

Lacan Quotidien



N° 789 – Mercredi 3 octobre 2018 – 15 h 40 [GMT + 2] – lacanquotidien.fr



Fabrique de langue

EN AVANT

Pour que l'histoire continue...

Oh la la, la langue !, la chronique de Monique Amirault

SCÈNES ET AUTRE SCÈNE

Bernard-Marie Koltès, incidence d'une honte par **Élisabeth Pontier**

Ce qui ne saurait se voir... par **Hervé Castanet**



Pour que l'histoire continue...

Oh la la, la langue !, la chronique de Monique Amirault

Une langue n'existe pas en elle-même. Elle doit être portée par un corps. Toute langue vit parce qu'elle habite un corps qui en fait son affaire ; elle participe de sa jouissance.

« On choisit de parler la langue qu'on parle effectivement, dit Lacan, [...] cette langue, en fin de compte, on la crée. [...] On crée une langue pour autant qu'à tout instant, on lui donne un sens, on donne un petit coup de pouce, sans quoi la langue ne serait pas vivante (1) ». Si le langage impose ses lois, celles du signifiant, Lacan introduit aussi le concept de *lalangue* : « Le langage sans doute est fait de lalangue. C'est une élucubration de savoir sur lalangue. [...] Et ce qu'on sait faire avec lalangue dépasse de beaucoup ce dont on peut rendre compte au titre du langage. (2) »

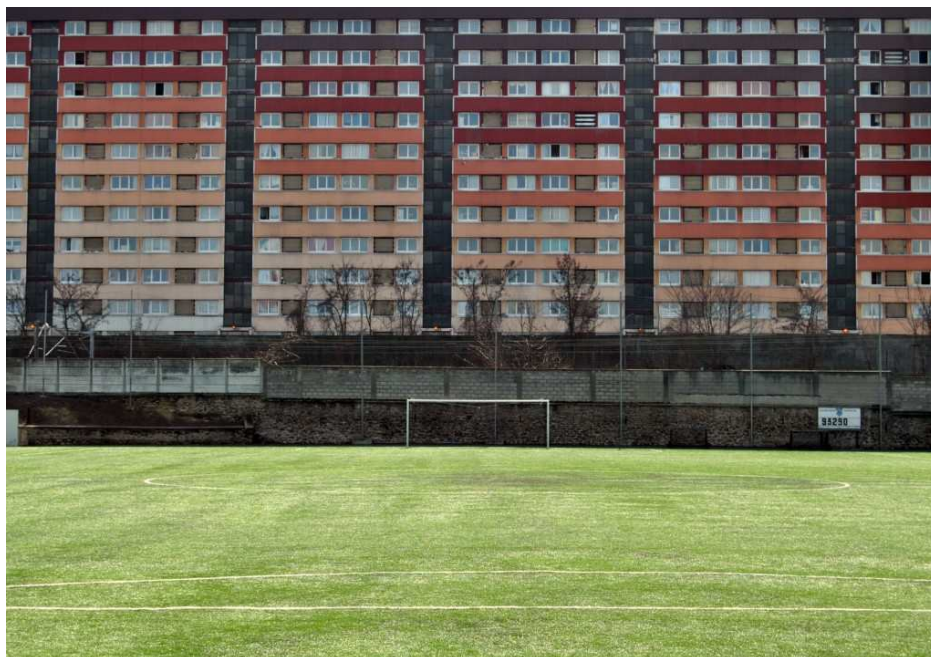
C'est ainsi qu'à la fin de son enseignement, Lacan dira plutôt qu'il n'y a pas le langage, qu'il n'y a que des langues.

La langue, vivante

Ce sont donc les corps parlants qui insufflent à la langue cette vie « vertigineuse et perpétuelle » qui en enchante certains, tel Proust, écrivant à madame Straus : « Les seules personnes qui défendent la langue française, ce sont celles qui "l'attaquent". Cette idée qu'il y a une langue française, existant en dehors des écrivains et qu'on protège, est inouïe. [...] La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer, mais oui, Madame Straus ! parce que son unité n'est faite que de contraires neutralisés, d'une immobilité apparente qui cache une vie vertigineuse et perpétuelle. (3) »

C'est aussi l'avis du linguiste Pierre Encrevé pour qui la seule défense de la langue française, loin de passer par des lois d'interdiction – en régime démocratique, aucune loi n'y peut rien –, consiste à encourager *cette vie vertigineuse et perpétuelle* « en ne cessant pas d'emprunter, d'assimiler, de faire bouger ce système de systèmes, de laisser l'évolution collective se faire [...] de produire des discours, des textes, oraux et écrits, qui provoquent le désir de les lire, de les traduire, d'apprendre la langue où ils sont apparus (4) ».

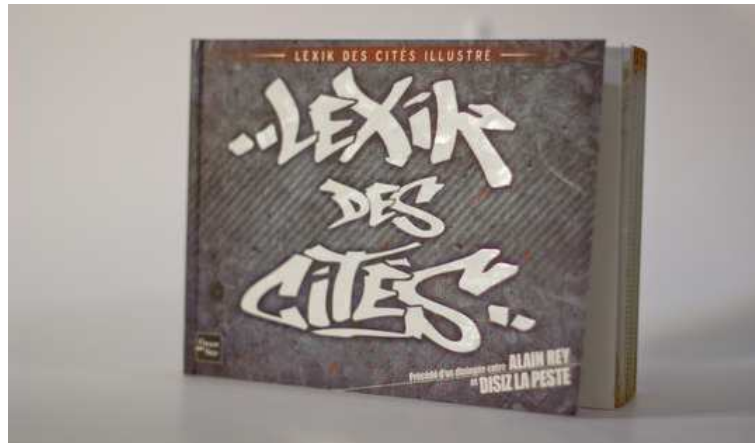
Mais certains s'inquiètent de cette vie de la langue dans laquelle ils voient la belle forme s'effriter, le vocabulaire s'appauvrir, la syntaxe prendre des libertés, le mixage des langues déranger leur socle identitaire. L'académie peut s'attacher à encadrer ce mouvement, entérinant, après coup, de nouveaux mots et de nouveaux usages, mais la langue échappe au maître, elle appartient à ses usagers et c'est par là qu'elle s'enrichit, qu'elle se « créolise ». « Les langues ont la peau dure et elles savent ressusciter (5) », dit P. Encrevé .



La langue des cités, un travail linguistique permanent

Dans ses *Conversations* avec Michel Braudeau (6), P. Encrevé, prenant le cas des banlieues, montre en quoi le métissage des langues y est permanent et bienvenu. Au-delà des argots traditionnels, on y trouve aujourd'hui une diversité linguistique qui puise dans des dizaines de langues étrangères et qu'elle emprunte « aux chansons, aux films, à la pub, à tout ce qui bouge, qui paraît dynamique et n'est pas normé par l'école (7) ». Et l'auteur fait remarquer que les jeunes « ne se contentent pas d'emprunter ces mots, ils les triturent, les déforment, les transforment [...] obtenant une langue d'une grande richesse, pleine de surprise [...]. Ceux qui s'imaginent que les langues s'appauvrissent dans ces usages n'ont aucune idée de ce qui s'y passe, elles sont le lieu d'un travail linguistique permanent ». Cette langue des cités qui s'est développée depuis le verlan « utilise la verlanisation comme un traitement entre autres des mots empruntés à foule de langues, mots qui subissent en même temps diverses troncations ou allongements. [...] Cette variété de français possède une richesse lexicale proprement extraordinaire et manifeste une inventivité linguistique assurément ludique (8) ».

Nous en avons un témoignage écrit avec *Le Lexik des cités illustré* (9), recueil dont le texte et les illustrations ont été composés, au cours de trois années de travail, par un groupe de jeunes originaires d'Evry soutenus dans leur projet par l'association Permis de vivre la ville. Devenus pour un temps linguistes, chercheurs, écrivains et illustrateurs, ils donnent au lecteur « l'aperçu d'une banlieue qui *déchire*, drôle et optimiste, où le langage est coloré et va du verlan à la métaphore, en passant aussi bien par l'arabe, l'africain, l'argot, le gitan que par... l'ancien français ! (10) » Exercice salutaire qui fait sortir la langue hors des cités et fissure les barrières ségrégatives.



La vie d'une langue, le créole

La forgerie créative qu'est une langue et les ressources qu'elle révèle apparaît particulièrement démonstrative avec le créole. La richesse évocatrice des langues créoles, apparues entre le XV^e et le XIX^e siècle, issues d'improbables mixages et fabriquées dans les nécessités immédiates de la communication entre maîtres et esclaves de diverses provenances, tient à ce qu'elle a été essentiellement une langue d'usage, une langue de l'oralité, à la création desquelles les maîtres ont dû contribuer, aussi bien que les esclaves (11). Que le contexte de leur apparition ait été si sombre n'a pas empêché leur appropriation et leur réinvention permanente par les générations qui ont suivi, non plus seulement dans le registre oral, mais par la voie écrite de la littérature dont témoignent les écrivains des Caraïbes.

Cet enrichissement mutuel du créole et du français nous en trouvons une brillante démonstration chez Patrick Chamoiseau qui, à la suite de ses aînés Césaire et Glissant, grands amoureux de la langue française, en fait valoir l'inventivité et dont les romans gardent la trace vivante.

Dans *Enfance créole* (12), le « négriillon » en dit les ressources : « C'était un temps où la langue créole avait de la ressource dans l'affaire d'injurier. Elle nous fascinait, comme tous les enfants du pays, par son aptitude à contester (en deux trois mots, une onomatopée, un bruit de succion, douze rafales sur la manman et les organes génitaux) l'ordre français régnant dans la parole. Elle s'était comme racornie autour de l'indicible là où les convenances du parler perdaient pied dans les mangroves du sentiment. Avec elle, on existait rageusement, agressivement, de manière iconoclaste et détournée. Il y avait un marronnage (13) de la langue. »

L'usage de cette langue par les personnages colorés de son entourage fascine l'enfant. Tel ce peintre qui chaque début d'année vient mettre de nouvelles couleurs dans la maison et chante dans toutes les langues du monde : « il baragouinait en imitant les accents particuliers repérés de-ci de-là au travers du pays. Les nègres anglais employés à la cuisson du sucre chez les békés l'avaient informé des sonneries de l'anglais. Les koulis, dans leurs cultes votifs, lui évoquaient les bruitages du tamoul et d'autres langues sacrées. Les Syriens lui suggéraient l'arabe en plusieurs touches. [...] Le négrillon le suivait d'une pièce à l'autre [...] répétant après lui ses braillements de langues étranges, son ivresse des accents, et ce délire bienheureux quand en pleine envolée il mélangeait le tout. (14) »

Mais c'est du « papa-cordonnier » que l'enfant apprend les beautés de la langue française. « Autour de lui, les chaussures à réparer s'entassent, difformes et rêches. Et lui, au négrillon qui le regarde, il distille son français impeccable, développe sa voix de cérémonie. Il sait le pouvoir de la langue française et quelquefois maîtrise une ire de Man Ninotte avec un bout de Corneille, un décret de La Bruyère. Son préféré est La Fontaine, dont il récite au négrillon des fables entières [...]. Pour dire, il baisse à moitié les paupières sur une joie du regard, la lèvre vivant d'une révérencielle malice, l'outil qu'il tient, dressé, soulignant l'arrondi de chaque mot. Il savoure le travail opéré sur les vers, sait donner les musiques et creuser les silences, glisser vite pour réduire un cloche-pied de syllabes. (15) »

Cette langue créole infiltre le style propre de Chamoiseau de la richesse de ses néologismes (*une journée d'avalasse* ou *de pluie toute fine*, *les échauffures* ou *les émerveilles*), de la foule de ses substantifs (*sentencier*, *horloger le temps*, *pacotilleuse*, *sillonners*, *escaladeurs*, *le manger*, *les toisements des yeux*), de ses syntagmes inventifs (*descendre les escaliers pied-pour-tête*, *grimper à pièce-morne*, *s'acagnarder dans les fauteuils*, *les grattées-caresses adorées par le cochon*, *l'arrière-début*, *une charge-de-mois*, *demain-si-dieu-veut*), d'onomatopées élevées au rang d'une sémantique (*mimer suit suit sans manger du piment*, *une toux hamg hamg*, *les zonzonnages narquois des moustiques au creux de l'oreille* ou *les flonflonages d'un orchestre municipal*). Sa langue, dans ses raccourcis, ses simplifications de la syntaxe, va à l'essentiel, gagne en vivacité et fait résonner le corps plus que toute autre.



Des corps et des langues

« À mesure que le langage devient plus fonctionnel, écrit Lacan, en 1953, il est rendu impropre à la parole, et à nous devenir trop particulier il perd sa fonction de langage. (16) »

À l'heure actuelle où le langage promu au premier plan est celui du cerveau *via* les machines qui l'explorent, où le cerveau est devenu un « outil de travail (17) », où la plasticité cérébrale – « les enfants sont des éponges (18) » – autorise toutes les manipulations en vue de le stimuler pour augmenter l'efficacité des futurs citoyens, sans cesse évalués, classés, étiquetés, médicalisés, psychiatrisés à partir de leurs comportements, écoutons Lacan, en 1973, sur France Culture : « Le discours de la science a des conséquences irrespirables pour ce qu'on appelle l'humanité. L'analyse, c'est le poumon artificiel grâce à quoi on essaie d'assurer ce qu'il faut trouver de jouissance dans le parler pour que l'histoire continue. (19) »

1 : Lacan J., *Le Séminaire, livre XXIII, Le Sinthome*, Seuil, 2003, p. 133.

2 : Lacan J., *Le Séminaire, livre XX, Encore*, Seuil, 1975, p. 127.

3 : Encrevé P., Braudeau M., *Conversations sur la langue française*, Gallimard, 2007, p. 122.

4 : *Ibid.*, p. 132.

5 : *Ibid.*, p. 21.

6 : Encrevé P., Braudeau M., *Conversations...*, *op. cit.*

7 : Alain Rey fait remarquer que les deux premières expressions de verlan passées dans les dictionnaires français sont : « laisse béton » (issu d'une chanson de Renaud) et « ripoux » (emprunté au film de Claude Zidi), « Rencontre entre deux passeurs de mots », in *Lexik des cités*, Fleuve noir, 2007, p. 17.

8 : Encrevé P., Braudeau M., *Conversations...*, *op. cit.*, p. 94-95.

9 : *Lexik des cités*, *op. cit.*

10 : *Ibid.*, 4^e de couverture.

11 : « Un créole est un parler issu des transformations subies par un système linguistique utilisé comme moyen de communication par une communauté importante, ces transformations étant vraisemblablement influencées par les langues maternelles originelles des membres de la communauté. Il existe de nombreux créoles » (cf. Wikipedia)

12 : Chamoiseau P., *Une enfance créole I, Antan d'enfance*, éd. Gallimard, Folio, 2007.

13 : Action pour un esclave de s'évader afin de vivre en liberté.

14 : Chamoiseau P., *Enfance créole*, *op. cit.*, p. 79-80.

15 : *Ibid.*, p. 113.

16 : Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 298-299.

17 : Émission « La grande table », *France Culture*, « Doit-on réapprendre à apprendre ? », avec Stanislas Dehaene, « *Le talent du cerveau, le défi des machines* », 5 septembre 2018.

18 : *Ibid*

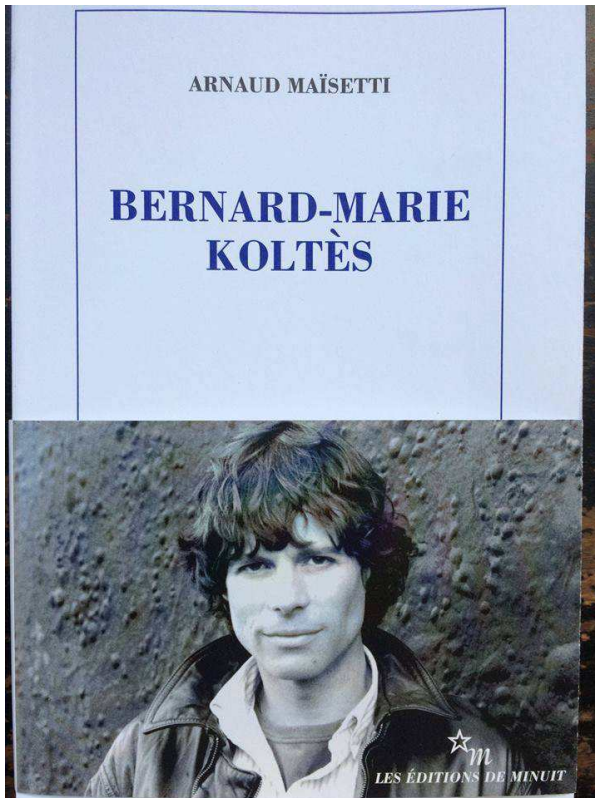
19 : Lacan J., Interview sur France Culture, juillet 1973, publiée par *Le Coq-Héron* n° 46-47, Paris, 1974, p. 3-8.



SCÈNES ET AUTRE SCÈNE

Bernard-Marie Koltès, incidence d'une honte

par **Élisabeth Pontier**



Au croisement d'une double actualité, la publication de la biographie sensible et fouillée de Bernard-Marie Koltès par Arnaud Maïsetti (1) et la question de la honte qui nous concerne car sa disparition caractérise notre époque impudique, relevons l'heureuse incidence de cet affect sur l'écriture de l'auteur.

L'ouvrage d'A. Maïsetti nous met sur la piste d'une énigme. Bernard-Marie Koltès témoigne d'une modification dans son écriture et du tour qu'elle prend à un moment précis, au point qu'il se désintéresse de ce qu'il a pu écrire avant. Il date ce changement de la pièce pour un seul acteur, écrite pour son ami Yves Ferry : « Il y a une coupure très nette entre *La Nuit juste avant les forêts* et la pièce qui

précède. » (2) Un peu plus loin il donne des précisions sur ce qui a bougé dans son écriture : « Avant, je croyais que notre métier c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter. »

L'imaginaire n'est pas absent de son écriture, mais se situe désormais à une autre place, dans une autre topologie. C'en est fini de sa suprématie, il est pris dans un nouage. « Une réalité aussi complète, parfaite, et cohérente que celle que l'on découvre parfois au hasard des voyages ou de l'existence, aucune imagination ne peut l'inventer. Je n'ai plus le goût d'inventer des lieux abstraits, des situations abstraites. [...] L'imagination, l'intuition, *ne servent qu'à* bien comprendre ce que l'on veut raconter et ce dont on dispose pour le faire. » (3) Ce nouage de l'imaginaire, au service de l'écriture, rend peut-être également compte de ce déplacement dans l'œuvre où « les effets scéniques cèdent la place aux visions suggérées » (4).

Le choix de l'écriture

Mais qu'est-ce qui a produit ce nouveau rapport à l'écriture ? Quelque chose d'inassimilable qui fait rupture dans l'expérience et pousse à l'invention. Il s'agit de ce qu'après Lacan nous appelons un réel. Ce réel a surgi au hasard des contingences de l'existence, comme le souligne Koltès.

Une rencontre a produit un événement de corps, un avant et un après. Elle a des conséquences dont le *parlêtre* Koltès a pris la responsabilité, même si, au moment où elle a lieu, il ne sait pas encore ce qu'elles seront : « je ne sais quelle nouvelle décision sortira de cette expérience. Je prends mon temps pour ne pas faire de connerie, mais il en sortira une, cela est sûr » (5), écrit-il à sa mère le 26 avril 1976, à Pralognan dans le chalet familial.

Situons le moment dans lequel Koltès se trouve. Il vient de traverser une crise existentielle très profonde. Après plusieurs années de travail, d'écriture et de mise en scène pour ses amis du théâtre du Quai, le groupe se disperse. Koltès, lâché, fait l'épreuve douloureuse de la solitude. Ce moment d'effondrement débouche sur l'expérience de l'héroïne et une tentative de suicide (6). Il va se tirer de cette mauvaise passe en entreprenant un sevrage à la dure et l'écriture d'un roman : *La fuite à cheval très loin dans la ville*. Cette fois il ne s'agit pas de réécrire une œuvre de la littérature pour le théâtre, souligne A. Maisetti, l'écriture de *La fuite* est intimement liée à « l'expérience de vivre » (7). Il retrouve une inscription dans un nouveau collectif, le Parti communiste.

Contingence d'une rencontre

Il donne les détails de cette rencontre dans la lettre citée, faisant état d'un bouleversement dont il ne saisit pas le sens : « je me suis trouvé en contact – pour la première fois peut-être, en tout cas d'une manière aussi violente – avec ce qui doit constituer *le plus bas niveau de la classe exploitée*, ou du moins celui qui m'a le plus bouleversé ». Koltès précise le ressort de ce bouleversement : « sans doute parce qu'ils avaient moins de vingt ans, qu'ils me ressemblaient sur le plan des aspirations, et qu'enfin ils portaient *la marque horrible* d'une vie détruite déjà, sur leurs visages ».

Là où Koltès pensait situer le semblable, celui qui lui ressemble par la jeunesse – il a 28 ans – et par « les aspirations », le frère, surgit « la marque horrible » qui signifie l'altérité irréductible du plus proche, du prochain.

C'est « un choc » qui a la puissance du traumatisme. La pensée s'emballe et le symbolique est en panne : « Je n'ai pas pu ouvrir la bouche ». C'est le signe qu'un réel est rencontré, devant lequel il n'y a pas de mot. Les lignes de son monde bougent : « pour la première fois depuis que je suis au Parti, je me suis senti du mauvais côté ». Les idéaux sont vains lorsque le réel cogne à la porte : « les petites chevilles ne vont pas dans les petits trous » (8).

Et alors que se passe-t-il quand l'imaginaire galope tout seul et que le symbolique n'est plus un recours, un abri ? C'est l'événement de corps qui a lieu : « et, enfin, j'ai fui comme un voleur, avec *une honte* dont je n'arrive pas encore bien à voir quelles en sont les causes ».

Le « faire honte » de l'analyste

Lacan en Mai 68 s'emploie à réveiller la honte, à faire honte aux participants de son Séminaire – « si [...] il y a à votre présence ici, si nombreux, qui souvent m'embarrasse, des raisons un peu moins qu'ignobles [...], c'est que, pas trop, mais justement assez, il m'arrive de vous faire honte (9) » –, mais dans quel but ? et comment ?

Éric Laurent, commentant ce passage de l'enseignement de Lacan, souligne que l'analyste, à la différence du maître, ne fait pas honte pour fixer le sujet à sa jouissance, pour l'y réduire. Depuis la place qu'il occupe dans le discours, l'analyste fait honte « pas trop, mais justement assez » pour pointer le signifiant-maître duquel le sujet tire sa jouissance et le séparer de celui-ci : « La position de "faire honte" ne consiste pas à fixer, mais à dissocier le sujet d'avec le signifiant-maître et, par là, de faire apercevoir la jouissance que le sujet vise dans son usage du signifiant-maître. » (10) Nous pouvons rapprocher cette opération de ce que Lacan dit du travail de la cure à la fin du Séminaire XI : il s'agit d'éloigner le plus possible l'objet petit *a* du grand I de l'Idéal (11). C'est en effet l'éthique analytique de viser le réel singulier au cœur de ce dont le sujet se plaint pour qu'il trouve un nouvel usage de celui-ci. C'est une éthique de la responsabilité quant à la jouissance.



Éthique des conséquences de l'artiste

Nous ne sommes pas ici dans une expérience de cure, mais l'expérience que fait l'artiste relève d'un processus « homologue » (12) pour reprendre ce mot de Lacan à ce propos.

Koltès énonce ainsi son rapport à la cause des exploités, raison de son adhésion au Parti communiste qui vient ici en position d'idéal et auquel il n'est pas question pour lui de renoncer après cette rencontre : « il n'y a pas d'issue possible hors d'une adhésion complète à la cause et au mouvement de la classe ouvrière, de tous *les exploités* en général ». Il réaffirme plutôt cet engagement. Mais un déchirement s'est produit pour lui, en lui, non sans angoisse : « Mais il y a que, ce soir-là, je me suis senti de l'autre côté – la sensation la plus angoissante que j'ai jamais ressentie. » Il témoigne de son arrachement du monde imaginaire des frères, terme qui lui est cher, comme a pu le souligner A. Maïsetti : « J'ai alors senti le poids énorme de mon individualité : non, je ne serai jamais comparable à ces exploités là ».

Les lignes ont bougé pour lui, c'est-à-dire que quelque chose du réel a été aperçu, quelque chose qui échappe à l'ordonnement du seul symbolique spécifiant les choses de façon binaire. Une « zone grise » (13), où ce n'est pas noir ou blanc, s'institue. Et Koltès d'écrire à sa mère : « Dans cette vision manichéiste du monde que j'ai de plus en plus, que tous les événements confirment – pour parler en termes de métaphysique, qui te sont plus proches que le langage marxiste ! – : la part du Bien est claire, sûre, délimitée, mais celle du Mal est imprécise, *elle se déplace* à tout instant, *elle vous englobe* sans qu'on s'en rende compte. »

Le Mal, voilà un nom de la jouissance qui s'isole dans son expérience de ce qui échappe à l'ordre symbolique, impossible de la saisir, de la fixer, bien sage, sous un signifiant.

Koltès en est affolé dans un premier temps : honte et angoisse viennent signaler la présence d'un *plus-de-jouir*, sa rencontre, devant laquelle le sujet défaille et prend la fuite. Mais si la honte est le signe de la jouissance que le sujet prend d'un signifiant-maître qui lui est cher (chair ?), de quel signifiant s'agit-il pour Koltès ?

On l'aura compris sans doute, il s'agit de *l'exploité*. Devant « la marque horrible » sur son visage, Koltès fait l'expérience de la division qui l'ouvre à la question de la jouissance, de sa jouissance, la jouissance qu'il pouvait prendre dans cette identification à l'exploité. Désormais un écart s'est creusé avec ce signifiant-maître, sa position subjective n'est plus la même. Cela ne fait pas disparaître son engagement politique, mais il en est modifié et cela a des effets si profonds que son écriture en est totalement transformée. « J'ai le sentiment qu'écrire pour le théâtre, “fabriquer du langage”, c'est un travail manuel, *un métier où la matière est la plus forte*, où la matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsqu'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée. » (14) Koltès parle en artisan du langage, de la fabrique de sa langue. Et désormais son expérience est intimement liée à son écriture comme deux fils qui se tressent, l'un impliquant l'autre et inversement. « Maintenant que la vie et l'écriture agissent comme des puissances capables de produire l'une et l'autre, par l'une et l'autre, précise A. Maisetti, les projets de vie et d'écriture sans objets ni fins se multiplient dans une joie qui ne cesse de se dire et de se projeter. » (15)

1 : Maisetti A., *Bernard-Marie Koltès*, Les éditions de Minuit, 2018.

2 : Koltès, B.-M., *Une part de ma vie : Entretiens (1983-1989)*, Paris, Les éditions de Minuits, 1999, p. 10.

3 : *Ibid.* Les italiques désignent les propos soulignés par l'auteure.

4 : Bost B., et al, « Écrire l'image. G. Stein, Müller, Koltès, Gabily, Fosse, Beckett... », *Études théâtrales*, vol. 38-39, n°1, 2007, p.105-114.

5 : Koltès, B.-M., *Lettres*, Les éditions de minuit, 2009, p. 244-248.

6 : Cf. Dubois J., « Le corps de l'écrivain dans le corps de l'œuvre. Approche psychanalytico-sociologique exemplifiée à partir de Bernard-Marie Koltès », *Sociologie de l'Art*, vol. 19, 2012, n°1, p. 55-74.

7 : Maisetti A., *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 98.

8 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre VII, *L'éthique*, Seuil, 1986, p. 123.

9 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre XVII, *L'envers de la psychanalyse*, Seuil, 1991, p. 223.

10 : Laurent É. dans le cours de « L'orientation lacanienne » de Jacques-Alain Miller, 22 mai 2002, inédit.

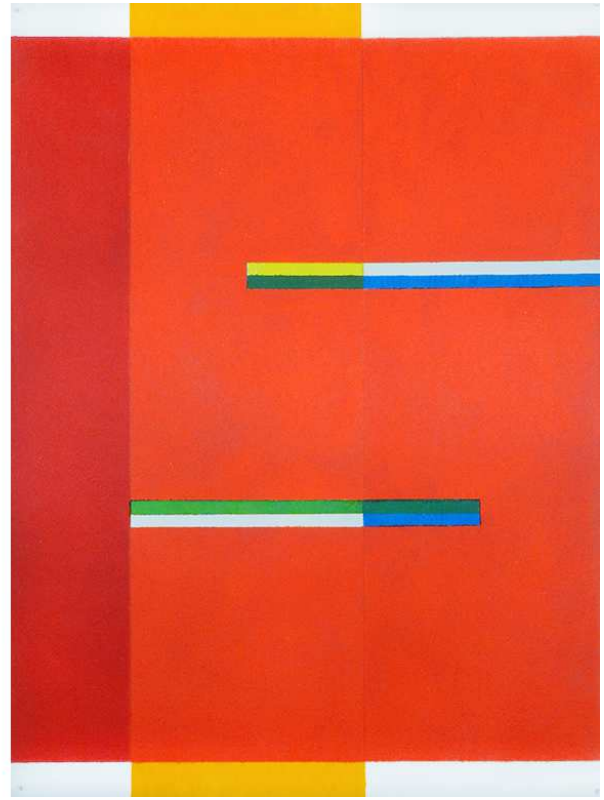
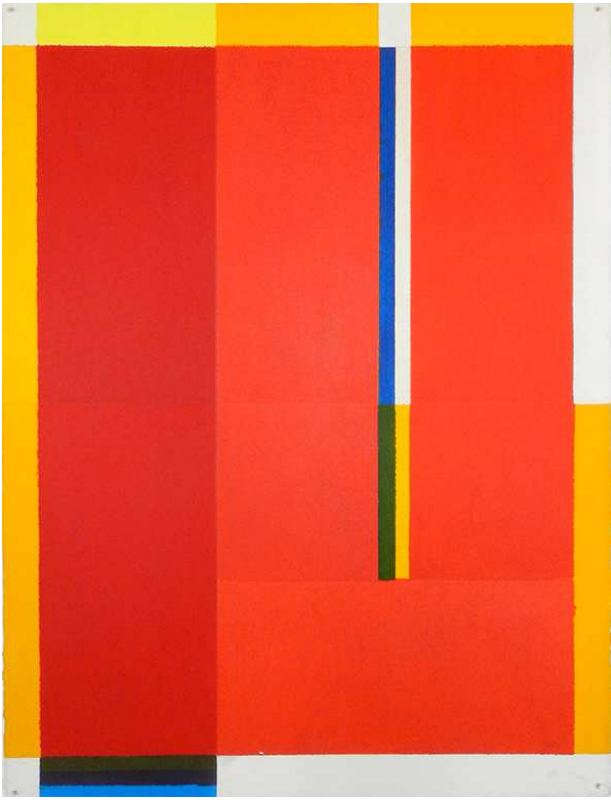
11 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, 1973, p. 245.

12 : Lacan J., *Le Séminaire*, livre XXI, « Les non-dupes errent », leçon du 9 avril 1974, inédit. Lire à ce sujet Armelle Gaydon, « Honto-logique : que nous apprennent les artistes contemporains sur la honte ? », *Les Cahiers Cliniques de Nice*, n°17, novembre 2017, p. 79-87.

13 : Rollier F., « Le traitement de la jouissance honteuse par la vertu, versus le discours analytique », *Les Cahiers Cliniques de Nice, op. cit.*, p. 41.

14 : Koltès B.-M., *Une part de ma vie : Entretiens (1983-1989), op. cit.*, p. 10.

15 : Maisetti A., *Bernard-Marie Koltès, op. cit.*, p. 112.



Albert Ayme
Hommage à la gloire de Van Gogh - Diptyque Écarlate - 2001

Ce qui ne saurait se voir...

par Hervé Castanet

Ici une seule question vaut : pourquoi Albert Ayme (1920-2012) est-il un grand peintre ? Deux parmi les meilleurs connaisseurs de son œuvre y ont ainsi répondu. Jean-François Lyotard en posant que l'enjeu des questions du philosophe de métier ne relève plus seulement du champ de la philosophie, laquelle désormais « s'incarne dans les chercheurs, quel que soit leur matériau, artistes, savants, écrivains, qui visent à trouver des règles pour jouer avec lui autant que c'est possible. C'est ce qui rend leurs œuvres aussi difficiles que celle des penseurs, et aussi admirables » (1). Et le mathématicien Jean Petitot lorsqu'il parle de son « génie » : « L'œuvre d'A.A. est au structuralisme ce que l'œuvre d'un Piero [della Francesca] est à la géométrie perspective ou ce que l'œuvre d'un Cézanne est à la phénoménologie de la perception [de Merleau-Ponty] » (2).

D'autres commentateurs pourraient être cités, chacun proposant sa réponse singulière. Toutes convergent et me permettent d'affirmer qu'A.A. est un grand peintre en tant que l'œuvre qu'il produit bouge les catégories de la peinture et qu'il en tire des conséquences. Combien de fois ai-je entendu Albert Ayme parler de tel ou tel artiste reconnaissant une trouvaille qu'il avait pu isoler, mais sans en tirer cependant la moindre conséquence pour la pratique de la peinture ?

A.A. tire des conséquences de ce qu'il trouve dans son atelier qui est prioritairement *cosa mentale*. Mais que trouve-t-il ? La lecture de Lacan nous permet de dénicher les mots pour le dire.

Dans son hommage à Maurice Merleau-Ponty qui vient de mourir, Lacan écrit qu'il y a une vérité à prendre au pied de la lettre : « l'œil est fait pour ne pas voir » (3). La remarque à être appliquée à la peinture et au champ du visible est inouïe. Ce à quoi nous donne accès l'artiste est « la place de ce qui ne saurait se voir ». A.A., avec ses œuvres – ses tableaux étalés devant les yeux, si beaux, si présents, si actifs –, présente justement ce qui ne saurait se voir. Et Lacan d'ajouter : encore faudrait-il « nommer » cette absence. A.A. y parvient en donnant la somme des opérations qui permettent de produire un tableau (ainsi l'ordre et la suite des passages de couleur), soit en construisant le « diagramme de lecture » (4).

L'œuvre + son diagramme tout à la fois montrent ce qui échappe aux pouvoirs de l'œil et parviennent à le nommer. D'une pierre, deux coups. Ainsi va la grandeur d'un peintre.

1 : Lyotard J.-F., « Sur la constitution du Temps par la Couleur dans le Paradigme du Bleu Jaune Rouge », *Catalogue Albert Ayme*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 1992, p. 62.

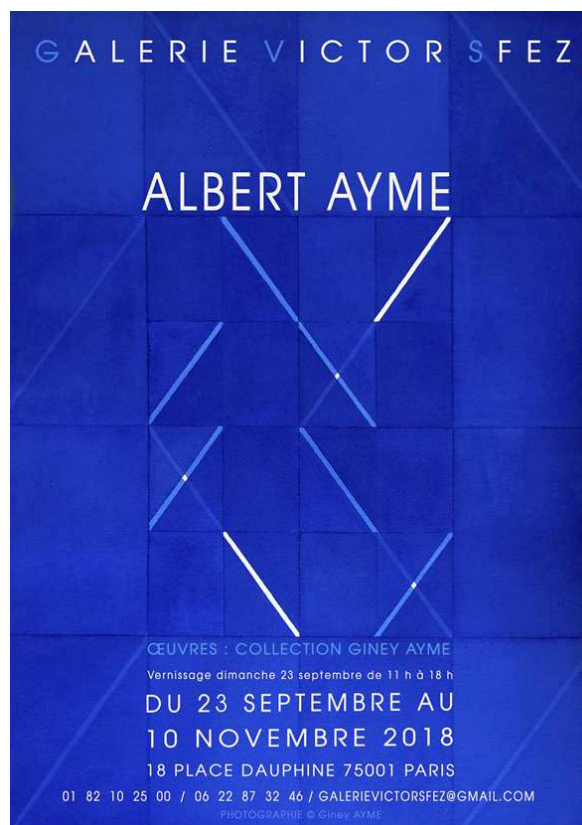
2 : Petitot J., « L'Esthétique transcendantale ou le *De structura pingendi* d'Albert Ayme », *ibid.*, p. 12.

3 : Lacan J., « Maurice Merleau-Ponty », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 183.

4 : Ayme A., « Stratégie, méthodes et pratiques picturales », *Catalogue Albert Ayme, op. cit.*, p. 70-88.

Exposition « Albert Ayme »
du 23 septembre au 10 novembre 2018
à la Galerie Victor Sfez
18, place Dauphine, Paris 1^{er}.

Info ici : <http://www.galerievictorsfez.com/>



Lacan Quotidien, « La parrhesia en acte », est une production de Navarin éditeur

1, avenue de l'Observatoire, Paris 6^e – Siège : 1, rue Huysmans, Paris 6^e – navarinediteur@gmail.com

Directrice, éditrice responsable : Eve Miller-Rose (eve.navarin@gmail.com).

Rédactrice en chef : Virginie Leblanc avec Pénélope Fay (virginie.leblanc@gmail.com ,
faypenelope@gmail.com).

Éditorialistes : Christiane Alberti, Pierre-Gilles Guéguen, Anaëlle Lebovits-Quenehen.

Maquettiste : Luc Garcia.

Relectures : Anne-Charlotte Gauthier, Sylvie Goumet, Pascale Simonet.

Électronicien : Nicolas Rose.

Secrétariat : Nathalie Marchaison.

Secrétaire générale : Carole Dewambrechies-La Sagna.

Comité exécutif : Jacques-Alain Miller, président ; Virginie Leblanc ; Eve Miller-Rose.

pour accéder au site LacanQuotidien.fr CLIQUEZ ICI