

Tenir le fil

TENIR LE FIL¹

Avec la couleur c'est comme si on était d'emblée
dans un ordre qui se soustrait à la découpe des mots
qui supplante le paysage avec de la puissance

...
pour la traversée du bois
en tenir le trait comme une boisson

...
le tragique de la couleur est que sa joie est tout de suite interne et intouchable
(Nicolas Pesquès, J10)

La connexité des éléments constitutifs de l'inconscient qui guide le psychanalyste est le terreau du travail artistique. L'artiste n'a de cesse d'actualiser sa lecture du monde par une écriture singulière qui n'appelle pas la compréhension : l'insu, vérité du discours du psychanalyste, porte l'insuccès. « *L'idée de faire une peinture ou une sculpture de la chose telle que je la vois ne m'effleure plus. C'est comprendre pourquoi ça rate, que je veux.* » (Alberto Giacometti - *Portrait de Jean Genet, 1954*). Passage de l'insuccès à l'insu que sait.

Quelles voies nous frayent les artistes d'aujourd'hui ? Seraient-elles différentes de celles d'hier ? L'invariant du *parlêtre* est que la découpe d'une unité, issue de la chute d'une lettre, l'engage dans la parole ; de là s'érige l'impossible. *Pour que le cuivre s'éveille clairon*, il faut un s', sujet qui s'élide, qui apparaît au lieu où il disparaît. Bien loin de la boursoufflure narcissique qui évacue la proximité du sujet d'avec le déchet en l'y collant. Bien loin du symptôme porté en oripeaux par l'artisan-sujet. Ce nouage chez chaque petit d'homme du réel, de l'image et du nom fait un de trois dimensions hétérogènes. Avec trois s'écrit *un* dont la texture apparaît au sujet face à l'étrangeté de son propre reflet non reconnu dans une vitrine. *Un* qui se fait valoir dans les répétitions de la vie amoureuse, *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre...* Le nœud produit le sujet au point du nouage à partir duquel s'énoncent les fictions de la réalité (lectures de ce point réel).

Deux manières dès lors, le monde, *d'labiter...* Il en faudrait trois, peut-être tient-elle, cette troisième, son *ek-sistenced'*échapper aux dits. Deux, dans notre langue, parce que dans le passage à la parole la logique induit que la découpe fonde l'un et l'Autre. Le chinois et le japonais ont-ils cet effet ? Sans aucun doute, mais l'opération n'évacue pas l'entre-deux, l'entretien. Toute la difficulté est d'entendre et d'incarner, que les deux positions logiques, l'un et l'Autre, sont radicalement Autre l'une à l'autre. Il ne s'agit pas de la relation à l'étranger qui peut forclure l'altérité au-delà de la frontière. Cette altérité radicale indique qu'il n'y a pas de rapport possible de l'un et de l'Autre, pas de rapport deux à deux, il y faut l'entretien troisième : la manipulation du nœud borroméen le montre. Cette triplicité s'évacue de la vie quotidienne, du discours courant : faire un pour n'en rien savoir de la tierce, ne pas en faire l'expérience.

La première lecture élit un qui donne le sens, la marche à suivre, la direction. Ici l'exception confirme la règle. L'Au-moins-un qui fait loi, en prescrivant l'interdit, ouvre le champ possible, délimite intérieur et extérieur : chacun chez soi. La perspective organise le monde à l'intérieur du cadre tendu en un point qui le structure et qui assure la fixité de l'intérieur et de l'extérieur. Dès le XV^e siècle les peintres jouent de la frontière tentant la mise en continuité du dedans et du dehors, représentant sur (dans) le tableau un élément que les lois de la perspective placent en dehors... Tromperie, artifice qui révèle à l'œil qui sait lire l'évanescence du dispositif (lire Daniel Arasse). L'image fige sa forme sous le coup du symbolique ; l'imaginaire tient de la trouée symbolique. Primat donné au symbolique dans la réalité représentée, qui

organise un monde où l'image vaut pour ce qu'elle absente (victoire iconodoule). Le tableau de la sexuation constitue une écriture de cette lecture : un espace pour l'un et un espace pour l'Autre qui se visent à travers la limite ; ce qui se saisit de l'autre côté signe le ratage, l'ignorance de la structure de l'espace qui ek-siste au-delà de la frontière. La ligne qui s'en dessine érotise le monde et induit une psychopathologie du franchissement, du hors cadre, du surgissement dans les limites du cadre de ce qui doit en être nettoyé. Ainsi reproche-t-on à Manet de faire surgir dans le tableau une prostituée (*L'Olympia*). Il y a donc une bonne manière induite *d'labiter* ce monde qui dessine la contestation. Cet ensemble fermé, qui se supporte de l'exception qui régit les éléments de l'ensemble, constitue un dedans et un dehors séparés, ravalant à l'occasion l'Autre, l'altérité radicale, à l'étranger qu'on expulse.

De soumettre l'imaginaire au symbolique a effet de tempérance : sortir de la barbarie pour mettre dans la loi la limite qui tranche. Fut-elle incomprise, la loi désaxe l'aller-retour sans fin de la relation imaginaire. Dans une scène, dont la violence s'augmente d'être hors cadre, de *Flandres* (Bruno Dumont), trois jeunes soldats flamands, capturés par les acolytes d'une jeune femme qu'ils ont violée, sont ligotés à genoux dans la cours d'une habitation au milieu d'un désert. Prisonniers de l'Autre, prisonniers dans le lieu Autre. La jeune femme désigne *celui qui n'a rien fait*. Trainé hors champ, les suppliques de son innocence se transforment en hurlements de douleurs. Jetés dans le cadre, le spectateur comprend l'éviration avant qu'on ne l'achève d'une balle dans la tête. Interrogé, Bruno Dumont évoquera une tradition qui veut que, pour que cesse la *guerilla* de deux familles, un innocent paie. Le réel troue le symbolique. Enfermer l'Autre dans l'étranger, faire valoir l'autorité symbolique par le réel sont deux modalités de résistance à la structure et révèlent la xénophobie commune. *J'n'en veux rien savoir* de la xénopathie constituante du parlêtre.

Pourtant, cet Autre qui n'a de cesse de déranger les agencements de nos vies, de troubler le sommeil de rêves, ignore le dedans et le dehors. Le peut-il déranger, troubler ou ignorer ? Le personnaliser c'est le réduire à un étrange petit autre ; c'est fermer l'ouvert de cet Autre lieu régi par la connexité et le voisinage, où dedans et dehors sont en continuité. La frontière n'est pas de même texture. Les mathématiques l'énoncent : dans un ensemble fermé, la frontière fait partie de l'ensemble ; elle n'appartient pas à l'ensemble si l'ensemble est ouvert. Impossible rencontre de deux espaces : « Mais tandis que ton sein de pierre est habité / Par un cœur que la dent d'aucun crime ne blesse, / Je fuis, pâle, défait, hanté par mon linceul, / Ayant peur de mourir lorsque je couche seul » (Mallarmé).

La topologie des surfaces permet d'appréhender cette Autre lecture ; la topologie borroméenne l'écrit. Outre l'appartenance de la frontière, une seconde disparité sépare les deux ensembles : la structure de l'ensemble fermé nécessite un point fixe ; pas l'ensemble ouvert, le point fixe, qui peut être constitué, est à inventer. Là est le support de la création dans le monde asiatique, François Cheng le transmet dans *L'écriture poétique chinoise* avec la finesse de celui qui fait cette migration. Lacan au moment où il cite Cheng, évoque le Seigneur des Accords : la langue en usage ne dispose pas des mêmes frontières que la nôtre, les jeux de lettres, les glissements de sens y sont favorisés par une structure plus souple. Cet usage de la langue n'est pas sans évoquer l'écoute du psychanalyste qui déplace les coupures.

Inscrire un sens singulier – qui vaut pour un – mais qui révèle la structure de la prise de tout un chacun, relève de cet habitat Autre du monde. Le poète, l'artiste écrit – actualise – un nouvel ordre de symbolisation du monde ; il fait événement. Les quelques *ready-made aidé* de Marcel Duchamp (*Roue de bicyclette*, 1913 ; *Porte-bouteilles*, 1914 ; *In advance of the broken arm*, 1915) procèdent de ce glissement. Ces objets manufacturés, projetés par la main de l'artiste dans l'espace de l'œuvre d'art s'en trouvent irrémédiablement modifiés. Duchamp les voulait insignifiants, sans beauté et sans laideur, pourtant le mouvement modifie le réseau qui les serre. Non seulement ont-ils acquis dans les yeux des regardeurs une forme de beauté, mais aussi porte-bouteilles, roue de bicyclette, urinoir ne sont-ils plus de simples objets du quotidien... Après Cézanne la Sainte-Victoire est une autre montagne. L'application, la répétition et la théorisation de Cézanne tentant d'approcher au plus près, par le motif, le réel de l'image déplace le regard porté sur la montagne de la réalité. Cézanne & Duchamp visent la même production, dans la même structure avec pour point de départ l'insuccès.

Ce qui se transmet au XX^e siècle pour les artistes dits plasticiens de s'affranchir de la tension vers l'Une-

référence – vers l’Un offert au partage : le Beau. « *Un soir, j’ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l’ai trouvée amère. – Et je l’ai injuriée.* » (Rimbaud, 1873). Le premier pas de cet affranchissement fait valoir que l’Un, le Beau, recouvre le trou ouvert par ce qui est tombé. Dès lors à dévoiler la vérité, on montre la merde (Piero Manzoni, *Merda d’artista*, 1961, >>>, puis Wim Delvoye, *Cloaca*, 2000, >>>) : *l’étalage de ce qui pue* (Charles Melman) secoue les représentations. Tentative de s’affranchir du recours univoque au Un pour ouvrir la marche du nouage singulier. S’entend la proximité structurale d’avec l’ensemble ouvert. Ainsi des artistes, tel Josef Beuys pour qui une mythologie fondatrice (imaginer le symbolique - iS) ouvre un espace de dépliement de sa pratique (réaliser le réel - rR) en jouant à la fois de la métaphore, à la fois de la métonymie. Tentative par l’Imaginaire de passer de l’insuccès à l’insu que sait.

De quoi s’agit-il ? Faire sonner la structure du parlêtre soit en jouant du cadre de la représentation soit en faisant vaciller cette réalité-même. Ainsi, par exemple, les brouillards colorés ou les aquariums d’Ann Veronica Janssens (>>>) qui rendent possible l’expérience des limites de la réalité : précisément la perception limite la perception. Par deux voies différentes (brouillards et aquariums) le regardeur fait l’expérience que la réalité tient dans le cadre de son fantasme, qu’il méconnaît le réel. Le nommer *regardeur*, prend son plein sens : il fait l’expérience que les trous des orbites dans le même mouvement ouvrent et ferment, rendent accès à la réalité et évacuent le réel. Ann Veronica Janssens évide l’évidence ; l’expérience qu’elle propose se superpose au travail avec les figures topologiques et à la manipulation du nœud borroméen : l’intuition mène au ratage, la chute de la perception ouvre l’aperception.

Dès lors l’œuvre est expérience. Faire l’expérience puis en dire quelque chose, faire l’expérience pour en dire quelque chose est l’une des modalités contemporaines de l’émergence des œuvres (sans frontière entre les pratiques – plastiques, danses, théâtres, musiques – oubliée la classification de l’Académie) et de leur rencontre. L’expérience court au-delà de la sphère artistique. Non seulement le discours dominant enjoint chacun à faire des expériences mais régissent-elles la vie des sujets contemporains. *Expérience* (re)prend son sens primitif, ce qui est *éprouvé* : ça passe dans le corps. Clairement énoncé dans les cures, il s’agit de faire l’expérience des psychotropes, des sports extrêmes, mais aussi de la méditation, de la sexualité. De cette traversée, il est supposé, que surgira une limite – d’une autre texture que la limite du cadre puisqu’elle est sensée venir du *dedans*. Non plus cadre prescrit par le social, la culture, dans lequel s’inscrit le sujet en référence à un point qui le vectorise, qu’il viendra ensuite contester ou bien s’abîmera-t-il dans la jouissance infinie de la plainte que le cadre mâle-traite. Ce qui se rencontre dans la traversée de l’expérience n’ouvre pas à l’érotisation du franchissement, mais à la jouissance du bord. La frontière est symbolique ; le bord réel.

L’artiste ouvre la voie au psychanalyste notamment parce que les modalités d’émergence des œuvres aujourd’hui indiquent la structure contemporaine *d’labitat* du monde : tentative de faire surgir de l’expérience une limite. Ainsi les *expériences* de Pascal Picq au Musée de l’invisible (>>>), notamment les *mises à l’arbre* avec Pierre Capelle : expérience de communion avec un arbre qui guérit, révèle à soi, élève, etc... L’expérience ne vaut pas seule, mais pour ce qu’elle produit : en dire quelque chose de cette traversée, qu’il y en ait un reste. *En dire* qui modifie l’œuvre à venir. Expérience du corps vécue par l’artiste (voir Abraham Poincheval >>>) qui ne vaut pas seule : l’œuvre viendra dans l’après-coup, le résultat prime moins que le parcours qui mène la production. L’expérience réelle de l’artiste qui atteint un bord se rejoue dans l’expérience proposée au regardeur qui approche le littoral vacillant.

Pourtant pas d’autre accès au monde hors la nécessité radicale de nouer réel, imaginaire et symbolique. La jouissance Autre, mise en jeu ici, se délimite de l’effet du nouage. Nier que ces tentatives sont aussi prises par le signifiant est aveuglement quant à la structure, négation de la triplicité qui fait valoir l’Un dans l’Autre. Autre façon de nier cette triplicité sans faire valoir l’Un du symbolique, mais en faisant valoir un Autrui. L’abandon de l’élection d’Un qui domine, d’Un qui maîtrise, s’il nous met en proximité d’avec le nouage borroméen, a les effets d’une psychopathologie de l’imaginaire. *Œil pour œil*. Réalisée par hashtag (#), elle met face à face, évacue le trois et instaure un petit autre étranger. La tension sur l’axe imaginaire assure l’objectalisation de l’un et l’autre (#balancetonporc versus #jesuissatruie). L’image oublie la chaîne symbolique. L’angoisse, affect qui domine les sujets contemporains, couvre la consistance imaginaire, l’absence de recours au trou du symbolique assure l’oscillation de l’angoisse à l’inhibition. La clinique infantile est exemplaire : angoisse à l’endormissement, de s’endormir seul, de céder le regard sur ce qui

pourrait se passer dans la chambre des parents, de lâcher l'infini de la jouissance du collage à la mère et inhibition à l'apprentissage, à ce qui vient faire tiers... Le repérage des effets morbides de *labitat* contemporain ne suffit pas. Il faut remarquer que la mise hors jeu de la domination du surmoi interdicteur ouvre à la labilité borroméenne : trois jouissances enserrant l'objet, pas une qui prévaut. *L'expérience du divan* n'ignore pas la structure (les lois du langage) ni n'évacue aucune des dimensions. L'artiste fraye la voie de l'analyste : il trace ce qu'il en est des impasses consécutives de *stabitat* pour les sujets d'aujourd'hui désencombrés des questions de représentation, fuyants à la recherche de ce qui fera appui. Le passage de l'artiste dans ces chemins les rend praticables à l'analyste, qui suit la trace laissée à force de frottements & de frôlements. Eh voilà du nouveau, la représentation n'est pas l'unique voie pour en savoir un bout du nouage (SIR) ; ce qui se pratique communément aujourd'hui c'est d'atteindre le symbolique en dernier (IRS). Puis, dans l'après-coup de la révélation de l'équivalence des trois dimensions : pas l'une en avant, pas l'une sans les deux autres, pas de premier, s'apprend l'hiatus de la chronologie et de la logique.

Cyrille Noirjean, 17 août 2018

1 – Écrit après l'intervention « Pratiques plastiques contemporaines & subjectivités d'aujourd'hui », au séminaire « Lacan et le fait littéraire ou artistique », Esther Tellermann, Cyrille Noirjean & Gérard Amiel, Paris, le 13 janvier 2018. Participation à cette [séance du Laboratoire Espace Cerveau](#).

Légende de l'image

Ann Veronica Janssens et Michel François, *Sans titre*, 2015

Courtesy des artistes

Vue de l'exposition *Ann Veronica Janssens - mars* du 24 mars au 7 mai 2017 à l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes

© Blaise Adilon