

Quand le jour d'avant... (nous) saute à la figure

Nous ne cessons jamais de rencontrer des moments où ce que nous pensions stable, cesse de l'être. Nous nous en étonnons et la désorientation que ces fulgurances nous font éprouver, parfois, fait naître un sentiment de colère ou de révolte. D'autres fois, c'est le petit phénomène étrange qui convoque une perplexité anxieuse. Ainsi cette analysante qui, pour répondre à des manifestations d'irréalité rencontrées au volant de sa voiture, doit jouer du cocasse : Elle avertit l'arbre qui s'isole un peu trop dans le paysage au risque de lui faire quitter la route qu'elle va lui mettre un chapeau ! C'est mieux que de fermer les yeux dit-elle à l'analyste ou de penser en boucle, « regarde la route ! ».

Le numéro 102 de *La Cause du désir*, « *Inquiétantes étrangetés* », nous fait réaliser la pertinence du concept d'*Umheimlich* pour la clinique, bien au-delà des moments subjectifs vécus et théorisés par Freud.

Ainsi nous aide-t-il à aborder celle du trauma à partir de ce qui, toujours, restera fermé. Nous savons que la convocation d'une parole transparente pour en prévenir les conséquences risque de faire fondre le sujet exposé à l'irreprésentable. La réponse de Lacan à une question de Marcel Ritter, publiée dans le numéro 102 de *La Cause du désir* est sur ce point essentielle : « Dans le champ de la parole, il y a quelque chose qui est impossible à reconnaître » [\[1\]](#). Aussi l'analyste est-il respectueux du silence qui peut avoir différentes déclinaisons.

C'est ce dont me parle cet homme, après un voyage dans son pays d'origine qu'il a dû fuir. En France, il a pu être chez lui mais de retour sur sa terre natale, moment tant espéré, il s'était senti jusqu'à la nausée, exclu de son lieu. En se

promenant dans une rue de sa ville les souvenirs d'avant lui avaient « sauté à la figure ». Il n'avait pas parcouru cette rue depuis 8 longues années. La retrouver comme il l'avait quittée avait convoqué l'effroi. Bien sûr, il peut dire qu'il en a perdu la parole, qu'il ne sait plus, de retour en France, où est sa place. Mais le choc est ailleurs. Le résidu éjecté, en ce moment précis, c'était lui : impossible de se reconnaître dans ce qui s'était alors révélé, ce trop familier que la leçon de Jacques-Alain Miller [\[2\]](#) nous permet de cerner comme éclatement d'un trou, celui du refoulement primordial. « *Quand le refoulement échoue...émerge alors l'énoncé du démenti et de l'étrangeté, ce que je vois là n'est pas réel* ».

Les passionnants articles de ce numéro 102 nous aident à prendre la mesure d'un *imparlable* que seuls les psychanalystes et quelques autres peuvent aujourd'hui admettre et accueillir. L'idéologie de la transparence, dans ses rapports à la vérité ne cesse jamais de mobiliser un surmoi féroce avec ses effets d'impuissance sur ceux qui se retrouvent dans la peau du petit chef qui applique le protocole et remplit des fiches. S'agit-il de protéger l'ignorance ? Pas du tout ! Plutôt de donner place au réel en jeu dans la parole elle-même. L'offre lacanienne, « Tu peux savoir » inclut cet inattendu. Éric Laurent [\[3\]](#), dans son article sur les espoirs diagnostiques liés au recueil des données, remarque que rien n'empêchera les sujets d'user du bazar des étiquettes pour se trouver quelques points d'appui, au-delà.

Michel Neycensas [\[4\]](#) sait trouver les mots pour dire, à partir d'un tableau de Hammershoi, peintre danois, combien les lieux familiers s'ordonnent à partir d'un silence, d'une solitude qui maintient une opacité, un invisible. Disons que l'énigme, lorsqu'elle n'est pas ramenée à la brutalité du « Qu'est-ce l'Autre me veut ? », est aussi dérangement que précieuse. Les psychanalystes, à l'instar de ce numéro 102 de *La Cause du désir*, s'emploient à la maintenir.

[\[1\]](#) Lacan J., « L'ombilic du rêve est un trou », *La Cause du*

désir, Paris, Navarin, n°102, 2019, p.37.

[2] Miller J.-A., « D'un regard, l'étrangeté », *La Cause du désir*, n°102, *op. cit.*, p. 45.

[3] Éric Laurent, « La translation diagnostique et le sujet », *La Cause du désir*, n°102, *op. cit.*, p.70.

[4] Michel Neycensas, « Hammershøi, peindre le silence », *La Cause du désir*, n°102, *op. cit.*, p. 170.

Faire signe

Visuel : © Carole Peclers

Carole Peclers est graphiste, elle travaille pour de nombreuses institutions parisiennes dont les Éditions des Beaux-Arts de Paris. Elle mène également des ateliers d'arts plastiques dans des lieux de soins (Hôpital Marmottant, Centre « Kairos » à Andrésy).

Ses travaux sont visibles sur son site :
<http://carolepeclers.fr/>

La Cause du Désir : Qu'est-ce que c'est pour vous une couverture de revue ?

C'est la première chose qu'on voit et qui va introduire à la lecture, la couverture joue sur toutes sortes d'éléments pour un objet papier : il lui faut retenir le regard tout en restant proche du contenu. Une couverture « fait signe » : l'image induit des émotions, fait en priorité appel à ce qui nous échappe avant d'être pensée et renvoyée à des mots. La typographie, selon son dessin, est un autre signe, un accent

associé, non redondant si possible..

Une couverture a plus d'intimité qu'une affiche : on peut faire appel à une image qu'on peut, après le premier regard revisiter avec le temps.

L.C.D. : Comment avez-vous travaillé pour Inquiétantes étrangetés ?

C'est un titre très évocateur, qui trouvait une résonance dans mon vécu personnel. Au détour de mon travail de graphiste s'est développé mon travail de peintre, après ma psychanalyse. Il s'agissait de m'appuyer plus au corps dans cette nouvelle pratique et d'ouvrir à une autre démarche en laissant venir les formes par le geste, ou en les capturant impulsivement (photographies) : des productions personnelles qui établissaient un dialogue avec mes propres inquiétantes étrangetés.

J'ai gardé ces productions en lien avec l'inconscient sous forme d'un journal visuel, dans lequel je puise parfois en tant que graphiste, ce que je ne fais pas pour tous les thèmes. Dans ce cas précis, s'ouvrait cette possibilité. Le travail s'est tissé en dialogue avec vous et a pris toutes sortes de chemins. Finalement c'est cette dualité photo-peinture, d'un objet transformé, qu'on a choisie.

Je ne veux pas « illustrer ». Ce qui est important pour moi c'est qu'il y ait une rencontre entre une image et un titre, un concept, que j'éprouve la contingence de cette rencontre, c'est donc très personnel.

Je travaille à partir de la demande en laissant un espace pour cette rencontre, sans savoir si elle se fera ensuite pour ceux à qui j'apporte le travail. Ce qui fait que la recherche peut être longue. Une image littérale ne m'intéresse pas. Je cherche à rencontrer une image et à proposer cette rencontre à d'autres.

L.C.D. : Quelle place occupe la graphie du titre, le choix de son écriture ?

Les mots et la manière de les écrire occupent une place essentielle. Cela crée une relation de jeu qui doit laisser sa place à l'énigme entre le concept et l'image. Choisir une typo c'est comme mettre un accent spécifique sur une lettre.

Même quand on choisit une typo identique pour tous les numéros d'une revue, il faut veiller à ce qu'elle soit capable de porter à chaque fois cet accent. Je suis très heureuse que nous ayons fait le choix d'élargir cette exploration en variant la façon d'écrire le titre pour chaque numéro, de donner toute sa place à cet accent, ce qui ouvre à une perception différente de l'image. C'est un point essentiel dans mon métier, qui parfois est écrasé par des commandes encombrées par une demande d'efficacité. Evacuer la surprise, ne pas surprendre, c'est viser une efficacité vide. La traduction s'appuie à la forme, emporte image et typographie associées, et aussi les couleurs etc.

Je travaille par ailleurs en tant que maquettiste cette fois pour accompagner de jeunes artistes au Beaux Arts : traduire avec eux ce qu'ils veulent dire permet de découvrir le lien aux formes qu'entretient chacun au plus intime, à partir de ressentis très personnels. C'est aussi ce qui s'exprime dans les ateliers que je mène où les conventions techniques sont moins lourdes. La forme visuelle comporte une profondeur, une richesse. Jamais je n'interprète, il s'agit plutôt d'une reformulation. C'est un sujet passionnant la question du dialogue avec les pages.

Maintenant c'est la rencontre avec chaque lecteur et comment il va se l'approprier qui compte ! Je suis enchantée de travailler sur cette revue.

Aperçu sur la poésie brève chinoise

Nombreuses sont les références de Lacan à la poésie. En 1977, Lacan écrit à François Cheng que l'interprétation analytique « doit être poétique » [1]. Récemment, Éric Laurent dit à ce propos : « La fonction poétique révèle que le langage n'est pas information, mais résonance, et met en valeur la matière qui lie le son et le sens. Elle dévoile ce que Lacan a nommé le *motérialisme*, qui en son centre enserme un vide » [2]. Elle cerne donc le manque de signification dernière et le « non-rapport » sexuel.

Pour préciser ce dont il s'agit, il faut se référer au « tout dernier Lacan », lequel élabore un nouveau statut du symbolique et de l'imaginaire, qui prend la figure de *lalangue* trouant l'« Un-corps ». Cette nouvelle perspective complique d'ambiguïté et d'équivoque l'opposition posée précédemment entre le symbolico-imaginaire et le réel. De ce fait, elle serre au plus près, non pas le réel, ce qui est impossible, mais la façon dont un corps en est affecté, puisque la frappe sur le corps sensible est liée à *lalangue*. « Il s'agit là d'un usage nouveau du signifiant, « sismographe de la jouissance et non serviteur de l'élaboration du sens » [3], commente Jacques-Alain Miller. Ce nouvel usage déchaîne le sens (sinon enchaîné dans la suite signifiante, $S_1 - S_2$), et dévoile le trou. Une poésie qui obscurcit le sens commun, grâce au maniement de la syntaxe et du lexique, notamment, et qui fait résonner la lettre – la lettre, godet de jouissance, comme le dit déjà Lacan en 1971 dans *Lituraterre* – montre à cet égard la voie.

À ce propos, la manière dont la poésie brève chinoise, qui par ailleurs obéit à des codes stricts, obscurcit le sens est singulière : extrêmement condensée, elle décourage la glose interprétative et cerne les bords d'un réel, « littoral entre

sens et hors-sens, entre savoir et jouissance » [\[4\]](#).

Le poème bref agence un espace. D'abord, calligraphié, il convoque le regard du lecteur comme une peinture. Cependant, les possibilités d'agencement spatial du poème sont loin d'être simplement fonction de la calligraphie. Plus profondément, elles trouvent leur source dans la structure même de la langue chinoise. Pour illustrer cette proposition, Simon Leys cite les vers parallèles, très fréquents dans cette poésie [\[5\]](#).

En voici un exemple, rigidifié, on verra pourquoi, dans la traduction.

*Voix des cigales rassemblées dans le vieux monastère
Ombres des oiseaux passant sur le froid vivier.
(Du Fu)*

Il apparaît dès la première lecture que chaque mot du premier vers a le même statut morphologique, syntaxique et sémantique que son répondant dans le second. Ces correspondances font de chacun des deux vers un écho de l'autre. Dans la tradition poétique chinoise, le sens doit être similaire ou opposé. Ici, il est similaire : appel à la voix et au regard, animaux, mouvement et lieux. D'un vers à l'autre, il n'y a pas de progression dans le temps : ensemble, les deux vers présentent une synchronie de perceptions. On pourrait lire le deuxième vers avant le premier. Ce n'est pas le déroulement d'une séquence logique, mais l'enroulement de deux images contrastées, indépendantes et simultanées, qui sont comme les deux faces d'une même médaille. Entre elles, aucun rapport d'antériorité ou de postériorité. Le mode parallèle suspend l'écoulement du temps. Il ne développe pas un propos, il ménage un espace. Même quand le poème régulier chinois combine le langage discursif et le langage imagiste, le mode majeur reste ce dernier.

Plus que la calligraphie, c'est donc l'exploitation des

possibilités de la langue chinoise qui ménage un espace. La traduction ne permet pas de saisir aisément les équivoques de cette juxtaposition d'images. Car ces équivoques sont liées à la fluidité morphologique du chinois. Un même mot, selon le contexte, peut être tour à tour substantif ou adjectif. Et surtout, la syntaxe est flexible : les phrases peuvent être sans verbe et les verbes sans sujet. De la sorte le poème ne raconte pas, n'explique pas ; il assèche le sens. Il propose au lecteur, non une fiction, mais la fulgurance d'un instant où le sujet s'abolit et où le regard et la voix touchent le corps parlant. Cette flexibilité est difficile à rendre dans une traduction. Voici la traduction littérale d'un poème bref de Wang Wei (1036-1101) :

*La montagne vide ne voit personne
Elle entend seulement des voix.*

Ces vers énigmatiques et équivoques ont été traduits comme suit :

*Dans la montagne vide on ne voit personne
Mais des voix se font entendre.*

Le traducteur occidental rétablit un sujet vraisemblable de la perception, là où le poème isole des lambeaux de voix et de mots indexant un vide.

*Sommeil printanier ne perçoit pas l'aube
Partout se font entendre les chants d'oiseaux.*

Dans ce poème « Matin de printemps » de l'écrivain Meng Haoran, la personne du dormeur n'est pas définie, désignée. Le poème évoque une profondeur du sommeil où la conscience flotte dans les confuses sensations de l'aube. Les chants d'oiseaux sont les objets d'une perception dénuée de sujet. La flexibilité floue de la syntaxe et de la morphologie établit une porosité entre le poète et le monde, le poète et le lecteur. Le sujet s'abolit, seul demeure l'objet, ou plus précisément, le choc de l'objet-voix sur le corps.

Li Bai écrit :

*Tous les oiseaux ont disparu au zénith,
Un nuage oisif dérive tout seul.*

*Nous nous regardons l'un l'autre sans nous lasser :
Il n'y a plus que le mont Jingting.*

On touche ici à la conception chinoise de la nature, qui est elle-même signe, image, écriture, fondamentalement indéchiffrable en partie. Lacan s'y est fort intéressé dans le Séminaire XVIII, *D'un Discours qui ne serait pas du semblant*, où il évoque la figure de Mencius, disciple de Confucius, et déchiffre un texte chinois de celui-ci. La nature comme écriture, et non seulement comme formes, comme représentation, met en question l'empire des discours humains, car elle impacte le corps parlant. La nature entière, y compris l'humain, est corps vivant et parlant, où le *qi*, l'énergie, nous dirions la pulsion, se noue à la lettre. Fondamentalement invisible et insaisissable, celui-ci rend vivantes toutes les formes et les lie. Il n'a ni corps ni forme, mais a des effets sur ceux-ci, puisqu'il établit une circulation d'une forme à l'autre à travers un vide animé. Poème et peinture sont des champs où les formes sont des pôles entre lesquels s'établissent des tensions opérantes. Beaucoup d'artistes occidentaux disent d'ailleurs la même chose. Mais, contrairement à ceux-ci, les artistes chinois s'appuient sur un système plus vaste, cosmologique, philosophique, spirituel et médical. Pour revenir au caractère spatial du poème, on saisit la valeur active du vide, des blancs qui articulent le poème ou suggèrent un indicible au-delà des mots, lequel suscite l'imagination du lecteur.

Dans la poésie brève, cette expression et cette transmission du *qi* dans l'écriture se sert de la grande flexibilité de la langue et congédie au maximum le déroulement narratif au profit de l'expérience mystérieuse d'un lieu et d'un moment, soutenue par un langage fortement métaphorique, imagiste. En cela, l'écriture marche la main dans la main avec la peinture.

Entendons par « peinture » le paysage monochrome exécuté au lavis d'encre et tracé au moyen d'un pinceau calligraphique. Contrairement aux occidentaux, les poètes sont souvent aussi peintres. Le style le plus élevé s'appelle *xieyi*, ce qui veut dire le style qui écrit la *signification* (trouée) des choses, et non qui dépeint, représente les choses. À l'exploitation du flou de la langue par le poète, correspond chez le peintre l'exigence d'exprimer l'idée sans que le pinceau « doive aller jusqu'au bout de sa course ». L'art du poète ou du peintre est de sélectionner le minimum de signes ou d'éléments suggestifs (d'où le poème bref) qui permette à l'œuvre de trouver son épanouissement invisible dans l'imagination du spectateur ou du lecteur. L'expression et la transmission du *qi* dans la peinture est fonction de données très précisément techniques, telles que l'angle de contact entre la pointe du pinceau et le papier, la façon de tenir le pinceau, les mouvements du poignet et du bras. Dans la poésie, la circulation de ce flot est, on l'a dit, favorisée par une syntaxe presque inexistante où les liaisons grammaticales s'assouplissent, voire se dissolvent.

Ce rôle privilégié accordé au *qi* a des conséquences qui semblent étranges aux tenants de l'invention et de l'expression de la singularité et de la subjectivité occidentales. Peu importe que le sujet traité soit neuf ou emprunté. Les thématiques de la peinture et de la poésie sont monotones, stéréotypées : Montagne-eau, accompagnées de motifs conventionnels : arbres, rochers, nuages. Tout l'art est dans la disposition, l'ajustement et la confrontation de ces idées reçues qui, par leur choc sur la sensibilité du lecteur et par l'équivoque de l'image, font toucher un hors-sens et ouvrent à l'infini.

[\[1\]](#) Cheng F., « Lacan et la pensée chinoise », in École de la Cause freudienne (s/dir), Flammarion, *Lacan. L'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, 2000, p. 151.

Cf aussi : Cheng F., *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Le

Seuil, 1977.

[2] Laurent E., « L'interprétation événement », *La Cause du désir*, Paris, Navarin, n° 100, 2018, p. 67.

[3] Cf Miller J-A., « Un effort de poésie », enseignement dans le cadre du département de psychanalyse de l'université de Paris VIII, 2002-2003, inédit.

Et Miller J-A., « Le tout dernier Lacan », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université de Paris VIII, 2006-2007, inédit.

[4] Cf Lacan J., « Lituraterre », *Autres Écrits*, Paris, Seuil, 2000.

[5] Leys S., « Poésie et peinture. Aspects de l'esthétique chinoise classique », in *La Chine, la mer, la littérature. Essais choisis*, Bruxelles, Espace Nord, 2018, n° 364.