *Signification des anagrammes* », *EUROPE, TRISTAN TZARA*, numéro spécial, Juillet-Août 1975, pp. 56-64. Cf. dans le même numéro les études de Henri Béhar, « *À mots découverts* », pp. 95 et sq, et celle de Jean Dufournet, « *Tzara et les anagrammes de Villon* », pp. 113 et sq.
- 26 « *Je pensais écrire des acrostiches, mais Norman O'Brown découvrit que le mot propre pour les désigner était **mésostiche**, la rangée descendant **non en tête** du vers, mais au **milieu** ».* J. Cage, **M**.
- 27 John Cage, in « *John Cage* », *Revue d'Esthétique, op. cit.*, pp. 11-51.
- 28 L'une des originalités de Cage, par refus d'anthropocentrisme, consistera à choisir pour dédicataires des notions qui le guident Silence, Indétermination, etc... ou des objets qu'il aime, comme les champignons.
- 29 *Empty Words, op. cit.*, pp. 137 sq.
- 30 « *John Cage* », *Revue d'Esthétique, op. cit.*, pp. 199-202.
- 31 *Songs for C.W.* (Christian Wolff), *op. cit.*, pp. 511-519.
- 32 Le **haïku** est un poème où les mots ne sont pas fixés par la syntaxe. Il est court : cinq, sept, cinq syllabes. Le **renga** est long : cinq, sept, cinq, sept, sept, trente six fois au moins. L'un est un poème individuel, l'autre une création collective.
- 33 *Empty Words*, pp. 133 sq.
- 34 John Cage, *op. cit.*, pp. 183-184.
- 35 Cf. le titre de la lecture de Lautréamont à Orléans.
- 36 Cf. « *Dada Cannibale* », revue projetée par le Dada Georges Ribemont-Dessaignes.
- 37 John Cage, *op. cit.*, p. 12 ; p. 360.
- 38 John Cage, *op. cit. supra*.
- 39 Cf. le mésostiche reproduit en tête de cet article.

40 Les « mésostiches » sur Cunningham étaient exposés dans la salle. Demetrio Stratos pratique une technique orientale de chant simultané.

Pour citer cet article :

AMIOT Anne-Marie (2006). "Le mésostiche de John Cage dans tous ses états". *Revue La Licorne*, Numéro 23 .

En ligne : <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document259.php>
(consulté le 6/02/2014).

LES AUTEURS

Anne-Marie AMIOT

LES AUTEURS CITÉS

Cage John

Revue La Licorne - ISSN 0398-9992

Faculté des Lettres et des Langues - Maison des Sciences de l'Homme et de La Société

Bâtiment A5 – 5, rue Théodore Lefebvre - 86000 POITIERES - France

Tél : 05 49 45 32 10 - Fax : 05 49 45 46 68

<http://edel.univ-poitiers.fr/licorne> - lalicorne@mshs.univ-poitiers.fr