

« POETRY IS HAVING NOTHING TO SAY AND SAYING IT; WE
POSSESS NOTHING » (JOHN CAGE)

Isabelle Alfandary

Belin | *Revue française d'études américaines*

2005/1 - no 103
pages 104 à 116

ISSN 0397-7870

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-1-page-104.htm>

Pour citer cet article :

Alfandary Isabelle, « « Poetry is having nothing to say and saying it; we possess nothing » (John Cage) », *Revue française d'études américaines*, 2005/1 no 103, p. 104-116.

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

« Poetry is having nothing to say and saying it; we possess nothing » (John Cage)

Isabelle ALFANDARY
Université Paris X–Nanterre

mots-clés/key-words

John Cage; Poésie;
Syntaxe; Lecture

*

John Cage; Poetry;
Syntax; Reading

Dismantling the construction of syntax, Cage's mesostics inscribe the name in the poem and indirectly send the reader back to the person, to the absent body made present and the text irredeemably related to its name. Cage makes syntax expendable, allowing for juxtaposition and opening onto new modes of connecting. Language becomes material, and the letter incidental and paradigmatic. The poem, as a chance combination of words, is thus depersonalized, and the poet turned into the producer of nothing.

Une convention largement ignorée pèserait, si l'on en croit John Cage, sur le poème : cette contrainte qui ne dit pas son nom serait ni plus ni moins que la syntaxe. Ce n'est à rien de moins que la déconstruction de l'édifice linguistique que s'attèle une œuvre qui a pour ambition affichée d'affranchir le poème de sa structure syntaxique, de le déprendre de la gangue supposée le contraindre. Quelque insensé ou aporétique que puisse paraître ce projet, celui-ci n'en est pas moins celui que s'assigne une écriture poétique qui ne craint pas d'en découder avec le système de la langue. À l'impossible libération du matériau linguistique la poésie de John Cage se sent en effet tenue.

Dans son entreprise de déconstruction de la syntaxe, il est une forme poétique qui joue un rôle-clé : celle du mésostiche (« mesostic »). Cet acrostiche généralement situé à l'hémistiche¹ accède sous sa plume au rang de poème à forme fixe – ce que l'acrostiche ne fut jamais dans la tradition –

« POETRY IS HAVING NOTHING TO SAY AND SAYING IT; WE POSSESS NOTHING » (JOHN CAGE)

et tient lieu de colonne vertébrale à de nombreux poèmes. Tournant expérimental dans l'œuvre cagienne, le mésostiche ouvre des perspectives d'écriture insoupçonnées. Pratique en devenir qui n'a rien d'anecdotique ni de simplement ludique, celle-ci engage l'œuvre entière.

Une poésie du nom propre

Le premier mésostiche de John Cage fut composé en vue de célébrer l'anniversaire d'un ami, celui d'Edwin Derby :

I don't know how it began. But at Edwin Derby's loft on 21st Street, not at the time but about the place, I wrote my first mesostic. It was a regular paragraph with the letters of his name capitalized. Since then I have written them as poems, the capitals going down the middle, to celebrate whatever, to support whatever, to fulfill requests, to initiate my thinking and nonthinking [...]. I have found a variety of ways of writing mesostics².

Pièce de circonstance, composée à l'origine en vue de célébrer l'événement de la naissance, elle résonne dans l'après-coup à la manière d'un tombeau. Au moyen de quelques lettres, entraînées dans une danse qui est aussi une chute, s'écrit le nom d'un être cher. Le mésostiche procède d'une double adresse: il s'offre à un dédicataire, un intime, comme un gage d'amour ou un témoignage d'amitié fait d'encre et de papier. Publié, il prend le lecteur à témoin et s'adresse à la postérité à la manière d'un hommage.

À l'origine d'une pratique poétique très ancienne³, on trouve le souci de la mémoire – John Cage va jusqu'à concevoir le mésostiche comme un exercice de méditation. Celui-ci recèle le nom et renferme la mémoire d'un être cher. Petits monuments alphabétiques dressés à la mémoire d'amis, d'amours – exceptionnellement de choses ou de champignons – les mésostiches retiennent et rappellent entre leurs lignes le singulier en passe de se perdre. Les poèmes-mésostiches reposent pour l'essentiel sur un prénom et un nom, un nom propre dont les lettres se déclinent à la verticale de la page. La poésie du nom propre qui occupe une part non négligeable de l'œuvre de John Cage témoigne de sa passion pour l'individu. Qu'est-ce qu'un nom propre en effet? Un groupement de syllabes, dépourvues de la signification réservée aux seuls noms communs, immuablement attachées à une personne et qui la signent dans la langue. Il est d'ailleurs un anthropomorphisme discret du nom propre. À propos des mésostiches très singuliers composés en l'honneur de Merce Cunningham, John Cage écrit: «The poem would have then a spine and resemble Cunningham himself the dancer.» (*M*, Foreword) Une chaîne de lettres figure un corps absent, un corps de funambule qui danse avec grâce et gravité au fil des pages, tendu entre le haut et le bas, la naissance et la mort. Expression de la singularité la

plus pure, le nom est rétif à tout ordre, à tout prédicat. Il ne veut rien dire, ne se traduit pas. Il n'en est pas moins la seule substance à demeurer intacte par-delà les accidents. Le nom qui se dégage dans le vertige de la verticale est par définition hors syntaxe : il flotte en surplomb du texte.

Le poème-mésostiche repose sur l'insertion verticale d'un nom propre dans une suite de vers qui lui répondent obliquement. Que les vers portent ou non sur la personne du dédicataire, ils se trouvent affectés par l'interférence qu'induit la présence d'un nom qui clignote à la verticale et perturbe délibérément la lecture. Tel est le cas des «36 Mesostics Re and not Re Duchamp», placés sous l'égide de celui qui fut l'artiste que John Cage admirait entre tous, et qui tous renvoient même indirectement à sa personne⁴. Le poème-mésostiche est par nature composite. Association libre d'aphorismes, de remarques incidentes, de mots d'esprit, de souvenirs éclairs, il mêle délibérément surface et profondeur, mariant indifféremment l'universel au particulier :

*questions i Might
hAve
leaRned
to ask Can
no longEr
receive repLies*

*the telegraM
cAme
i Read it.*

*death we expeCt,
but all we gEt
is Life*

(M 34)

Certains mots ressortent du flot littéral sous l'effet de la scansion visuelle qu'induit la majuscule. Ainsi un cryptographe écrit dans la langue maternelle de l'intéressé, «Âme», résonne, non sans humour, dans la strophe qui clôt la série et sonne le glas de la vie terrestre («Life») de Marcel Duchamp. Le mésostiche n'est d'ailleurs pas étranger aux télégrammes : sa scansion est hachée, son texte laconique, sa lettre – télégramme vient du grec, *télé*, au loin et *gramma*, la lettre – toujours différée. Le sens de la chute est indécidable, le tombeau restant pour ainsi dire ouvert.

La fascination que le nom propre exerce sur le poète, le mystère qu'il recèle l'amènent à interroger les relations aussi inédites qu'intimes que celui-ci entretient avec les autres noms de la langue et ce plus particulièrement dans les textes littéraires. Dans *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*, John Cage envisage l'œuvre sous l'angle de cette inscription primordiale : le nom de James Joyce se trouve décliné en une

« POETRY IS HAVING NOTHING TO SAY AND SAYING IT; WE POSSESS NOTHING » (JOHN CAGE)

longue série de mésostiches à partir du texte de l'une de ses œuvres. Cas-limite du poème-mésostiche, celui-ci, loin de se contenter de mettre en présence un nom et un texte, fait surgir dans le texte le nom de son auteur. Il apparaît qu'à partir du nom propre peut, sinon se déduire, du moins se ré-écrire l'œuvre en raccourci. Réparaissent comme dans un palimpseste un à un les caractères d'un nom sous la pellicule de son propre texte. James Joyce n'est pas seul : outre Ezra Pound (*Cantos*), Jehovah en personne est l'objet d'un mésostiche composé à partir du texte de la Genèse.

Le nom de James Joyce tient lieu d'épine dorsale d'une composition dans laquelle un texte – en l'occurrence celui de *Finnegans Wake* – barre littéralement le nom de son auteur. L'acrostiche sert traditionnellement à déguiser la signature d'un créateur. Dans son *Traité de métrique grecque*, Alphonse Dain note qu'un des plus célèbres exemples d'acrostiches est celui de l'hymne à Apollon, gravé sur une dalle de grès et signé à la verticale. Loin de chercher à seulement démasquer le grand absent de l'œuvre, John Cage explore les relations qui unissent un nom et son texte, un texte et son nom. Ce qu'il appelle, s'agissant de l'auteur de *Finnegans Wake*, « the relation of Joyce's text to his name » (*Empty Words* 136) – relation dont il reconnaît d'ailleurs qu'elle est loin d'être toujours inconsciente⁵. L'intuition qui sous-tend pareille expérience est que l'œuvre littéraire peut être conçue comme l'effet de cet aléa fondateur qu'est le nom propre. Des liens aussi impensables qu'imprévisibles se tissent entre un nom et le texte dont il est issu et dans lequel il vient s'inscrire secrètement. Croisant un nom et une œuvre, le poème fait entrevoir des effets de sens inédits.

Juxta-
explanatiOn was put in loo of
eYes
lokil Calour and lucal odour
to havE

to sillonise his Jouejous the ghost
of resignAtion
May gloat
Effective
beam of Sunshine
(Empty Words, 143)

À la différence des mésostiches des débuts, les mésostiches sur le nom de Joyce n'offrent plus à leur lecteur aucune « garantie » syntaxique au sens où l'exigeait Stéphane Mallarmé⁶. Au croisement de plusieurs langues, la voix se fait pure jubilation, ainsi que le second mésostiche le laisse ouvertement entendre. Le nom de James Joyce, lui-même naturellement allitératif, est l'occasion d'un festival de jeux sonores au détour desquels John Cage renoue avec les origines mêmes de la poésie anglo-saxonne.

La langue démilitarisée

Ainsi que John Cage le reconnaît lui-même, sa critique de la syntaxe n'a rien d'avant-gardiste. D'autres avant lui, particulièrement Jackson Mac Low et Clark Coolidge, l'ont mise en pratique avec profit. L'enjeu n'en est pas moindre pour autant : « Due to Norman O. Brown's remark that syntax is the arrangement of the army, and Thoreau's that when he heard a sentence he heard feet marching, I became devoted to nonsyntactical "demilitarized" language » (*Empty Words* 133). La syntaxe relève étymologiquement de l'art militaire. Le premier sens de *syntassein* est « mettre en ordre ou aligner une compagnie de soldats en ordre de bataille ». La syntaxe régit les relations linguistiques, elle est organisation, ordre, *arche* ; la transgresser, c'est ruer dans les brancards de l'ordre linguistique et social. John Cage a une conscience aiguë de la perméabilité de la frontière entre la langue et le monde : il redoute les effets de la syntaxe sur les êtres et les choses.

En vue de faire échouer autant que faire se peut la syntaxe et le système de la langue que cette dernière effectue, John Cage tente de mettre en œuvre une écriture poétique intermittente, rétive à toute idée de contrainte. Les libertés qu'il prend avec l'anglais ne peuvent être considérées comme relevant d'une contrainte, fût-elle poétique. « I now write without syntax and sometimes with it. » L'absence de convention – tel est le secret de la stratégie cagienne dévoilée *passim* dans la préface de *M*. La syntaxe oblige le commun des mortels dans ses déterminations et ses représentations ; le poète dans l'exercice souverain de son art décide – comble d'*hubris* – qu'il n'est quant à lui pas tenu par elle. Ce privilège insensé dont use John Cage – qui relève de ce qu'il est convenu d'appeler la « licence poétique » – réside dans la possibilité de se montrer désinvolte à l'endroit de la syntaxe. S'il ne veut ni ne peut – sauf à sombrer dans une langue privée – la rejeter en bloc, il se réserve le droit de la négliger.

Censée procurer à la langue son ordre, au poème sa forme, la syntaxe fige le sens en ce qu'elle le fixe. Une fois encore, le texte joycien, conçu comme texte-limite, donne à penser la relation du poète au langage : « *Finnegans Wake* employs syntax. Syntax gives it its rigidity from which classical Chinese and Japanese were free. A poem by Basho for instance floats in space: any English translation takes a snapshot of it [...]. Only the imagination of the reader limits the number of the poem's possible meanings » (*M*, Foreword). Il en va du sens dans la poésie de l'inventeur du mésostiche comme dans celle du maître du haïku : le flottement de la syntaxe chez Basho, la suspension de la syntaxe chez John Cage ouvrent l'éventail des possibles, créent l'équivoque. « A haïku in Japanese has no fixed meaning. Its words are not defined syntactically. Each is either noun, verb, adjective, or adverb. » (*Themes & Variations*, Introduction)

« POETRY IS HAVING NOTHING TO SAY AND SAYING IT; WE POSSESS NOTHING » (JOHN CAGE)

Le goût cagien pour la poésie japonaise, hérité des modernistes, n'a rien de convenu. Le tropisme oriental permet de mettre l'Occident en perspective, de faire percevoir les effets invisibles de la syntaxe. Le haïku est pour John Cage une œuvre ouverte: au-delà de la rituelle règle syllabique⁷, il vaut par la suspension de l'ordre syntaxique qu'il instaure. La juxtaposition d'éléments lexicaux libère le sens et rend l'idée même de signification caduque. Le sens fait sens dans tous les sens, sans qu'aucun sens ne prime.

Dans le mésostiche, les mots flottent sur la page et dans la langue, comme en apesanteur, délivrés du poids de l'ordre univoque de la syntaxe et des règles de la typographie qui l'accompagnent et insidieusement le redoublent. Si le retour à la ligne est de mise, l'espace du vers n'est régi que par le seul principe de la déclinaison verticale de la lettre. John Cage ne cache pas la raison de sa préférence pour le mésostiche: « J'aime l'apparence des marges déchiquetées des deux côtés. Ce que je n'aime pas avec les acrostiches est que la marge est droite de haut en bas » (*Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer* 209). L'acrostiche est par trop régulier, son retour à la ligne trop docile. Le mésostiche rappelle au contraire l'art chinois de l'écriture (« shufa »): « Le tracé naturel implique la saisie par le scripteur, qui manie son pinceau verticalement sur le support, du mouvement animant l'univers et reliant le Ciel-*yang* à la Terre-*yin*⁸ ».

Aux rapports de subordination et de coordination caractéristiques de toute syntaxe, John Cage substitue un espace fondé sur la juxtaposition paratactique. Sa grammaire tend à la déliaison. La relation naît ici de la seule contiguïté: les lettres se touchent pour former un nom, les mots, déchaînés des liens qui sont habituellement les leurs, se succèdent sur un plan d'immanence que ne vient interrompre que le croisement de la lettre majuscule. La transcendance de l'ordre a fait long feu. Le relâchement du lien syntaxique sonne le glas du préjugé métaphysique qui a cours dans la langue: « Oui cela me fait me souvenir de Nietzsche disant que notre besoin de grammaire est la preuve que nous ne pouvons vivre sans dieu » (*Je n'ai jamais écouté aucun son* 208-209). Plus en effet qu'un simple ensemble de règles qui régiraient d'innocentes fonctions linguistiques, la syntaxe constitue un ordre, une organisation du monde et des représentations, un prisme pour la perception et la pensée auquel nul sujet parlant ne saurait échapper. L'ordre de la grammaire qui se manifeste dans la syntaxe de la phrase, loin de demeurer seulement fonctionnel, est toujours déjà investi comme transcendant: c'est la raison pour laquelle il produit des fictions – notamment celle de l'être que n'a pas cessé de dénoncer l'auteur du *Gai Savoir* –, induit des croyances. L'intuition de John Cage – qui rejoint la critique que Friedrich Nietzsche adresse à la grammaire – est que, si l'on met fin même momentanément à son ordre, l'ordre des croyances qu'elle fonde s'en trouvera irrémédiablement entamé.

La rupture de continuité syntaxique à l'œuvre dans la poésie de John Cage ne tient pas au seul mésostiche. Puissant facteur d'instabilité syntaxique, subtil fauteur de trouble grammatical, ce dernier occupe pourtant une place emblématique dans le dérèglement du sens dans les poèmes. L'existence d'une dimension étrangère, verticale, agrammaticale suspend le principe de linéarité qui est le propre de la langue ainsi que l'énonce Ferdinand de Saussure. Tous les poèmes-mésostiches ne font certes pas ouvertement entorse à la syntaxe. La présence du mésostiche, étant donné l'interférence que ce dernier occasionne dans la langue, tend cependant à peser sur l'ensemble et à entamer le caractère syntaxique du vers, et ce même quand celui-ci est en apparence conforme aux exigences de la syntaxe. Le nom suspendu vient semer le trouble dans l'ordre de la langue, interrompt la linéarité du signifiant ainsi que la continuité de la proposition grammaticale. Or s'en prendre à la linéarité du signifiant n'est rien de moins que s'attaquer à l'un des deux principes fondateurs de la langue. Il ne s'agit pas là d'une mince transgression : « Tout le mécanisme de la langue en dépend [...]. Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne », avertit le père de la linguistique moderne (*Cours de linguistique générale* 103). John Cage, qui a incontestablement le goût des « complications simultanées », détourne en conscience et non sans humour le signe linguistique dans le mésostiche et parasite ainsi l'ordre linguistique tout entier : « Et mes mésostiches sont devenus des choses que vous pouvez voir et comprendre de la même manière que vous comprenez "No parking" » (*Je n'ai jamais écouté aucun son*, 208). Le sens est ainsi rendu à sa circulation naturelle. Partout où il peut passer, il passe, flirtant au passage avec le non-sens.

Une poétique de la lettre

La nature syntaxique de l'œuvre que John Cage juge la plus fascinante le laisse perplexe, le tarade. *Writing for the Second Time through Finnegans Wake* peut se lire, sinon comme une tentative de libération du texte jocvien, du moins comme sa « sinisation ».

James Joyce = new words; old syntax. Ancient Chinese? Full words: words free of specific function. Noun is verb is adjective, adverb. What can be done with the English language? Use it as material. Material of five kinds: letters, syllables, words, phrases, sentences. A text for a song can be a vocalise: just letters. Can be just syllables, just words; just a string of phrases, just sentences. Or combination of letters and syllables (for example), letters and words, et cetera. There are 25 possible combinations.

(*Empty Words* 11)

Le matériau qu'évoque John Cage est tout sauf métaphorique. La lettre joue dans sa poétique un rôle crucial. La langue comme la littérature – conçue par lui comme une effectuation particulière de cette dernière – ont une matérialité à laquelle le poète qui est aussi compositeur se montre particulièrement sensible. L'anglais est fait d'unités qu'il s'agit non de conserver religieusement mais d'employer à toutes fins utiles. Peu importe l'extrême violence faite au passage au principe d'intégrité de la langue et d'autorité du texte littéraire : littérature et langue se confondent pour ne former qu'un seul magasin de signes et de sons à l'usage du poète.

C'est dans le texte d'un autre que s'exprime en plusieurs occasions John Cage. Ce sont avec les mots de Joyce ou de Thoreau qu'il compose des œuvres combinatoires. Réciproquement, son écriture exprime l'autre texte au sens où le poème-mésostiche effectue le texte de *Finnegans Wake* ou du *Journal* en le recomposant et le réduisant. Curieuses monades que ces œuvres originales qui contiennent le monde à leur insu de par l'infinité des combinaisons possibles de lettres. Chaque texte est en puissance dans tous les autres textes, à condition de savoir lire, de connaître son alphabet. À l'instar du silence, la lettre est toujours déjà là, qui nous environne, nous attend.

La poétique de John Cage révolutionne l'idée de lecture et d'écriture. Ces dernières se trouvent échangées non sans hardiesse. Être poète revient à être lecteur. Inversement, devenir poète est la condition de possibilité de la lecture. Si John Cage composa *Writing for the Second Time through Finnegans Wake*, c'est parce que le texte joycien lui demeurait impénétrable⁹. L'écriture est de ce point de vue conçue comme salutaire dans la mesure où elle permet de sortir la lecture de l'impasse. La technique que John Cage met au point pour écrire « au travers » de James Joyce (« writing through ») est simple en apparence : « I opened *Finnegans Wake* at random (page 356). I began looking for a J without an A. And then for the next A without an M. Etcetera. » (*Empty Words* 134) Écrire consiste à lire entre les lignes, entre les mots, à couper les mots de l'autre pour retrouver les siens propres, à provoquer des effets de sens pour le meilleur ou pour le pire. La lettre fait en l'occurrence office de moyen d'accès au texte, de point d'appui à partir duquel s'élabore une composition.

Le poète découpe la langue selon des unités (phrases, propositions, mots, syllabes, lettres) qui lui sont propres. Le phonème, que tous les linguistes reconnaissent comme l'unité minimale, lui est étranger ou indifférent. Cela ne l'empêche pas de jouer des malentendus inhérents à toute langue naturelle : « Categories overlap. E.g., a is a letter, is a syllable, is a word » (*Empty Words* 33). L'intérêt du découpage ainsi opéré est qu'il repose sur la plus petite unité susceptible d'être distinguée : la lettre. Cette dernière se trouve appartenir simultanément à deux ordres dont l'articulation intéresse John Cage au plus haut point : le son et le graphe. Les lettres sont traitées comme autant de notations graphiques des sons – autant de notes.

Au cœur de son adaptation libre de l'acrostiche est la lettre. À la croisée des lignes se distinguent des mots littéralement croisés ; à la croisée des mots, se détachent des lettres sous l'effet de la majuscule. Le point de croix est le motif d'un texte poétique redevenu tissu, tissé de lettres, rebrodé de majuscules. La figure de la croix tient une place singulière dans le poème-mésostiche – sans doute aussi dans la vie de John Cage qui, du fait de sa sensibilité aux contingences de l'alphabet, n'a pas pu manquer de remarquer que ses propres initiales étaient celles d'un célèbre crucifié de l'Histoire.

Cruciale et tangente à la fois, la lettre est à la jointure. Elle est le point de contact entre les textes, le lieu de leur chevauchement. Elle est également l'opérateur d'un changement de régime de lecture. Elle est en effet le lieu d'une bascule entre lire et voir, entre la verticale et l'horizontale, le texte et le nom propre. Dans le mésostiche, des lettres se donnent à lire à l'intérieur des mots. L'enjeu est d'isoler la lettre afin de prendre la mesure du hasard qui veut qu'un texte donné contienne en creux un autre texte, minimal et irréductible : un nom propre. Aux confins de la langue, sublime, la lettre touche à la musique. Matière première de l'écriture, elle accède dans la poésie cagienne au rang de principe de composition.

Opérations du hasard

Le hasard de la lettre, la discipline de l'alphabet ne restent pas lettre morte dans la vie de John Cage : s'il est devenu par exemple un expert internationalement reconnu en mycologie, c'est, à l'en croire, que « mushroom » est le mot qui précède immédiatement « music » dans les dictionnaires d'anglais. Il était selon lui de son devoir de compositeur de s'intéresser à tous les champs de savoir adjacents au sien. Pourquoi le dictionnaire ? Parce que tout dictionnaire est une œuvre du hasard dont il constitue le paradigme, une effectuation de l'arbitraire alphabétique. C'est la raison pour laquelle il offre un accès inédit et aléatoire au monde dont il permet une relecture loin des taxinomies nécessaires et des catégories toutes faites. Suivre l'ordre alphabétique, c'est pour John Cage s'en remettre à ce qu'il convient d'appeler la discipline du hasard. Les vingt-six lettres de l'alphabet constituent à l'instar des soixante-quatre hexagrammes du *I Ching*¹⁰ un programme à partir duquel travailler à des œuvres non-intentionnelles.

À l'origine de la mise en relation des plans dans le mésostiche, de la combinaison entre des lettres et des mots, il y a une méthode qui consiste en une série minutieuse de procédures et de tirages du *I Ching* qui ménage *in fine* sa place à l'aléa :

In taking the next step in my work, the exploration of nonintention, I don't solve the puzzle that the mesostic string presents. Instead I write or find a source text which is then used as an oracle. I ask it what word shall I use for this letter and what for the next one, etc. This frees me from memory, taste, likes, and dislikes. By means of

« POETRY IS HAVING NOTHING TO SAY AND SAYING IT; WE POSSESS NOTHING » (JOHN CAGE)

Mesolist, a program by Jim Rosenberg, all words that satisfy the mesostic rule are listed. IC [a program that generates the I Ching numbers] then chooses which words in the list are to be used and gives me all the central words, the position of each in the source material identified by page, line, and column. I then add the wing words from the source text following of course the rule Mesolist does within the limit of forty-five characters to the right and the same to the left. Then I take out the words I don't want¹¹.

Pareil dispositif poursuit une seule fin : celle de se défaire des déterminations subjectives qui président à toute création. Il s'agit pour John Cage de dépersonnaliser l'acte poétique pour faire advenir l'événement impersonnel qu'est un poème. Pour composer des œuvres qu'il veut non-intentionnelles, il est un écueil à éviter, celui du choix qui n'est jamais qu'une illusion : « I compose music. Yes, but how ? I gave up making choices. In their place I put the asking of questions. The answers come from the mechanism, not the wisdom of the I Ching, the most ancient of all books : tossing three coins six times yielding numbers between 1 and 64. » Le *I Ching* ne vaut qu'en tant qu'il constitue un intermédiaire entre le poète, le musicien – métiers qui finissent par se confondre dans l'œuvre cagienne – et sa composition, une échappatoire au piège du libre arbitre du créateur.

C'est vers la « disparition élocutoire du poète » que Stéphane Mallarmé appelait de ses vœux (366) que tend radicalement l'œuvre de John Cage qui entend, quant à lui, « réduire le moi au silence » (« silencing the ego » [*Empty Words* 5]). La médiation informatique, dont le poète dit qu'elle a constitué « une grande libération », n'a pas qu'une incidence technique, mais également éthique dans la mesure où elle diffère le moment du choix et réduit *de facto* le champ de la décision. L'acte créateur change sensiblement de nature. Le poète travaille avec une extrême précision en amont à l'élaboration d'un dispositif de manière à ce que l'opération créatrice s'effectue pour ainsi dire en aveugle. L'intuition du résultat ne tient aucune place dans sa poétique. Tout n'est qu'expérience. Les médiations successives, de la consultation du texte littéraire dont John Cage ne cache pas la fonction oraculaire, à la combinatoire divinatoire du *I Ching*, en passant par la sélection auquel se livre le logiciel, permettent d'intercepter une suite de signes en toute innocence. Idéalement, les choix proprement linguistiques n'interviennent que de manière marginale et tardive. Devenir le secrétaire du hasard, le scribe du devenir, telle n'est pas la moindre des ambitions de John Cage.

Le risque que John Cage fait courir à la langue dans le poème, le pari qui est le sien, est celui de la contingence. La pratique du mésostiche fait apparaître la lettre comme l'effet du hasard, le résultat d'un coup de dés aussi insoupçonné que tangible. Nul et surtout pas lui ne sait d'avance ce qui peut ou ne peut pas se produire. La musique, la poésie qu'il compose sont sans coup d'essai : « A music that needs no rehearsal » (*Themes &*

Variations, Introduction). Seule l'expérience de ce que le poète appelle «Uncertainty of future» importe, l'issue étant à la limite indifférente: «Process instead of object» (*Themes & Variations*, Introduction). L'avenir est désiré pour lui-même, et ce, quelle que soit sa portée. John Cage, par ailleurs connaisseur du Bouddhisme, s'inscrit de ce point de vue dans la tradition stoïcienne du désir de l'événement pur: «La morale stoïcienne concerne l'événement; elle consiste à vouloir l'événement comme tel, c'est-à-dire à vouloir ce qui arrive en tant que cela arrive» explique Gilles Deleuze dans *Logique du sens* (168).

Non-sens et silences

La poésie n'est pas pour John Cage une affaire de mots mais de lettres composables à l'envi. Pour prévenir toute tentation que l'on pourrait qualifier de sémantique, le poète découpe la langue lettre à lettre, la vide de sa substance. La suspension de la syntaxe sonne le glas de la signification. Sa poésie se met en quête de la vacance du sens, de la musique que recèle la langue – musique, champ par excellence de la non-intentionnalité, univers de signes vides, de sons rendus à leur vacuité première. Ce que John Cage appelle «a transition from language to music» (*Empty Words* 65) ne peut s'opérer que par l'entremise de la lettre qui fait pivot.

Dans *Empty Words*, le rapprochement avec la musique se fait par l'élimination progressive de chacun des aspects du langage: «Part II: a mix of words, syllables and letters obtained by subjecting the *Journal* of Henry David Thoreau to a series of I Ching chance operations. Pt I: includes phrases. III omits words. IV omits sentences, phrases, words, and syllables: includes only letters and silences.» (33) Ne reste de la langue une fois que John Cage a fini de la dépouiller au fil de soustractions systématiques qu'un couple dialectique et indestructible: la lettre inséparable de son autre qu'est le silence. La lettre est ce matériau brut, ce reste inouï qui se fait jour sous l'effet des coupes successives que le poète opère dans la langue.

th r du
 o t lde
 s e l tho
 te ee
 e rthr rH i nd
 dwh dpl e
 tmdprl rt,
 t hltht shh sw h e atveth mf dn nd e aie
 ean byo odo

(76)

Le son est tapi sous la lettre, impensé, parfois littéralement imprononçable: ainsi les derniers vers d'*Empty Words* aux accents essentiellement consonantiques, où prédominent les dentales liquides ou plosives. Le titre du recueil doit s'entendre à cet égard non comme un groupe

« POETRY IS HAVING NOTHING TO SAY AND SAYING IT; WE POSSESS NOTHING » (JOHN CAGE)

nominal mais comme un groupe verbal – sinon comme un impératif, du moins un infinitif. La poésie cagienne vide les mots du contenu sémantique qui les encombre, attende irrémédiablement à l'intégrité des signifiants pour les faire accéder à une pure « inanité sonore » toute mallarméenne.

La syntaxe est perdue, la langue rendue méconnaissable, le langage devenu matériau : de la langue se fait musique, le poème devient la partition d'une œuvre pour la voix. Les mots se déchaînent pour finir par se désarticuler, passer sous la barre de l'articulation, devenir des sons, de la musique au sens précis où l'entend John Cage qui n'a jamais caché son aversion pour l'harmonie. Le texte ne vise pas tant à impressionner son lecteur par sa graphie déconcertante qu'à l'inviter à le lire, le mettre en voix, le respirer. L'œil n'est pas sollicité pour lui-même dans une poésie tout entière tendue vers la performance orale. À la lecture, la voix parlée se mue imperceptiblement en voix chantée. À propos des « Sixty-Two Mesostics re Merce Cunningham », John Cage note : « To raise language's / temperature we not only remove syntax: we / give each letter undivided attention, / setting it in unique face and size; / to read becomes the verb to sing. » (*M* 107)

This demilitarization of language is conducted in many ways: a single language is pulverized; the boundaries between two or more languages are crossed; elements not strictly linguistic (graphic, musical) are introduced; etc. Translation becomes, if not impossible, unnecessary. Nonsense and silence are produced, familiar to lovers/

(*M*, Foreword)

Si les moyens de la démilitarisation de la langue sont plusieurs, la fin du poétique, quoique double, est une : « Nonsense and silences are produced ». Pour comprendre les affinités électives qui lient le non-sens au silence, il faut se reporter à la conception cagienne du silence, elle-même tirée de Henry David Thoreau. L'auteur d'une œuvre entièrement silencieuse pour piano en trois mouvements intitulée « 4'33 » (1953) juge l'opposition traditionnelle du silence et de la musique non-pertinente. « Par silence, j'entends la multiplicité de l'activité qui nous entoure constamment » (*Je n'ai jamais écouté aucun son* 216). Silence et musique sont pensés dans une relation de continuité : « Music is permanent, only listening is intermittent (Thoreau) » (*Themes & Variations*, Introduction).

La fin poursuivie par John Cage, paradoxale en apparence, s'énonce simplement : « Making language saying nothing at all. » (*Empty Words* 51) Le non-sens, s'il est un rien au sens étymologique du terme – rien vient du latin *res* qui veut dire chose – n'est pas l'ensemble vide : il est, au contraire, comme le soutient Deleuze, « donation de sens » (87). Le rien occupe dans la poésie cagienne une place à part entière, si l'on en croit tout au moins un aphorisme qui est plus qu'une boutade : « Poetry is having nothing to say and saying it; we possess nothing » (*M*, Foreword). La poésie est don de rien et le poème-mésostiche un coup de dés dans la langue, la littérature et sur la page.

OUVRAGES CITÉS

- CAGE**, John. *M.* New York: Marion Boyars, 1973; *Empty Words*. New York: Marion Boyars, 1979; *Themes & Variations*. New York: Station Hill Press, 1982; *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer*. Propos inédits rassemblés et traduits par Daniel Charles. Paris: La Main courante, 1994.
- DAIN**, Alphonse. *Traité de métrique grecque*. Paris: Klincksieck, 1965.
- DELEUZE**, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.
- MALLARMÉ**, Stéphane. *Œuvres complètes I*. Paris: Ed. de la Pléiade, Gallimard, 1998.
- RIGAUD**, Antonia. «Pour ne rien dire sur Marcel: John Cage au miroir de Duchamp», *Revue Française d'Études Américaines* 84 (mars 2000): 77-88.
- SAUSSURE**, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. [1915] Paris: Payot, 1972.

NOTES

1. «I thought that I was writing acrostics, but Norman D. Brown pointed out that they could properly be called mesostics (row not down the edge but down the middle).» (*M*, Foreword)
2. Tiré de l'enregistrement «PBS American Masters Program on John Cage», 1990.
3. On peut remonter jusqu'à l'*Ancien Testament* qui contient des psaumes où les lettres initiales des versets suivent l'ordre alphabétique pour trouver des exemples d'une telle pratique. L'acrostiche fut employé dans le texte biblique notamment en tant que procédé mnémorique. Toutefois, l'acrostiche devint fréquent, comme jeu poétique en Europe, à la fin du Moyen Age avec Villon en France, Chaucer en Angleterre. En Angleterre, l'acrostiche fut particulièrement prisé à l'époque élisabéthaine puis jacobéenne. Celui-ci se rencontre notamment dans des genres poétiques où la virtuosité est maîtresse, comme les ballades et les rondeaux.
4. Voir à ce sujet l'article d'Antonia Rigaud, «Pour ne rien dire sur Marcel: John Cage au miroir de Duchamp».
5. «In such a case my work was merely to show, by giving it a five-line structure, the relation of Joyce's text to his name, a relationship that was in these instances not in his mind, though at many points, as Adaline Glasheen cheerfully lists, his name was in his mind, alone or in combination with another name, for example, "poorjoist" (page 113), "joysis crisis" (page 395).» (*Empty Words* 136)
6. «Quel pivot, j'entends, dans ses contrastes, à l'intelligibilité? Il faut une garantie – / La Syntaxe –» (385).
7. Le haïku consiste en la succession de cinq, sept, puis cinq syllabes.
8. «La calligraphie, empreinte du cœur de l'artiste», Yolaine Escande, *Le Monde des Livres*, 19 mars 2004, III.
9. «Les "m" sur le nom de Joyce [...] sont une forme de poésie dont j'ai décidé qu'elle me rendrait capable de lire de bout en bout un livre que sinon je ne lirais pas entièrement» (*Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer* 58).
10. Le *I Ching*, aussi appelé «livre des changements et des transformations», est un traité chinois d'art divinatoire fondé sur soixante-quatre hexagrammes censés représenter tous les cas de figure susceptibles de se produire, tous les possibles de l'univers.
11. Tiré de l'enregistrement «PBS American Masters Program on John Cage», 1990.