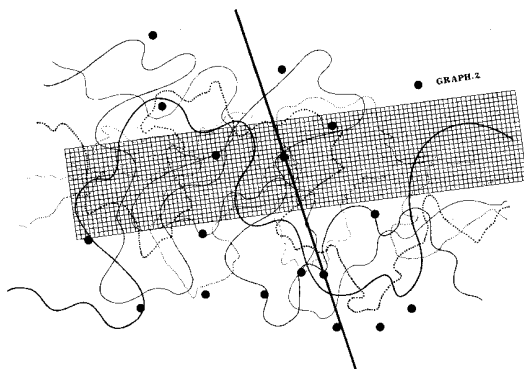


JJ JL JC

John Cage : du sujet à la structure à la structure borroméenne, deux modalités de l'écriture.

Alberto Caballero



pour

Le 12ème Festival d'Art
INTERACKJE

14 mai 2010

l' Art Festival
INTERACKJE
14 mai 2010

John Cage : du sujet à la structure à la structure borroméenne, deux modalités de l'écriture.

Alberto Caballero

L'œuvre littéraire de James Joyce amène Lacan à sa dernière formulation sur la structure, la structure à quatre, avec le sinthome comme structure. Si l'Ego est son sinthome, ce quatrième nœud réparateur de sa structure, Lacan définit l'œuvre littéraire de Joyce *comme son symptôme, comme le symptôme réparateur de son écriture*. Dans le cas de John Cage, j'essaierai de démontrer qu'il ne s'agit pas d'un nœud réparateur, mais de nouer chaque fois, l'imaginaire avec le symbolique, le symbolique avec le réel, etc.. d'une nouvelle écriture unique du nœud borroméen qui lui permet une nouvelle écriture musicale, un nouveau symptôme. Les passages par l'objet, le discours et le nœud, à travers son œuvre, nous permettront de montrer les passages de la nomination symbolique à la nomination du sujet.

JJ JL JC

De la structure subjective à la structure à la structure borroméenne.

L'œuvre de Jacques Lacan est célèbre pour la rencontre avec deux grands moments fondamentaux dans la définition et la réalisation de la structure subjective : d'abord le cas «Schreber: Les Psychoses, séminaire III (1955/56) », et le deuxième cas « Joyce: Le sinthome, séminaire XXIII (1975/76) », vingt ans de séminaires d'un cas à un autre, d'une rencontre à une autre.

Avec le premier, la rencontre avec le Phi, avec le signifiant du manque, celui qui définit la position dans la structure, refusé ou forclos, refusé ou rejeté. Le signifiant qui représente la position du sujet dans la structure, détermine que les éléments seront le signifiant, le sujet et la structure.

Jusqu'à ce moment du développement de l'œuvre lacanienne, si le Phi est forclos, par exemple dans le cas Schreber, le sujet doit effectuer une suppléance, une suppléance métaphorique, ou, comme nous dirions cliniquement, une métaphore délirante. Et ceux qui ne peuvent pas produire cette métaphore délirante, ceux qui ne peuvent faire avec ce signifiant forclos et supplanté par une métaphore, par un effet du langage, alors qu'advient-il d'eux? Jusqu'alors, on n'en savait pas beaucoup plus, mais à cela Lacan ajouta 'les psychoses' , c'est-à-dire qu'il introduit la pluralité psychotique comme un facteur important, quelque chose dans la singularité du sujet se met en jeu, certains peuvent d'autres pas, la métaphore n'est pas la seule solution.

Avec cela, il fait un bond radical, quitte la bipolarité phallique, certains peuvent d'autres pas, certains ont d'autres sont, certains tout, d'autres pas tout, et introduit le jeu à quatre : de la pulsion au

savoir partagé en deux par le phallus et par l'objet. L'objet sera également quelque chose qui manque, et en tant que tel entre dans le jeu. Il n'existe aucune garantie de stabilité entre la pulsion et le savoir, il n'existe aucune garantie phallique ni objectale.

Ce sont différentes façons de faire avec le manque. Maintenant le sujet pour faire face au manque, ou à l'échec dans la structure compte deux éléments, d'une part le phallus et de l'autre l'objet.

L'objet occupera la place centrale de la structure, et le phallus occupera la place de la fonction, qu'il fonctionne ou pas, qu'il existe un dysfonctionnement ou pas, il sera forclos ou pas. Avec Schreber nous dirions qu'il a une fonction très proche de la fonction littéraire, celui d'un échec de la métaphorisation, ou d'une suppléance métaphorique, avec Joyce, il a un rôle logique, celui de la lettre et de ses variables. Lacan a cédé le pas à la logique dans son parcours structurel. La subversion du sujet est de placer l'objet sur la place centrale, pour pouvoir travailler avec lui, et le doter d'une logique, la logique phallique afin de pouvoir quantifier son fonctionnement.

Pour pouvoir faire face à une telle proposition, Lacan quitte la structure soulevée par la linguistique: la chaîne significative et sa grammaire, et introduit la logique des noeuds, la logique borroméenne.

Il ne s'agit déjà plus d'une chaîne symbolique/imaginaire (qui peut produire le fantasme) à laquelle il demeure un reste irréprésentable quelque peu réel, mais il s'agit d'un lien entre trois registres, tous avec le même poids opérationnel: le réel, l'imaginaire et le symbolique, il s'agit du noeud borroméen. Maintenant la structure n'est déjà plus définie par le phallus ou pas par le phallus, elle est maintenant définie par son type unique de lien et s'il existe une rupture dans ce lien, la rupture sera également unique. Maintenant la structure est le noeud, c'est une structure borroméenne, ou non. Et dans le centre de ce noeud-là, l'objet, l'objet lacanien.

Les Voies de l'Objet

Chez Freud, l'objet peut être pulsionnel, oral, anal..., phobique, fétichiste, etc. , quelque chose que nous trouvons d'une manière ou d'une autre, pour permettre la rencontre avec la structure. Avec Lacan, l'objet peut être ou non au centre de la structure, quelle qu'elle soit, elle a trois visages, et c'est en relation avec le phallus, il est là lorsqu'il n'échoue pas, s'il échoue, il n'y est pas, ce qui nous détermine le type de fonctionnement de la structure. Mais voyons comment se développe ce chemin pour parvenir de la pulsion à la structure, à une structure non seulement logique mais encore pulsionnelle.

Dans les premiers séminaires Lacan extrapole l'objet, en tant qu'écran, par conséquent ce sont deux moments de la répétition qui sont en jeu, d'entrée le sujet joue entre l'interdiction (le phallus) et la répétition (l'objet), entre l'impulsion à répéter et l'interdiction. Entre le sujet et l'Autre, ce faux écran, cet écran qui échoue toujours, cette rencontre qui est un désaccord, qui laisse comme reste un objet, un objet en tant que manque. Un objet qui d'un côté est image et d'un autre est matérialiste, de là ses variables, d'un côté il s'appuie sur le réel, et d'un autre sur l'imaginaire/symbolique, vrai en tant qu'inaccessible, faux tant qu'éphémère, insaisissable. Influence la rencontre avec la beauté et cette rencontre c'est *l'horreur*. Elle nous permet la séparation d'avec l'autre, séparation qui ne finit jamais de se réaliser, car il demeure un reste: l'objet. Elle nous permet une rencontre avec l'autre, avec l'autre sexe, rencontre que ne cesse jamais de se réaliser, comme il n'y a pas de rencontre heureuse avec l'autre, c'est une rencontre toujours promise, jamais réalisée.

Et là, Lacan fait un nouveau saut, si le signifiant d'entrée est un signifiant dans la chaîne, par conséquent l'objet est discursif

comme le quadrigue du sujet, il l'est aussi, l'objet que jusqu'à présent nous rencontrons dans la formule du fantasme, *comme garantie du réel dans l'imaginaire*, maintenant nous le trouverons dans le discours, tout discours est objectal, il n'y a pas de discours sans objet. Si le discours est l'une des méthodes du sujet, c'est une méthode d'un côté avec la chaîne signifiante, avec le savoir en tant qu'échec de la chaîne, quelque chose échoue de la chaîne ce qui laisse un reste de savoir de ce manque, et enfin de faire avec l'objet, en tant que manque, produit de la chaîne. D'ici à l'avenir pour Lacan non seulement le sujet sera sujet de la chaîne signifiante, en tant que produit de cet échec, mais soumis au discours, le dire du sujet, et de là ses différents positionnements. La difficulté avec l'objet implique une difficulté avec le discours. Une autre étape qui va de l'objet pulsionnel à l'objet du discours. C'est justement par sa présence dans la formule du discours, que l'objet nous montre ses visages, tantôt pulsionnel, tantôt objet du désir, tantôt fantasmatique, tantôt objet de jouissance.

Si le discours est l'une des méthodes du sujet, c'est une méthode d'un côté avec la chaîne signifiante, avec le savoir en tant qu'échec de la chaîne, quelque chose échoue de la chaîne ce qui laisse un reste de savoir de ce manque, et enfin de faire avec l'objet, en tant que manque, le produit de la chaîne. À partir de là, pour Lacan non seulement le sujet sera sujet de la chaîne signifiante, en tant que produit de cet échec, mais soumis au discours, le dire du sujet, et de là ses différents positionnements.

Dans la première partie de son œuvre sa préoccupation est que le sujet soit assujéti au langage, le langage comme garantie de l'humain, sur ce point médian de son œuvre, il se préoccupe de la relation du sujet avec le social, le discours sera son outil, le discours du maître, le discours universitaire, le discours capitaliste...entre autres, mettront un nom à la relation particulière que le sujet entretient avec l'objet, l'objet produit de l'échec du

langage. Le sujet se fera social par le moyen du discours qu'il choisira, pour faire avec cet échec, ou avec cet objet en tant que manque. Il ne sera pas suffisant de dire, il ne sera pas suffisant de représenter, il faudra réfléchir...réfléchir par un discours, ou, mieux d'un discours à l'autre : la singulier de l'objet avec le social du discours.

Lacan passe avec ces opérations d'une chaîne parlée, parler, à une écriture discursive, nous pouvons nous risquer à dire d'une structure du parler, signifiant de la parole, à une structure écrite, discursive, ceci est un saut dans les opérations logiques constituantes du sujet. Ce ne sera déjà plus un sujet qui parle ou qui ne parle pas, qui nie ou qui forclot, mais un sujet qui écrit ou qui n'écrit pas, qui dit ou qui ne dit pas, et donc la chose se complique : qui parle ou qui ne parle pas, qui lit ou qui ne lit pas, qui écrit ou qui n'écrit pas, qui dit ou qui ne dit pas. Et sa relation avec l'Autre est une relation discursive/sociale, si au début c'était une relation par le biais d'un écran, nous voyons maintenant que cet écran à quatre est le discours, il n'existe pas de lien avec l'Autre qui ne soit discursif, cela dépend le lien que je fais avec le social, avec l'Autre social.

À la fin de son parcours Lacan continue de reconnaître que cet objet est le centre, non seulement de son œuvre, mais de l'œuvre du noeud, établir un lien entre l'Autre et le sujet, entre le langage et le sujet, parmi les modes de jouissance du sujet et ses liens sociaux. Les liens du réel, le symbolique et l'imaginaire, laissent un reste, un reste vide qui sera occupé par l'objet, autour de lui ils se nouent, et ainsi l'objet a trois faces: réel, imaginaire et symbolique. Il n'y a pas une telle garantie de fixité du noeud, on peut dire que non, d'où la particularité borroméenne en tant que tel est suffisante, mais ce n'est pas toujours ainsi. En conséquence, Lacan introduit deux modes de réparation d'un côté le trèfle, où la continuité des registres garantit son lien, et d'autre part, lorsque quelque chose est

rompu, introduit un quatrième nœud, le noeud réparateur. En conséquence, Lacan introduit deux modes de réparation d'un côté le trèfle, où la continuité des registres garantit son lien, et d'autre part, lorsque quelque chose est rompu, introduit un quatrième nœud, le noeud réparateur.

Et ici de nouveau la rencontre de Lacan avec la psychose, avec l'écriture, la rencontre avec James Joyce. C'est dans l'écriture, ou la non écriture dans Joyce qui l'amène à produire cette dernière et définitive phase de son œuvre. Comme Joyce, grâce à son œuvre littéraire, il parvient à faire un noeud réparateur, cela permet à Lacan de faire du noeud son œuvre.

Jacques Lacan avec James Joyce

Pour Lacan la rencontre avec Joyce a signifié la rencontre avec la chute du langage comme structure, du langage dans ses aspects signifiants et grammaticaux. L'œuvre littéraire de Joyce implique la rencontre avec la fragmentation, avec la fragmentation du signifiant dans sa dimension matérielle et avec la fragmentation grammaticale, la chute de la phrase, et l'urgence de l'aspect phonétique, c'est dans sa lecture (dans ce cas en anglais) que la jouissance du signifiant en tant que phonème est possible. Pour cette raison, il est évident que la perte d'une part du sens et de l'autre de la signification, engendre en principe une œuvre sans sens, et c'est pourquoi Lacan l'élève à la catégorie de réalisation. Lacan reste dominé par l'esprit de Joyce, par cet esprit qui écrit après l'effondrement du langage et démontre que c'est grâce à cet effort « au-delà l'écriture » qu'émerge une nouvelle écriture, l'écriture en tant que symptôme.

Il ne s'agit pas d'un symptôme, une des formations de l'inconscient, d'une solution entre le réel et le symbolique interposé par

l'imaginaire, il ne s'agit pas d'une solution de compromis entre le corps et le fantasme, ou entre la répétition et la répression. Il s'agit d'un nouveau lien, d'un quatrième nœud réparateur de la structure borroméenne, qui permet le symptôme d'une écriture réparatrice, correctrice, là où le nœud est endommagé, ou s'est rompu, selon le cas.

Dans l'œuvre de Joyce ce qui s'est rompu, c'est la relation entre l'écrit, ce qui se donne à lire, et la parole, le sens a été perdu, cela ne signifie pas que tel système est éteint...s'est cassé. Il ne s'agit pas d'une lecture pour comprendre, il s'agit d'une lecture pour phonétiser...il ne s'agit pas de vocaliser, d'articuler pour comprendre, il s'agit de con-sonner, non pas de faire écouter, mais de faire sonner, devant l'impossible de la vocalisation, la consonnance. Ça ne s'écoute pas, ça sonne. Il ne s'agit pas du signifiant qui par son enchaînement s'enchaîne avec un imaginaire, qui donnerait un sens à la phrase, sinon que, à être désenchaîné, la phrase perd son sens et il reste seulement son aspect matérialiste, la lettre. Le signifiant dégagé de sa vocalisation devient lettre. Et c'est avec ces restes que Joyce construit son œuvre gigantesque, et c'est avec cette construction que Lacan édifie sa nouvelle écriture de la structure, lorsque la structure a rompu, nous pouvons la réparer avec un quatrième nœud qu'il nomme sinthome.

Lacan avec Joyce

Joyce démontre que cela peut se faire par l'intermédiaire de l'écriture particulière du sinthome et Lacan démontre que cela implique une jouissance, une jouissance de l'écriture, une jouissance de la structure. Sainte Thérèse l'avait déjà soulevé cinq siècles plus tôt avec la jouissance mystique, la jouissance du corps par la parole, le signifiant lorsqu'il passe par le corps, jouit. L'ordre, la directive c'est "jouit". 'Jouit lorsque tu passe par le corps'. De là le corps se fait autre, par le signifiant et par la

jouissance qu'il porte implicitement. Ici, il ne s'agit pas de cela, il ne s'agit pas d'intervenir sur la jouissance du corps par la parole, il s'agit d'intervenir sur l'effondrement de la structure, de la structure qui le soumet au langage, intervenir sur l'aspect matiériste du signifiant, l'effondrement absolu du langage et par conséquent du sujet, c'est-à-dire éviter la mort du sujet.

C'est cette rencontre de Lacan avec Joyce qui l'amène à universaliser sa nouvelle écriture de la structure, désormais la structure sera borroméenne et le singulier sera son mode de lien, son sinthome. *Le sinthome permet de nouer de manière unique le symptôme du sujet, avec son lien social*, ce qui est la même chose que le dire avec les différentes nominations du sujet. D'où, à nouveau, la rencontre de Lacan avec la littérature, où l'écrivain acquiert un nouveau nom, un nom symbolique qui l'identifie comme tel, il ne s'agit plus d'identifications primaires, d'identifications à son sexe ou sa relation avec l'autre (sexe) mais d'une manière de faire qui lui donne une nouvelle identification, ce n'est par son origine, ce n'est par son ascendance, ce n'est pas par sa nomination imaginaire c'est par son œuvre comme nomination.

Et c'est justement dans ce parcours de Schreber à Joyce que Lacan fait son écriture définitive, et doit le faire avec deux langues qui lui sont étrangères, avec deux auteurs qui ont fait de la langue quelque chose d'étranger, pour pouvoir écrire au-delà de la langue, pour pouvoir écrire sur ce qui est étranger propre du sujet.

De James Joyce à John Cage

Finnegan Wake
James Joyce
Faber and Faber
4 mai 1939



"Finnegan Wake est le dernier roman publié de son vivant par l'écrivain irlandais James Joyce sous le sceau londonien Faber & Faber en 1939. Avant cette date, il était connu dans le cercle de disciples et proches de l'auteur comme *Work in Progress* (œuvre en cours). Le titre renvoie à une ballade populaire des faubourgs du milieu du XIXe siècle, où l'on raconte la mort et de la résurrection de Tim Finnegan, un irlandais amateur de boisson, et qui joue avec le sens étymologique du mot whiskey, « uisce beatha » ou « eau de vie ».

« Suivant la même orientation humoristique, le roman de Joyce vise à couvrir les heures de rêve d'un personnage (M. Portman, HCE ou Humphrey Chimpden Earwicker), par l'intermédiaire d'un langage nocturne, avec d'abondants jeux de mots, de déformations de l'anglais, d'introductions de mots dans des dizaines de langues des cinq continents et d'une densité symbolique qui transforme le texte en un jalon de l'avant-gardisme narratif et un condensé de l'esthétique joycienne en tant que interaction entre microcosmes et macrocosmes. »

" Il n'est même pas très clair dans quelle langue c'est écrit. La base est un anglais dénaturé par la linguistique inventive et démesurée de l'auteur, qui à différents moments de l'œuvre incorpore prières, voire paragraphes entiers dans 70 langues. Certains l'ont définie comme une phrase de 700 pages, d'autres comme un mot d'un demi million de caractères. Cependant, toutes ces opinions se référaient au texte de la première édition, à laquelle personne n'avait jamais osé toucher. Jusqu'à présent. Pendant les 17 ans que dura le processus de composition, entre copies et révisions, il est arrivé à avoir 20 versions différentes."



"Le secrétaire de la société Finnegan's Wake de New York, Murray Gross, dirige les rencontres mensuelles d'amateurs qui se donnent rendez-vous depuis deux décennies pour lire le livre."
Extraits ou commentaires de la presse spécialisée.

Finnegans Wake
James Joyce
Faber and Faber 2002
Commentaires de Enrique Vila-Matas
<http://www.enriquevilamatas.com/relchejfec1.html>
<http://www.enriquevilamatas.com/reljoyce1.html>

" C'est dire que de la même manière que je pense que l'absence de fil narratif (tout au moins d'un point de vue conventionnel) dans *Finnegans Wake* de Joyce est pur Art". Que *Finnegans Wake* est du pur art me semble une évidence. J'ai vécu à plusieurs reprises dans mes relectures obstinées partielles de ce livre, la sensation indicible (et jamais mieux dite) de percevoir que j'étais devant le type d'écriture qui se rapproche le mieux de la vérité de la vie incompréhensible. Et ici maintenant seulement je rappellerai que Beckett disait que les écrivains réalistes engendrent des œuvres discursives car ils se consacrent à parler des choses, d'un sujet, tandis que l'art authentique ne fait pas cela : l'art authentique est la chose et non pas quelque chose sur les choses: *Finnegans Wake* n'est pas de l'art sur quelque chose, il est l'art en soi".

«*Finnegans Wake*, que l'écrivain a publié deux ans avant sa mort, n'est pas un roman à lire d'un trait, mais à ouvrir à n'importe quel endroit et s'immerger dans sa fascinante pluralité, son ambiguïté et sa richesse ludique. Le lecteur craint que n'arrive l'effondrement et de ne pas être à la hauteur que le livre attend: quelqu'un en contact radical avec l'incompréhensible et, par conséquent, avec l'art véritable. »

de Jacques Lacan
La psychose paranoïque dans ses rapports
avec la personnalité (1932), est son travail doctoral.
Le cas Scheber: Les Psychoses, séminaire III (1955/56),
et le cas Joyce, le sinthome, séminaire XXIII (1975/76)

Avant sa lecture nous étions au courant qu'il ne s'agissait pas d'une œuvre narrative comme les autres, il s'agit d'une œuvre sur le langage, la matière première de l'œuvre est le langage, porter le langage jusqu'à ses limites. Avec cela Joyce non seulement produit la chute de la narration, du roman, c'est-à-dire de la construction d'un récit déterminé, mais produit aussi comment la faire tomber, c'est une démonstration poussée à la limite de la chute de la narration, et non seulement comprise comme une histoire à raconter, mais comme le système qui la soutient: le langage. Il ne s'agit de raconter mais d'échouer, échouer non pas comme une erreur du langage, mais d'échouer, d'être perdu, de perdre le sens de ce que l'on veut raconter. Échouer comme une formation de

l'inconscient et en tant que tel c'est une chute du langage, conduit à la limite, par conséquent la chute du sens et l'urgence de quelque chose d'étrange : *de la chose en soi*.

Si ce dont il s'agit, c'est de raconter le voile qui cache la chose, de ses multiples narrations, ici intervient le contraire on montre la chose elle-même, elle est démasquée. Le langage ne dit rien de la chose, c'est la chose elle-même, la chose et le langage qui se rencontrent au même point, le réel. Il s'agit d'une narration impossible et par conséquent d'une lecture impossible, les membres de l'Association Finnegans Wake de New York disent qu'il leur faudra des années pour lire le texte. Si nous avons tenté de signaler le moment où Lacan rencontre Joyce, maintenant nous ferons le parcours inverse quand Cage rencontre Joyce.

Selon ses biographes et commentateurs FW était le livre de chevet de Cage et maintenant, on comprend qu'il l'a accompagné toute sa vie, il s'agit d'une lecture par fragments d'un livre intraduisible, qui n'accepte aucune interprétation ni aucune modification. Seulement sa lecture...seulement la parole qui émerge de sa lecture...le phonème pur, dégagé de tout contenu et de toute signification, comme un effet du parler.

C'est là que Cage coïncide avec Joyce, nous pourrions anticiper que c'est un moment de rencontre, il s'agit d'une rencontre, mais avec de grandes différences. Ainsi comme pour Joyce l'écriture a un effet de structure, l'écriture le structure, le tamise, le soutient, mais il ne peut faire avec cela, il existe une impossibilité symbolique, il s'agit seulement, de réaliser l'imaginaire, un effet de sa réalisation. Cage acquiert une dimension entièrement différente: le travail avec l'écriture, la partition musicale implique en outre un travail avec le réel, un travail de symbolisation, la construction d'un discours sur tout cela. La chose, l'écriture et le discours se nouent, chaque fois, avec chaque œuvre, avec chaque période déterminée.

Cage écrit particulièrement une œuvre pour FW qu'il a intitulé : "Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake", œuvre écrite en 1979, quarante ans après le livre.

« Profitant de l'invitation et de l'aide exhaustive de Klaus Schöning de la Westdeistsejer Rundfimi (WDR) (radiodiffusion de l'Allemagne de l'Ouest, ayant son siège à Cologne, dernière Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake, utilisant des sons de toutes les scènes réelles du récit de Joyce, il obtient des sources du monde entier, ainsi que de la phonothèque du WDR. Il enregistre à l'IRCAM de Paris, et remporte le prix Karl Schezuka. » (note du catalogue John Cage Macba, Barcelone 2010)

Mais bien avant, il nous montre qu'il connaissait déjà l'œuvre de Joyce, étant donné qu'il écrit un poème lyrique, Eugenio Trias dit de celui-ci:*

« Mais il n'est pas possible de ne pas se souvenir, en écoutant une pièce précédente que JC n'avais jamais fait mieux dans le domaine de la musique vocale, en partie par la beauté radieuse du poème lyrique de JJ, provenant de FW 'The Wonderful Widow of Eighteen Spring' pour sept voix et piano fermé, de 1942, dans laquelle trois uniques tonalités parcourent ce texte magnifique. »

*Le chant des sirènes
Eugenio Trías
Arguments Musicaux
Cercle des lecteurs
Barcelone, 2009

Les dates en témoignent, depuis la première œuvre du '42 jusqu'à la dernière du '79, l'œuvre de JJ accompagne JC pendant près de 40 ans. L'origine est la même, le langage n'est pas une garantie de la structure, le langage n'est pas tout le système, derrière se trouve la chose, le réel. Mais le résultat est très différent, avec l'œuvre JJ parvient à restaurer le noeud, l'art le noue, il fait de l'art un noeud. JC fait du noeud son œuvre d'art : ses pièces musicales, sa manière unique de les présenter, la construction de nouveaux instruments de musique, les discours effectués au cours de la présentation de

chaque nouvelle pièce musicale, ses classes dans des centres spécialisés et des universités, des interviews de presse réalisées pendant des décennies, les programmes de radio et de télévision.

JC fait du noeud son œuvre d'art: ses pièces musicales, sa manière unique de les présenter, la construction de nouveaux instruments de musique, les discours effectués au cours de la présentation de chaque nouvelle pièce musicale, ses classes dans des centres spécialisés et des universités, des interviews de presse réalisées pendant des décennies, des programmes de radio et de télévision.

JJ possède une énorme difficulté à publier ses œuvres, et beaucoup plus, encore aujourd'hui pour les transmettre, il n'a aucune intention, JC sait parvenir aux médias, domine les médias, les met à sa disposition. Son œuvre fait allusion à JJ, société Finnegans Wake de New York, comme si elle était une société secrète, des chevaliers de l'ordre de Saint Jacques qui auraient besoin d'un entraînement ainsi que d'une autorisation pour adhérer. Le cas de JC est tout le contraire, il est expert dans l'utilisation de la radio, de la TV, des disques de musique, des équipements d'enregistrement et d'amplification, des nouvelles technologies récemment sorties. JJ signifie l'effondrement du vieil empire et JC le nouvel empire émergent, son nom transcende son œuvre, pour ses pairs dans toutes les disciplines, non seulement artistiques, politiques, économiques, philosophiques, entre autres, c'est un rénovateur du système, ayant atteint par régression et déstructuration, la chose, nous le verrons plus loin, il parvient à sauter toutes les barrières du système dominant et en impose un radicalement nouveau: faire avec la chose sans passer par la domination du préétabli.

JJ à travers son écriture comme une non-écriture parvient à construire un noeud comme une solution nouvelle face à la chute du système dominant (le phallus), JC va bien au-delà, il fait ce qu'il

veut avec le noeud, il l'utilise de mille manières, nous montre les mille possibilités du noeud, il fait du noeud son œuvre d'art.

deuxième partie
Jacques Lacan avec John Cage

Du Signe musical à la lettre

La rencontre de Cage avec la musique, aujourd'hui nous pourrions dire la rencontre de la musique avec Cage, a signifié un avant et un après, non seulement pour la musique mais pour l'art en général. Tel a été l'impact de cette rencontre qui a entraîné une faille fondamentale dans le domaine de l'art et non seulement de l'art mais du sujet avec le langage. Comme j'ai dit dans la première partie de ce travail que l'œuvre littéraire de Joyce laisse au langage en pleine faillite, tout a fait faillite, depuis les fondations, c'est avec cela que Cage se rencontre, d'abord avec le système musical et au-delà avec tout le système du langage, au bord de la panne, d'une faillite radicale. Joyce écrit avec et sur cette faillite, et Lacan s'invente une nouvelle écriture logique de cette faillite : le noeud borroméen en faillite.

Cage le fera également de cette manière, il reprendra partie par partie, dans sa rencontre avec « le désert du réel », avec lequel il n'avait rien à sauver, avec le néant à réaliser, pièce par pièce, élément par élément et invente une nouvelle écriture, ou une inécriture sur le symbolique depuis le réel: entre l'inscription et de l'écriture, une inécriture à la lettre.

Nous faire voir/comprendre que la structure comme les éléments du monde (musical et artistique) avaient jusqu'à présent atteint leurs limites, qui étaient périmés, puis avec la catastrophe et l'effondrement comme conséquence, il était nécessaire de tout reprendre.

Dégager le terrain, de la même manière qu'a fait Lacan avec l'œuvre freudienne, pièces par pièces, morceaux par morceaux, en un premier écrit je l'ai appelé le chemin qui va de « l'interprétation au silence », de la phrase à la ponctuation. Pour Cage ça été le rythme et l'harmonie, plus encore le signe et la partition classique, et encore beaucoup plus, l'interprétation et l'instrument virtuose, mais surtout que la musique a quelque chose à voir avec les grands musiciens, avec les parents de la musique (de Bach à Mozart, de Mozart à Beethoven) d'où la décadence. Cage se positionne comme musicien pour interpréter, comme compositeur pour écrire, il prend à la musique le système musical comme matière première, comme Lacan le fit avec l'œuvre de Freud, pour effectuer un retour à l'origine : *l'écoute*.

Il détache chaque élément essentiel de ses voiles, de ses masques, de ses interprétations de ses engagements acquis par les mécanismes de pouvoir et de marché et les délivre de ses liens pour un usage entièrement nouveau. Le temps et l'espace après Cage auront une notation, une structure et un discours entièrement nouveau, il s'agit d'un véritable système d'invention à la disposition des arts et de la musique en particulier.

Comment se produit ce processus, a déjà été décrit par de nombreux auteurs non seulement en anglais, sa langue d'origine, mais en français et depuis peu de temps également en espagnol, en raison de l'intérêt croissant qu'il suscite. Ce que j'essaierai de démontrer, c'est comment tout cela acquiert la valeur d'une écriture en structure de noeud. Cage nous propose une inversion radicale des termes, pas un nouveau traité de tempo musicale, mais un nouveau traité du temps détaché des règles de la musique, pas un traité de l'espace dans la musique mais un traité de l'espace sonore. Temps et espace sont dégagés de toute attache, libres de toute interprétation. "La création de parenthèses temporaires souples dans

lesquels le temps est suspendu", comme l'action est pour elle-même, sans rapport aux autres (1.1.1.1.1), dit Cage.

De tout ce détachement et de cette nouvelle structure espace/temps se détache 'le silence'. Selon Eugenio Trias* dans l'article déjà cité, le silence est le signifiant fondamental de la subversion cagéenne, non seulement il se détache de toute notation académique connue (copier le schéma de Guillermo Mitchell), mais il acquiert une indépendance absolue, il est utilisé dans son ampleur maximum, depuis le simple manque (réduction) d'un signe par une phrase musicale jusqu'à l'espace (en silence) en soi.

Le silence est le signifiant fondamental, la valeur « Un » la nouvelle signification, nous pourrions le formuler ainsi:

le bruit	le silence	le son
S0	S1	S2

Il semblerait évident que dans le cas de Cage, l'objet est un objet auditif (invoquant), cela en principe n'est pas discutable, mais lorsque il bouleverse le système auditif et dit que le son n'est pas seulement pour être entendu mais pour être vu, la question se complique. L'objet ne coïncide pas avec la pulsion, l'objet dans son passage par la pulsion laisse un reste, c'est avec ce reste que Cage fera son œuvre, comme le réel dans son passage par la pulsion laisse un reste : le bruit.

Non seulement il s'agit de se défaire de toute interprétation (représentation) imaginaire, mais de toute notation ou signification symbolique, pour pouvoir écouter le bruit se détacher de la chose, comme des inscriptions ou des marques qu'il laisse par son passage par le réel.

C'est avec ces inscriptions, ces marques, ces empreintes dégagées du réel, le bruit, il produira un nouveau discours, il conduira la musique sur le terrain du discours.

conférences orales
conférences écrites
entretiens, à la presse
pour radio pour la télévision
articles publiés
livres publiés
cours magistraux
ateliers de musique expérimentale
cours dans les universités
correspondance et recueils de lettres
avec des artistes, philosophe, etc.
expositions
rétrospectives

Si Cage transforme le temps dans une parenthèse, dans l'écriture de l'espace entre parenthèses, d'un silence entre parenthèses, d'une action entre parenthèses, cette parenthèse aura une valeur discursive. Avant la sortie d'une nouvelle pièce, deux sont les voies fondamentales qui s'ouvrent, voies radicalement nouvelles: Tout d'abord la performance comme moyen de mettre le corps à l'action et deuxièmement la discursive: discours, conférences, ateliers, en même temps, parallèlement, avant ou après chaque sortie ou nouvelle présentation de la même pièce.

Ainsi, comme le temps passe entre parenthèses, l'espace a comme parenthèses le corps, maintenant ici, maintenant plus loin, maintenant en haut, maintenant à droite. Le corps n'est déjà plus seulement un support de l'instrument musical, quel qu'il soit, mais est un élément propre de l'action à se produire, donnant forme à l'espace et au temps. Il ne s'agit pas de produire un son ou non, d'écouter un bruit ou non, comme parenthèses du silence, pour faire une écriture de ce silence, mais il s'agit de mettre le corps en action,

ou non, comme parenthèses de l'espace, maintenant devenu performatique, éphémère...non écrit.

Avec le discours, il se passe la même chose, ce n'est pas un discours pour produire un savoir et par conséquent un objet du discours, mais il s'agit de mettre en question et mettre en doute le discours chaque fois. Cage nous enseigne qu'il n'existe pas un discours fermé de la musique, ou d'un art quelconque, il s'agit d'un discours mis en question chaque fois. L'action va occuper la place de l'objet, d'un produit en construction permanente, Cage dira en processus permanent

Et si nous nous risquons, et nous développons cette hypothèse, nous pouvons interroger de quel sujet il s'agit, *s'agit-t-il d'un sujet en transit* ? C'est le musicien, le spectateur, l'interprète le compositeur, le conférencier, le responsable des relations publiques, etc. qui est en transit, d'un discours à l'autre, ainsi comme lutte permanente contre le Maître, le système musical, le marché, il négocie régulièrement avec les universités et ses discours dominants, il s'interroge constamment sur sa position dans tout cela et par conséquent redéfinit l'objet chaque fois. C'est le sujet qui est en transit entre un discours et l'autre, Lacan va dire que dans le transit de l'un à l'autre il y a toujours quelque chose du discours analytique, ce n'est pas un discours établi ni qui vise à établir un discours fermé, l'objet l'en empêche.

Ainsi que les grandes époques de la musique ont tenté de répondre, ou donner une réponse aux grandes questions de la période où ils ont vécu, Bach ou le discours de la religion, Mozart ou le nouveau discours maçonnique, et Beethoven ou la chute des grands empires, d'où la fin définitive dans les discours du petit, du local, des mythes, des héros, également tombés, des émotions ou des sentiments (mots de Cage), la primauté des émotions. Cage va se trouver en face d'un discours non seulement vide de contenu, mais d'un discours sur un objet vide, et le meilleur de tout cela c'est

qu'il ne vise à aucun moment de le remplir ni de nouveaux contenus, ni de nouvelles significations, il nous présente dans ces conditions, *le discours d'un objet quelque peu vide*.

Il le fragmente pour introduire le silence comme temps entre une phrase et une autre, le temps se fait est réel. Conférence sur le rien, il le démontre ainsi, les temps en silence sont tout aussi importants que les temps des fragments ou des phrases.

Comme passer, piétiner, tomber et courir, c'est une série de récits courts, certains de quelques secondes, sous forme de conférence ou d'accompagnement à une chorégraphie ou comme ponctuation dans une interview de presse, ou dans « Cartridge Music », qui est un ensemble de matériaux avec des instructions pour écrire un texte, selon la rencontre des feuilles transparentes les idées peuvent être importantes ou négligeables.

Écrits à l'ouï
John Cage
Collection d'Architecture.38
Collège officiel des métreurs, architectes
et techniciens de la région de Murcie
Murcie 1999

Silence
Conférences et écrits de John Cage
Madrid, Ardora, 2002

Ceci témoigne que Cage ne s'intéresse pas à développer un thème donné, mais la manière de l'écrire, le manuel d'utilisation. Trois façons très différentes d'aborder le même discours, la démonstration de l'évidement de la musique, et des arts en général, des règles du néoclassicisme régnant, de la tradition, d'anciennes valeurs encore en usage, pour faire usage de significations qui ne disent rien, d'un savoir vidé de contenu et d'un objet bouché par des formalismes. Pour ne pas se targuer de politique de la musique, de

faire de la musique son discours politique, sans cesser d'être pleinement dans le dogme, dans la musique comme système, il fabrique des pièces discursives, maintenant avec des sons, maintenant avec des silences, maintenant avec des mots, maintenant avec des calligraphies, maintenant avec des cartographies, maintenant avec des transparents, maintenant avec des lettres et des ponctuations...qui sont des exercices prudents du temps et de l'espace musical. Ce qui est en principe s'avère discursif est musical, ce qui en apparence est musical s'avère finalement discursif.

C'est avec ça que l'on démontre que développer un thème n'intéresse pas Cage mais plutôt la manière.

Interviews
Daniel Charles & John Cage
1968-1978

En cela Cage fait comme Lacan, Lacan à son retour à Freud fait non seulement une nouvelle lecture de l'œuvre freudienne, qui l'amène à la production d'un nouveau système dogmatique du dogme et de la clinique, du mythe au noeud, mais aussi d'une rénovation substantielle de l'exercice analytique, le saut de l'interprétation au silence. Les deux discours, tant de Cage comme de Lacan, concordent sur ce point: le saut qui va de l'interprétation au silence.

4 formes de réalités
Fantasmatique, pour Freud (Rf)
Symptomatique, pour Lacan (Rs)
Performatique(Ro) la réalité ordinaire
Informatique(Rv) la réalité virtuelle

Cela dit sur le discours et son objet tant soit peu vide, la question du sujet, du sujet en transit...phrase propre du discours de Cage qui nous interroge depuis le premier instant.

Pour Freud la réalité est fantasmatique, le sujet est assujéti à une phrase, la phrase qui nomme le fantasme, « est collé », entre la position de l'objet qu'il a été pour l'autre, et celle du sujet qui jouit de l'autre comme objet, ces deux positions sont hésitantes et par conséquent non définitives. Pour Lacan cette non solution entre le sujet et l'Autre laisse un reste, un reste symptomatique, avec lequel il devra faire, la réalité est toujours un produit symptomatique. Cela veut dire qu'elle ne sera pas pleine, entière, elle sera décimale, elle laisse des restes différentiels, ainsi il s'agit d'un sujet qui jouit de ce reste, de ce plus de jouissance, de cette plus-value, il ne s'agit pas seulement d'une valeur d'utilisation, mais d'un plus de jouissance. Dans le quadrilatère de ce discours, on voit avec clarté, que l'objet continue de laisser un reste opérationnel qui l'amène de l'un à l'autre, et le sujet un tant soit peu traversé par la connaissance, jouit de ce plus, cette différence entre le savoir et la pulsion qui la relance de nouveau, savoir et pulsion ne font pas zéro, ne font pas match nul...ils laissent un reste, ils laissent l'objet. De la réalité fantasmatique, le sujet jouit mais s'efforcera d'en sortir, de modifier sa jouissance, bien qu'elle lui résiste, dans la réalité symptomatique il fait avec ce symptôme, ce symptôme dû à l'autre...il essaie de faire un sinthome (l'Autre ne donne pas le sinthome, le sinthome situe l'autre), un noeud qui le stabilise.

Mais lorsque cela n'est pas ainsi, lorsque cela ne se produit pas, cet objet reste entre la pulsion et le savoir, lorsque l'objet nous renvoie toujours à la pulsion première... et l'une est égale, c'est la même que la suivante...et la suivante, il s'agit d'une opération entière, les numéros de l'opération sont entiers: 1, 2, 3, 4, 5... Cage dit que c'est la même chose que 1,1,1,1,1, il nous renvoie à un trou. Il a donc été produit ce que l'on appelle une réalité ordinaire.

C'est ici que Cage indique que le bruit émerge, les sons propres de la réalité ordinaire: celui des voitures, de la pluie, du vent, de la rue, du tramway, etc. Pour que nous puissions entendre le bruit, la réalité s'est faite ordinaire, les anciens fantasmes de la musique

nous ont quitté, y compris les éléments qui les ordonnaient, et leur donnaient des orientations connues.

Pour entendre cette musique nous devons être sourds aux bruits de la réalité ordinaire, nous devons leur tourner le dos. Lorsque cela n'est pas ainsi l'espace sonore se remplira de bruits de la pièce/rue, les sons fabriqués par le hasard par les instrumentistes, les sons produits par les auditeurs, y compris les sons fabriqués par les équipements électroniques, etc. , tous ont la même valeur 1.

Un, ils sont un à un en eux-mêmes, ils ne laissent pas de restes, ils ne sont pas étroitement liés entre eux, même ils peuvent se donner en même temps. Le visuel et le sonore sont la même chose, ils ont la même valeur, ils peuvent donner un et/ou l'autre, un sans l'autre. Ça donne la même chose.

Un exemple de cette affirmation de Cage « le sujet en transit » qui se trouve dans le film « up in the Air », mise en scène par Jason Reitman avec George Clooney et Vera Farmiga dans les rôles principaux, Paramount, États-Unis 2009. À la fin du film elle l'appelle et lui dit « Tu ne pouvais pas sortir du système, c'est ma parenthèse. »

Je pense que cette phrase illustre parfaitement le sujet dans la réalité ordinaire, C'est un sujet qui est en transit, d'un lieu à l'autre ça l'emmène toujours au même point, et il ne trouvera pas de différences. Il ne peut extraire ni objet ni discours, il sera purement une lettre, elle dit une parenthèse.

David Tudor (pianiste)
Merce Cunningham (1942-1992) (danse)
Edgar Varese (percussion)

Nam June Paik (FLUXUS) (arts visuels)
Robert Rauschenberg (peinture)
Jaspers Johns (peinture)
Marcel Duchamp
Luciano Berio
Bruno Maderna

Juan Hidalgo
Walter Marchetti
(ZAJ)

Le Corbusier
Morton Feldman
Christian Wolff

C'est un sujet en action, une action dépourvue de contenu, dépourvue de reste, il a occupé le lieu de l'objet, la performance a occupé le lieu du discours. La performance, le performant, le performatique, sont des termes utilisés dans leurs discours pour introduire l'idée que l'action sera toujours nouvelle, unique, qui ne laisse pas de reste, qui n'entre pas dans la chaîne discursive, et plus encore ne crée pas de nouvelles significations. (RO l'œuvre de MH)

Toutefois, cela ne suffit pas à Cage, il est conscient que, en introduisant de nouvelles technologies, il introduit une nouvelle valeur : l'information. La radio, la télévision, la vidéo, les systèmes enregistreurs et amplificateurs, etc., non seulement déplacent les contenus mais aussi des informations. JC pousse cela à l'extrême, il laisse les contenus dehors et reste avec l'information, avec les données que les systèmes transmettent, informent. Il s'agit maintenant d'une réalité informatique. La réalité virtuelle est une réalité soumise à la donnée, aux données, à l'information pure, sans aucune interprétation, le sujet a été transformé en information, c'est une réalité où domine le symbolique, produit par l'imaginaire, avec un rejet du réel, ce réel n'a pas de place. Le système ne peut échouer, ce qui échoue c'est le sujet, qui n'a été adapté au système, il s'agit du domaine du système. Cage l'a anticipé avant la mort de l'art, en tant que domaine imaginaire, le nouvel art sera produit par le système, comme un symbolique sans amarrage réel. Les dernières œuvres de Cage, qui produisent un nouvel espace musical, sont virtuels: entre le vide et l'information, de nouveau le silence. Ici le silence est purement information.

Du monde à la réalisation

Cage se trouve confronté au fait que la musique avait un monde propre, avec ses ultimes conséquences, le saut des grands compositeurs comme Wagner, Strauss et Mahler, entre autres, des grands chefs d'orchestre, des maîtres, et des grands interprètes, l'histoire lui a donné raison. Face à cela Cage propose quelque chose de radicalement différent : laisser le monde de la musique et entrer dans la réalisation musicale, Cage est un réalisateur au sens large du terme.

Il ne tergiverse pas, il ne se délecte pas de l'ancien système musical, entre le symbolique, l'écriture et la notation musicale il n'avait pas trop changé et l'imaginaire, le changement de paysage, de la nature aux affrontements belliqueux et l'industrie. Mais on perçoit essentiellement l'émergence de ce qu'on appelle l'application industrielle à la musique, non seulement pour sa reproduction (le disque, la bande magnétique, le CD, la radio, la télé plus tard, etc.) mais pour sa production (enregistreurs, magnétophones, amplificateurs, haut-parleurs entre autres).

Cage les utilisera pour enregistrer des bruits, des sons directement prélevés dans la réalité, ou produites par des instruments inventés, tirés de la vie quotidienne. À partir de là, Cage n'est pas un compositeur, ni un maître, ni un interprète dans le sens classique du terme, c'est un réalisateur. Il crée avec des matériaux, avec des images sonores prises de la réalité et les présente. Chaque présentation est éphémère et nouvelle, chaque fois. Le symbolique, amené au minimum de sa représentation, acquiert une valeur a posteriori, peu à peu perd l'écriture par les signes conventionnels et acquiert une écriture propre à la lettre. **Cage est le réalisateur d'une nouvelle réalité musicale.**