France Delville

# L'acte poétique MADI comme conscience polygonale dans la psychanalyse argentine en 1945

*Le Séminaire de Lacan « L'acte analytique » est riche de décliner les sens du mot « acte », particulièrement celui de l'inscription, cette rupture dans l'océanique, faisant repère aussi bien dans l'espace que dans le temps : séparant le passé de l'avenir, tranchant dans une certaine répétition mortifère. La psychanalyse serait donc susceptible d'« action ». Comme dit Lacan : « la psychanalyse, ça fait quelque chose ». Et il ajoute « comme la poésie... mais pour m'être intéressé un peu ces derniers temps à ce champ de la poésie, on s'est bien peu occupé de ce que ça fait et à qui, et plus spécialement, pourquoi pas, aux poètes ».*

*Face à la multitude des invocations de l'art à propos de psychanalyse, il semble tout aussi nécessaire de partir à la recherche d'un ou plusieurs invariants de l'acte créateur traversant les champs et analytique et artistique, eu égard au fait que déjà Freud (particulièrement à propos de l'Homme aux Loups) évoqua la création artistique comme possibilité de sublimation, c'est-à-dire de structuration œdipienne en tant que sortie du bain de langage primordial pour accéder à une parole faisant rupture, un différentiel, un écart. L'écart du Sujet vis-à-vis de son organisation moïque primordiale. À ce titre la création, analytique, artistique, artistico-analytique, serait un antidote à ce que, dans le journal « Le Patriote » du 8 au 14 janvier 2010 Roland Gori et Christian Laval rappellent, un an après, de leur « Appel des appels », faisant référence au refus d'une idéologie de guerre économique, refus d'une civilisation d'usurier.*

Merci d'être là, je vais essayer de montrer ce qu'il y a à tirer d'une œuvre d'art, celle de Carmelo Arden Quin, peintre toujours vivant, né en 1913 en Uruguay, et fondateur du Mouvement MADI, ce qu'il y a à en tirer pour la théorie et la clinique psychanalytiques. Non pas que cet artiste aurait eu besoin de cure, c'est plutôt le contraire, il semble que son œuvre lui ait servi d'auto-analyse, ou tout au moins que l'élaboration de son œuvre plastique et poétique ressemble à s'y méprendre à la mise en acte de cette fonction structurante qui est appelée à agir dans toute cure. Alors je vais quand même insister, dans une introduction, sur le fait que c'est vraiment dans cette optique que je vais parler d'art, et non pour faire une simple conférence sur l'histoire de l'Art.

La question de la psychanalyse pourrait peut-être être résumée en la question du Sujet telle qu'elle est énoncée par Freud : « Wo Es war, soll Ich werden », et la question de l'acte analytique devient alors centrale comme cet ad-venir. Comme dit Lacan dans son séminaire

du même nom : « Si nous devons introduire, et très nécessairement au niveau de la psychanalyse, la fonction de l'acte, c'est pour autant que ce faire psychanalytique implique profondément le Sujet. Qu'à vrai dire, et grâce à cette dimension du sujet qui rénove pour nous complètement ce qui peut être énoncé du sujet comme tel et qui s'appelle l'inconscient, ce sujet, dans la psychanalyse, y est comme je l'ai déjà formulé, mis en acte. Je rappelle que cette formule je l'ai déjà avancée à propos du transfert, disant dans un temps déjà ancien et à un niveau de formulation encore approximative, que le transfert n'était autre que la mise en acte de l'inconscient ».

L'art comme acte, la poésie comme acte, particulièrement chez les Lettristes, ainsi que toutes ces mises en acte du corps présentes dans les Arts Plastiques depuis que Marcel Duchamp a énoncé que tout était art, et que c'était le regardeur qui faisait le tableau, ont renforcé l'intérêt du monde psychanalytique pour tous les arts quels qu'ils soient, comme si la formule de l'acte créateur y était plus décryptable que dans la cure analytique. Mais déjà, à propos de Freud, cette phrase d'André Green (Préface à « Le Musée retrouvé de Sigmund Freud », textes de Yann le Pichon et Roland Hariri, sous-titre : « Aux sources inconscientes de la création artistique » Édition Stock, 1991) : « La tradition humaniste des élites de son temps préparait Freud à devenir un homme cultivé. Mais avec lui les conventions devaient être bouleversées. Pas plus qu'on n'avait coutume de voir un médecin expliquer le sens des rêves de ses malades à partir des siens, on ne pouvait prévoir de ce scientifique qu'il annexerait l'art à sa discipline, et qu'il se servirait de ses propres inclinations artistiques pour éclairer ses théories. Avec Freud, la vie privée cesse d'être une somme d'événements plus ou moins pittoresques. Elle offre la possibilité - pour peu qu'on s'attache à en démonter rigoureusement les ressorts - de mettre en pleine lumière quelques-uns des axes principaux du psychisme qui gouvernent la destinée des hommes. Et de son côté, l'art cesse d'être, en dehors de la poignée d'esthètes qui légifèrent à son propos, l'objet d'une attraction ornementale ; il révèle les puissantes sources pulsionnelles où s'origine la création. Ainsi les cloisons étanches entre le jardin intérieur de notre existence et le champ des règles de la vie sociale, cèdent sous les fougueux défis de la nouvelle science où s'inscrit, non sans résistance, cette autre manière d'envisager les productions culturelles les plus élevées. Si la sublimation jette un pont entre nature et culture, l'art est ce qui relie les hommes (sans les contraintes morales de la religion) à travers la jouissance des productions esthétiques. (…) C'est tout Freud qu'on retrouve dans son Musée Imaginaire : l'homme de culture et le théoricien pour qui l'art, au même titre que la science, est la source de la connaissance du psychisme. Et le premier psychanalyste semble nous dire, par l'insertion du divan et du fauteuil dans cet écrin d'objets culturels amoncelés, dont certains remontent à la plus haute Antiquité, que la parole du patient et son poids de souffrance doivent être entendus de cette oreille. Sa voix porte la marque, au-delà de l'enfance, des époques du fond des âges. Elle appelle le témoignage de la confrontation souvent douloureuse de la matière dont nous sommes faits et des transformations que nous impose ce qu'il appelait du beau nom de processus civilisateur ».

Pour ce qui est de Jacques Lacan, il faut revisiter « De mes antécédents, Crevel, Le clavecin de Diderot » (en plus de « mon maître Clérambault », le médecin et psychiatre), et aussi Dali qui invente la

paranoïa critique pour avoir lu Lacan, ce qui n'est quand même pas rien, ce qui est une manière de rendre à Lacan ce quelque chose du Surréalisme qu'il a lui-même pris. René Crevel reprenant, lui, de Diderot, pour exprimer la multitude des possibilités humaines, l'image du clavecin sensible. Et multipliant les attaques contre tous ceux qui veulent « que le clavecin n'ait rien à se rappeler, qu'il s'assourdisse, petit à petit, jusqu'à n'être qu'un de ces clavecins muets, dont se servent, pour leurs gammes, les virtuoses en voyage ».

Le Séminaire de Lacan « L'acte analytique » est riche de décliner les sens du mot « acte », particulièrement celui de l'inscription, cette rupture dans l'océanique, faisant repère aussi bien dans l'espace que dans le temps : séparant le passé de l'avenir, tranchant dans une certaine répétition mortifère. La psychanalyse serait donc susceptible d'« action ». Comme dit Lacan : « la psychanalyse, ça fait quelque chose ». Et il ajoute « comme la poésie… mais pour m'être intéressé un peu ces derniers temps à ce champ de la poésie, on s'est bien peu occupé de ce que ça fait et à qui, et plus spécialement, pourquoi pas, aux poètes ». Et il ajoute encore : « ce n'est pas notre affaire aujourd'hui puisqu'il s'agit de la psychanalyse qui fait quelque chose, mais certainement pas au niveau, au plan, au sens de la poésie ». Avertissement toujours nécessaire contre les amalgames entre un champ de recherche et un autre, entre leurs vocabulaires : ne pas abuser des « brèves rencontres », au sens de Lévy-Leblond.

Mais, face à la multitude des invocations de l'art à propos de psychanalyse, il semble tout aussi nécessaire de partir à la recherche d'un ou plusieurs invariants de l'acte créateur traversant les champs et analytique et artistique, eu égard au fait que déjà Freud (particulièrement à propos de l'Homme aux Loups) évoqua la création artistique comme possibilité de sublimation, c'est-à-dire de structuration œdipienne en tant que sortie du bain de langage primordial pour accéder à une parole faisant rupture, un différentiel, un écart. L'écart du Sujet vis-à-vis de son organisation moïque primordiale. À ce titre la création, analytique, artistique, artistico-analytique, serait un antidote à ce que, dans le journal « Le Patriote » du 8 au 14 janvier 2010 Roland Gori et Christian Laval rappellent, un an après, de leur « Appel des appels », faisant référence au refus d'une idéologie de guerre économique, refus d'une civilisation d'usurier. Au nom de l'efficacité mesurable érigée en loi suprême, disent-ils, les réformes visent à enserrer les populations dans des dispositifs de contrôle qui les accompagnent du berceau à la tombe. Psychologisation, médicalisation et pédagogisation de l'existence se conjuguent pour fabriquer une « ressource humaine » performante. La sévère discipline d'une concurrence de tous contre tous, impose à chacun de faire la preuve à tout instant de sa conformité aux standards de l'employabilité, de la productivité et de la flexibilité.

L'idéologie d'une civilisation du profit s'insinue jusque dans les subjectivités convoquées à se vivre comme un « homo economicus ». Cette normalisation, à la fois polymorphe et monotone, suppose que tous les métiers qui ont souci de l'humain soient subordonnés d'une manière ou d'une autre aux valeurs de rentabilité, et fassent la preuve comptable de leur compatibilité avec le langage des marchés financiers et commerciaux. Convertis en entreprises de coaching psychiatrique, de recyclage psychique, de gestion de l'intime, une trame fine de services d'accompagnement individualisé, forcément bien inten-

tionnés, propose de nouvelles tutelles sociales et culturelles pour mieux mettre les hommes en consonance immédiate avec les exigences impitoyables des marchés qui nous disciplinent. Cette conversion du service public en contrôle social à la fois souple, constant et généralisé suppose que tous ceux qui concevaient encore leur métier comme une relation, un espace et un temps réservés à des valeurs et à des principes étrangers au pouvoir politique et à l'impératif de profit, doivent être eux-mêmes convertis par toute la série de réformes qui s'abat sur la justice, l'hôpital, l'école, la culture, la recherche, le travail social. Contrôler les contrôleurs des populations, normaliser les normalisateurs des subjectivités, c'est la condition indispensable du bouclage des sociétés. Lorsque cela ne suffit pas, c'est à la santé que l'on recourt pour alarmer les populations (…) : à propos de la pandémie récente des professeurs de médecine parlaient du « management par la panique ».

L'acte psychanalytique serait-il un acte de résistance en ceci qu'il demeurerait, dans une relation à deux que l'on appelle le transfert, la possibilité qu'un sujet se forge un meilleur rapport au monde qui l'entoure? Qu'il devienne, comme le rappelle Jean-Louis Rinaldini, mieux « averti » de ce qui le mène inconsciemment, avec la conception lacanienne (reconnue freudienne par Lacan avec la phrase : Freud, un linguiste) que le « meilleur rapport » en question restera pour toujours un « rapport qui ne peut s'écrire », ce qui va permettre en fin de compte l'ad-venir d'un sujet barré, eu égard à une question originaire qui n'est jamais que celle du langage? L'arbitraire du signifiant imposant aux premières élaborations du discours inconscient un handicap majeur : l'enfant ne comprend que dans un mi-dit ce qui est dit, il l'engrange à sa manière, par bribes, c'est ainsi que se forme le mythe individuel du névrosé, dans le passage incessant de R à S et I, et R à S, à I, etc. Ce qui n'empêche pas que l'enfant comprenne quelque chose, à lui, c'est son espace de jouissance. Cette jouissance qui est découpée par le langage, comme Christiane Lacôte le ramasse si bien dans le dictionnaire Larousse de la Psychanalyse (1993) : jouissance = « Différents rapports à la satisfaction qu'un sujet désirant et parlant peut attendre et éprouver de l'usage d'un objet désiré. Que le sujet désirant parle, qu'il soit, comme le dit J. Lacan, un être qui parle, un « parlêtre », implique que la relation à l'objet ne soit pas immédiate. Cette non-immédiateté n'est pas réductible à l'accès possible ou impossible à l'objet désiré ; et ce qui distingue la jouissance du plaisir ne se résout pas en ce que se mêlent à la satisfaction l'attente, la frustration, la perte, le deuil, la tension, la douleur donc. En effet, la psychanalyse freudienne et lacanienne pose l'originalité du concept de jouissance par le fait même que notre désir est constitué par notre rapport aux mots. Ce terme se distingue donc de son emploi commun, qui confond la jouissance avec les aléas divers du plaisir. La jouissance concerne le désir, et précisément le désir inconscient ; cela montre combien cette notion déborde toute considération sur les affects, émotions et sentiments, et pose la question d'une relation à l'objet qui passe par les signifiants inconscients (…) ce qui est réclamé radicalement pour cette satisfaction, c'est du sens ». Plus loin elle rappellera le jeu de mots lacanien : « j'ouis-sens ».

La création pourrait donc être considérée comme un réaménagement des premiers rapports aux mots, perdus, mais avec leurs traces lovées, cryptées, dans la chaîne signifiante, qui n'est pas linéaire mais

en arborescence, il faut toujours le rappeler, afin que le désir se rencontre lui-même, par bribes et flashes - cela s'appelle la parole – et se réactualise. L'essentiel de l'outil du psychanalyste n'est-il pas l'accueil de ce « topos », ce lieu introuvable pourtant à l'origine du discours inconscient, à l'origine des pulsions (différentes des« instincts », même si c'est une question de traduction, car avec déjà une visée sémantique), à l'origine du symptôme, non pas dans un temps linéaire mais dans un temps comme source. Origine perdue donc qui pourtant est la source de l'ek-sistence. L'accueil de ce lien cassé entre le mot et la chose, l'accueil de cet écart, dont la difficulté est justement de le maintenir, n'est-il pas l'outil essentiel du psychanalyste ? Ce lieu perdu et pourtant résonant, qui mieux qu'Alain Didier-Weill en a parlé ? Les premières pages de son livre « Invocations » viennent certainement poursuivre l'œuvre lacanienne en développant une « quatrième pulsion » évoquée entre eux en 1973. La reconnaissance par un psychanalyste de cette « sonate maternelle » est certainement son incontournable outil. Sinon, ne se retrouve-t-on pas dans toute une infinité de psychothérapies qui satisferont, ailleurs, et des psychothérapeutes, et des patients ?

J'ai choisi, pour parler de la création artistique « qui fait quelque chose », un artiste, Carmelo Arden Quin, peintre et poète, né en 1913, toujours vivant, parce que son œuvre, plastique, poétique, son parcours, me semblent apporter quelque matière à cette réflexion-là, sur la question de l'origine des représentations, donc du fantasme, à preuve l'un de ses nombreux aphorismes personnels, un peu mallarméens :

« Le commencement d'un récit
est l'œuf que pond une cariatide ».

1

Et c'est à un autre artiste, un écrivain, que j'ai emprunté une définition magistrale du « geste de la création ». Voici la couverture du livre dont le texte que je vais lire est la préface, cette couverture (1) représente « L'inspiration » de Fragonard.

« J'ai toujours rêvé d'un espace mouvant et contradictoire où l'on verrait apparaître, de l'intérieur, au moment même où il a lieu, le geste de la création. Ce rêve est possible. Il suffit de se situer d'un coup dans le système nerveux de la parole en acte, du trait et de la couleur, de la mélodie et du rythme. C'est chaque fois le même corps qui se révolte contre l'évacuation hypocritement silencieuse des corps. C'est l'individu extrême, l'élément indivisible, qui affirme être la seule réalité vraie, la pointe ultime du réel. Loin de justifier le flux biologique d'où il sort, il le cerne du dehors, le marque, le juge, l'anéantit, l'oublie. Exception : telle est la règle en art et en littérature.

D'où, périodiquement, les scandales moraux, les embarras légaux, les remous sociaux. Quant à la signification du mot théorie, on sait qu'il s'agit aussi d'une ambassade, d'une procession, d'une fête. Un défilé, ou plutôt une danse d'exceptions ? Oui, comme une frise irréconciliable de héros à travers la durée profane.

Au début du chant XXII de L'Iliade, Achille, meurtrier en fureur, apparaît à l'horizon de Troie, comme un astre « au milieu des étoiles

sans nombre, au plein cœur de la nuit ». Il n'est pas interdit de penser qu'il est, à cet instant précis, le messager intime de la puissante résolution verbale d'Homère. Une apparition de style est de cet ordre. Elle n'aurait pas dû exister, la Cité s'y oppose de toutes ses forces, les Dieux ont essayé de la détourner ou de l'empêcher, ils sont désormais forcés de jouer avec. Voici donc, tout à coup, inattendue, dérangeante, porteuse de libération ou de malédiction, une « comète en plus », une cause d'espoir ou de désordre, d'interrogations ou de révélations. C'est sans doute ce surgissement, dans la doublure de la condition physique, qu'écoute le personnage d'un tableau de Fragonard dont l'attitude, ici, peut servir d'emblème. La tête détournée, la plume à la main, solidement ramassé dans la notation au vol, comme inscrit définitivement au milieu du temps, il est là, il va s'animer, s'abîmer, dire ce qui vient d'excéder le cadre, ce qui était caché et qui souffle, ce qui aura lieu dans un futur re-tirant à lui le passé entier. Ce tableau s'appelle « L'inspiration ». Il est à Paris, au Louvre ».

C'est par ce texte que débute la « Théorie des exceptions » de Philippe Sollers, qui me semble bien parler de la parole en psychanalyse fondatrice du sujet, et aussi du sujet Carmelo Arden Quin, sujet construit par sa propre œuvre d'abstraction géométrique, par son propre discours toujours interpellant l'Autre, par sa poésie, tout cela mis en visibilité par des objets et par des actes, c'est l'avantage de l'art. Surtout lorsque quelqu'un, comme lui, entre de plain-pied dans l'Histoire de l'Art pour la faire, cette Histoire de l'Art.

Cet homme, donc, Carmelo Arden Quin, né en 1913 dans une rue de Rivera faisant frontière entre l'Uruguay et le Brésil, toujours vivant, incarne aux yeux de tous ceux pour qui il est un mythe, une révolution : celle d'avoir, en 1935, fait sortir la peinture du format orthogonal, ce que l'on appelait la « fenêtre de la Renaissance ». Carmelo Arden Quin toujours référence du Mouvement MADI (MADI : matérialisme dialectique, ou M-A-D-I, quatre lettres prises dans son nom), Mouvement MADI International fixé dans plusieurs Musées du monde, objet en permanence d'expositions, de rétrospectives et toujours autour de son fondateur, Arden Quin.

Carmelo Arden Quin semble bien ressortir de la « théorie des exceptions » de Sollers en tant que cette « apparition de style », en tant que ce personnage de Fragonard, « solidement ramassé dans la notation au vol, comme inscrit définitivement au milieu du temps ». Rappelons ce passage essentiel : « il est là, il va s'animer, s'abîmer, dire ce qui vient d'excéder le cadre, ce qui était caché et qui souffle, ce qui aura lieu dans un futur re-tirant à lui le passé entier », la dernière phrase étant assez proche de la fin du « 3e pré-manifeste » d'Arden Quin (août 1946) qui fonda le Mouvement Madi à l'Institut Français d'Études Supérieures de Buenos Aires, et qu'il termina par : « Je crée l'événement. Le passé n'est pas d'aujourd'hui qui sera demain. Je vous lègue la formule des inventions de l'avenir ». Pas loin non plus de l'acte de fondation de Jacques Lacan (21 juin 64) dans cet extrait : « Je fonde – aussi seul que je l'ai toujours été… l'École française de psychanalyse ». Pour Arden Quin, l'homme sans père, nous verrons comment est exemplaire cette fondation, à l'âge de trente-trois ans.

Et c'est plus particulièrement la notion de « dire ce qui vient d'excéder le cadre », que je vais explorer à son sujet, en racontant comment il opéra une « sortie du cadre » historique.

Mais sans oublier, je le répète, qu'il s'agit de psychanalyse et pas

pour parler « seulement » d'Histoire de l'Art. Plutôt pour essayer de pointer la notion de « différence » en écho à celle de création, acte créateur, acte poétique, acte analytique. Acte analytique parce qu'il semble qu'à travers tous ces « Actes poétiques » mis en scène par Arden Quin, quelque chose du dépassement de la langue maternelle s'est joué, rupture avec les pères RSI, découverte du Père. Rupture avec l'habitus, précisément dans la revendication manifeste, subversive, d'une invention de la pensée, d'une réinvention, et même, dans le cas de l'Acte qui va nous occuper (celui de 1945 à Buenos Aires), « contre-Spinoza » et « à l'inverse » de Spinoza. Mais « tout contre ». Question d'étayage. Opération qui semble « auto-psychanalytique », avec cette particularité que toute sa vie Arden Quin aura recherché la compagnie de psychanalystes en chair et en os, sans jamais se faire analyser de manière conforme.

Et c'est devant des psychanalystes, le 8 octobre 1945, dans la maison du co-fondateur de l'Association de Psychanalyse Argentine, Enrique Pichon-Rivière, que, lisant son « 2e pré-manifeste », Carmelo Arden Quin accusa les premiers dissidents du Mouvement (qui s'appela pendant deux ans « Arte Concreto Invención » avant de devenir le Mouvement MADI), de n'avoir pas de « conscience polygonale ». Et qu'il lut également un récit écrit pour la circonstance, un rêve éveillé, « Pedro Subjectivo », que Pichon-Rivière interpréta.

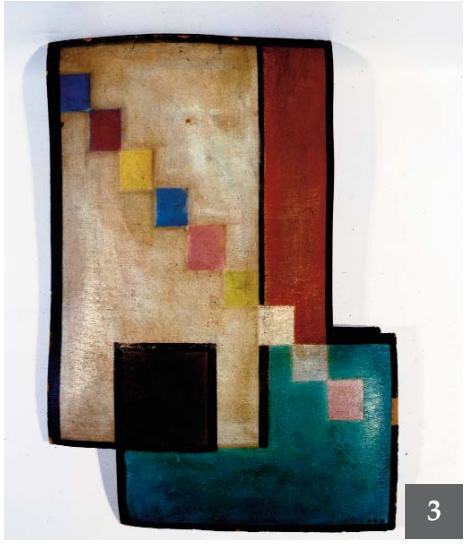
Cette séance était perdue, elle n'avait été ni filmée, ni enregistrée, ni retranscrite, jusqu'au jour où Arden Quin accepta de la réitérer à Saint-Paul, Galerie de la Salle, le 7 février 1996, devant une assemblée dans laquelle se trouvaient des psychanalystes des AM, et une psychanalyste parisienne, une amie à lui, Josée Lapeyrère, dont on a dit qu'elle était la poétesse de l'Association freudienne, qui fit partie du Mouvement Madi, et accomplit avec AQ un certain nombre d'Actes Poétiques. Le 7 février 1996 a été filmé, mais le film est bien trop long pour être montré ici maintenant, c'est à partir de lui que j'ai composé un diaporama d'images pour illustrer mon propos.

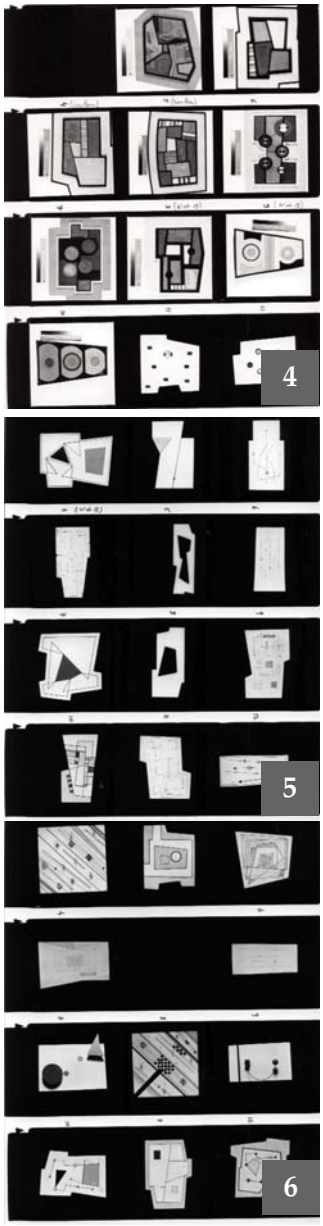
Ce 7 février 1996, donc, Arden Quin nous traduisit « Pedro Subjectivo » de l'espagnol, nous transmit l'interprétation de Pichon-Rivière, et développa l'idée que, chez lui, le peintre abstrait géométrique, le « De more geometrico » de l'Éthique de Spinoza avait suscité, en réaction et à l'inverse d'une éthique du temps, une éthique de l'espace. Comment donc un enfant sans père, le sien avait été assassiné d'une balle de revolver avant sa naissance, (1b) dans une ramos generales, (peut-être celle-ci, imagina Volf Roitman, son co-biographe, et acteur essentiel du mouvement MADI à partir de 1951 à Paris, qui le photographia devant la Casa Masoller en 1995, pensant qu'elle devait ressembler à celle où Carmelo Geronimo Alves, le père d'Arden Quin, mourut en 1912), comment donc un enfant sans père allait-il reconstruire le monde, un monde, en transmission de ce que son oncle maternel préféré, José Belarmino da Silva dit « Zeca », homme doux, lui communiquait de passion pour la lecture et l'écriture, et de ce que oncle Miguel, homme d'affaires, inventeur, lui communiquait de goût pour les objets bizarres. D'oncle Zeca à l'âge de 14 ans il recevra un Smith and Wesson : « Tout le monde était armé », dit AQ, « et nous nous exercions dans la campagne ».

1b

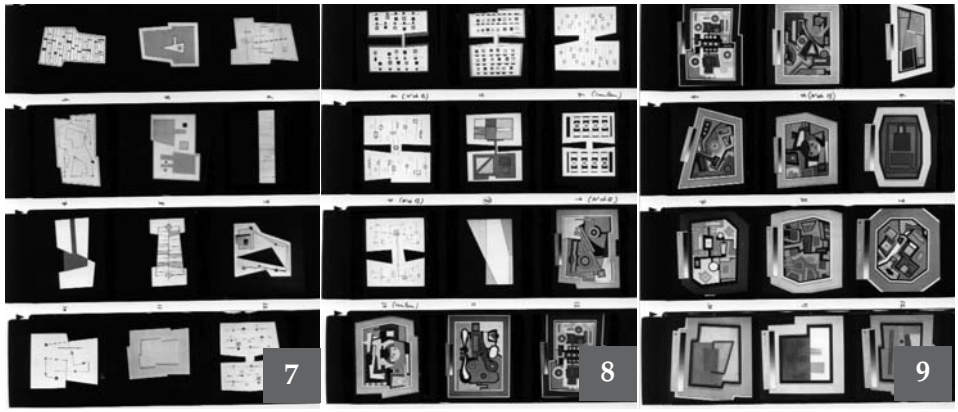
Et lui le fils d'éleveurs que l'on destinait au Droit, à 12 ans rencontra un catalan, Emilio Sans, écrivain et peintre du dimanche, directeur du journal de son village, qui avait une grande bibliothèque, son dieu, c'était Picasso. Chez les Maristes, Arden Quin apprit le dessin, devint communiste, peignit, écrivit, fut tout de suite attiré par le Symbolisme prédominant en Amérique Latine dans les années 25-30. Il commença par faire des tableaux cubistes copiés dans les livres puis, à la suite d'une fameuse conférence de Torrès-Garcia à Montevideo en 1935, renonça au format rectangle. Torres-Garcia revenant dans son pays après 43 années passées à New-York, Europe, Paris, devenant cubiste et fauve, puis rencontrant Mondrian, van Doesburg, Seuphor, tenants d'un austère idéal d'art abstrait construit, et fondant en 1929, avec Seuphor, le groupe « Cercle et Carré ». À la fin de la conférence Arden Quin alla lui montrer un petit tableau de lui, encore très influencé par le cubisme, (2), peut-être ce portrait de Betty Kravetz-Brown, mais il ne se souvient plus, et Torres-Garcia commenta : « Picasso, Picasso, toujours Picasso »… Carmelo rentra chez lui, concocta « Diagonale et carrés » (3), et, pendant cette dizaine d'années avant la séance chez Pichon-Rivière qui précéderait d'un an la fondation du Mouvement Madi à l'Institut français, il créerait toute une série de formes polygonales (4, 5, 6, 7, 8, 9) avant de déployer une œuvre abondante, qui n'est pas close et dont voici quelques spécimens en couleur (de 10 à 31).

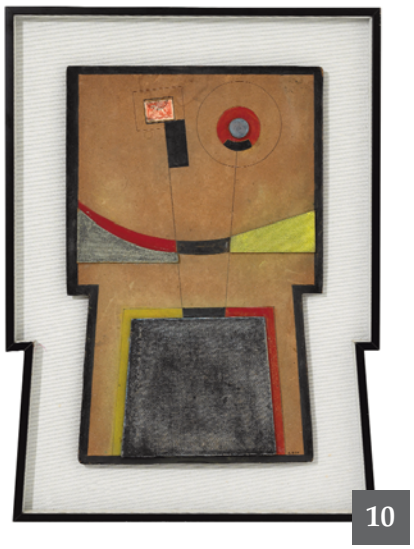
2


3

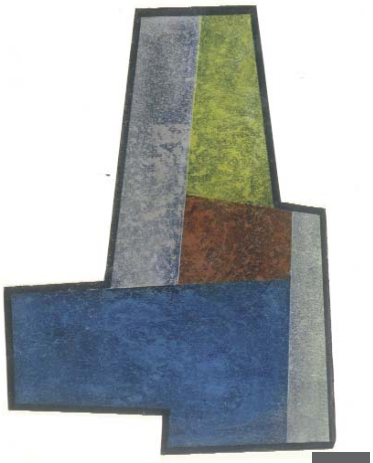

4 5 6

« Torrès-Garcia fut ma source » (32) dira-t-il de celui qui, en mars 1930, dans le n° 1 de la revue « Cercle et Carré » (Paris), dans son texte « Vouloir construire », avait théorisé que l'art construit est fondé sur l'idée de s'éloigner de la nature en créant des formes ne repré-

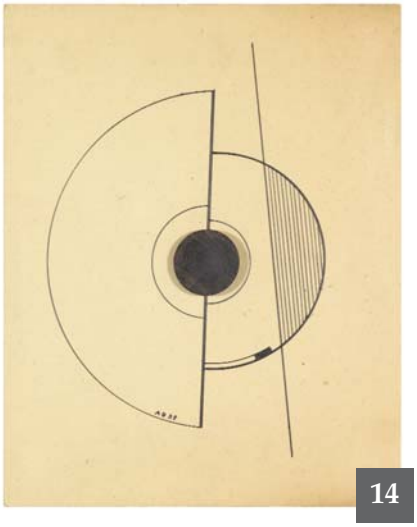

7 8 9


10

11

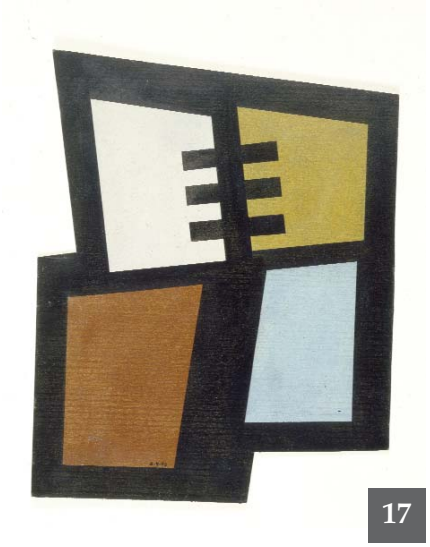

12

13


14

15

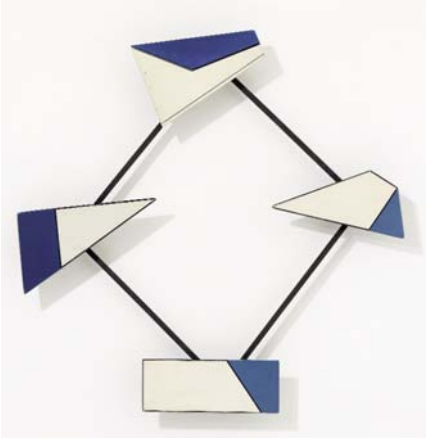
16


17

18

sentant qu'elles-mêmes. Un arbitraire revendiqué, mais où Kandinsky et les autres pionniers avaient vu l'irruption de la dimension intime. « Notre seul but c'est de construire. Le pôle opposé du sens constructif est la représentation. Imiter une chose déjà faite n'est pas créer », écrivit donc Torrès-Garcia. Mais ce qui est surtout intéressant c'est son ambivalence, car cet homme imbibé d'Europe n'abandonne pas la tradition précolom-

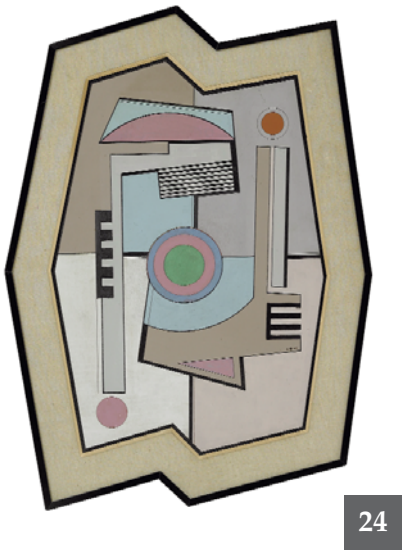
19


20

21

22

23


24

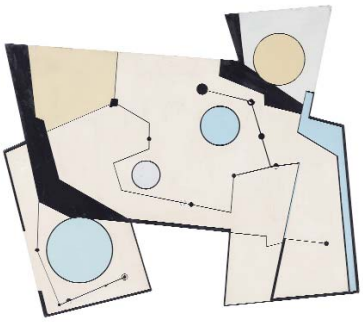
25

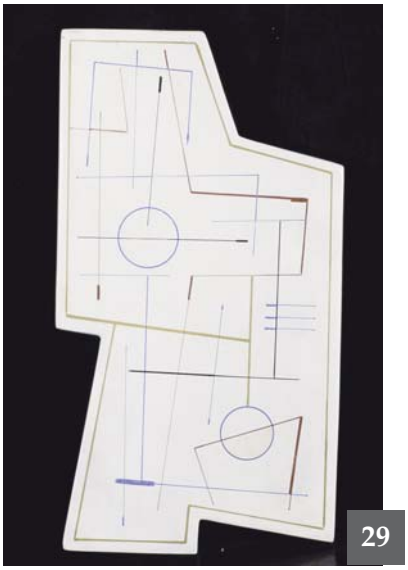
27

bienne, il veut se servir de la tradition pré-colombienne dans une reprise de l'art, « aussi uruguayenne que jamais », et il préconise d'être un « Uruguayen du XXe siècle ». Lorsqu'en 1934 il rentre en Uruguay, il a la conviction que la tradition de l'Amérique du Sud est la tradition indienne, que c'est là que s'inscrivent son passé et son avenir, et son propre art va manifester une conception mythique et magique inscrite dans des structures géométriques.

26

Au jeune Arden Quin curieux des révolutions européennes mais immergé dans le tellurisme de sa terre natale, « imprégné de l'essence de la terre », comme dit Torrès-Garcia, celui-ci fait lire « Arte de los pueblos aborigenes », du Catalan José Pijoan (1931), traditions africaines, océaniennes, amérindiennes, leurs formes, leurs


28

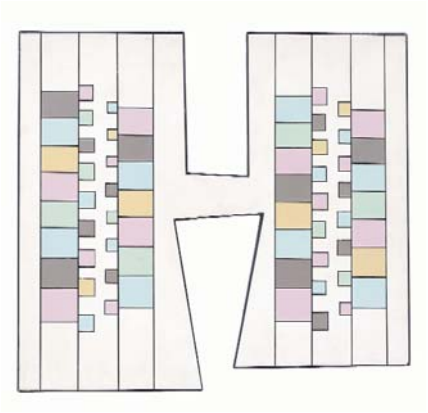

29

30

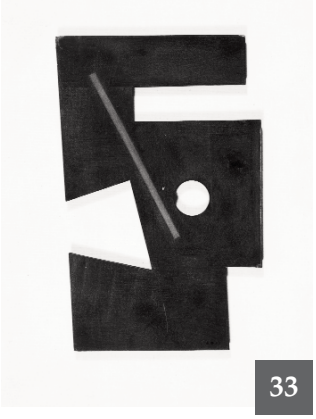
masques, sans doute pas étrangers aux « Formes noires » d'Arden Quin en 1942 (de 33 à 37).

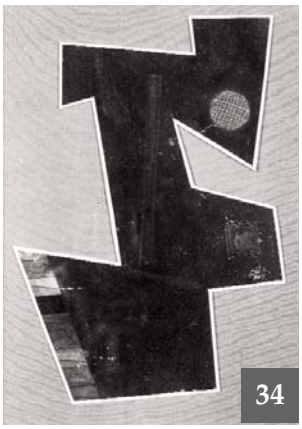
Lorsqu'en 1985 le psychanalyste Patrick Rousseau, pour une exposition parisienne intitulée « Programmation du plastique » écrira sur Arden Quin un texte très riche citant le psychanalyste argentin Juan Nasio, il mettra l'accent sur l'importance de la rencontre entre AQ et Torrès-Garcia, et sur l'injonction de ce dernier : « Créer un ordre ». Et de cela il tirera l'idée que Carmelo Arden Quin ne s'autorise que de lui-même, en citant sa phrase : « Je crée l'événement ». Poursuivant : « Attitudes témoignant que l'art est essentiellement désir de voir rompu quelque peu le clivage du dedans et du dehors, de faire se produire l'objet intime dans le réel, contre le réel. L'art comme affirmation nomade. L'art, comme acte, temps de la prise sur le dehors, temps travaillé sur le dedans, intuition indéracinable que « le psychisme, c'est du dedans limité par une surface (la peau) tournée vers le réel extérieur », formule de Nasio. « Physiologiquement, tout ce qui est perçu, vu, senti, touché, rêvé est aussitôt prolongé, transformé mentalement, déjà en « phrases volantes », sera encore pris à Pierre Guyotat.

Un jour Arden Quin citera comme enseignement incontournable les jouets articulés de Torrès-Garcia : « … car en dehors de la Pluralité et de la Ludicité, les jouets de Torres-Garcia s'articulent et changent de position à volonté ». Torres-


31

32


33

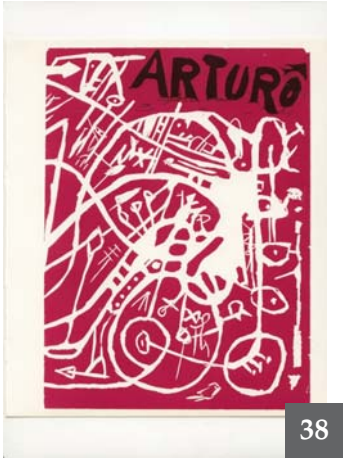

34

35

36

37

Garcia qui avait lui-même dit de sa créature mécanique : « Elle a des articulations ; elle prend des postures comme tout être vivant : comme vous, comme moi ; comme tout homme normal. Et l'homme est la mesure de toute chose ». « Je vous assure, j'ai entendu la leçon », dit Arden Quin, et c'est de là qu'il va visiter tous les champs de l'art pouvant être affectés de « conscience polygonale », dont les livres : « Transformons le livre, sa dimension sémantique. Même le livre classique est un objet articulé. Suivons l'exemple de Mallarmé, de Marinetti et ses paroles en liberté ». Des livres en liberté, il en fera, mais pour l'instant, en Argentine (il a quitté l'Uruguay en 1938), pendant deux ans il travaille au n° 1 de la revue Arturo (38 et 39) qui paraît l'été 1944 comme fondation d'une théorie révolutionnaire entre arts plastiques et poésie. Dès son arrivée à Buenos Aires il avait créé un atelier collectif et édité la revue ronéotypée « Sinesis » avec Lloret-Castels, Guy Ponce de Léon, José Garcia Martinez, Pablo Becker, Basterra, Sarmiento. La revue Arturo réunit beaucoup plus de gens, dont Torres-Garcia, des plasticiens, le poète chilien Vicente Huidobro, le poète brésilien Murilo Mendes. En plus de son Premier pré-manifeste, « La Dialectica », dit Manifeste d'Arturo ( *Ce sont les conditions matérielles de la société qui conditionnent les superstructures idéologiques. L'art, superstructure idéologique, naît et se développe sur la base des mouvements économiques de la société. Voilà la révélation qui, au-delà de l'art, constitue le matérialisme historique. Pour l'interprétation exacte de l'art dans sa fonction historique doit s'établir l'ordre dialectique « Primitivisme-Réalisme-Symbolisme ». C'est suivant cet ordre que l'art s'est manifesté tout au long de l'histoire,* etc.), Arden Quin publie un extrait de son poème « Pégase, comme une herbe dans le chaos ». Et c'est lui Arden Quin qui donne son nom à la revue Arturo, à partir d'Arcturus, étoile de première grandeur de la constellation du Bouvier, en hommage à Arthur Rimbaud, en hommage à son grand ami Arturo Ruiz, secrétaire du secrétaire général du Parti communiste uruguayen. C'est Arden Quin qui a réuni les participants, et qui subventionne la revue à partir d'un héritage qu'il vient de faire. Sa première exposition (trois formes découpées de couleurs primaires), ayant eu lieu à la « Casa de España », au bénéfice des intellectuels républicains espagnols. Une conscience politique pas étrangère à cet art abstrait décrété art dégénéré à Munich en 1937.



38

39

Alors qui sont ces gens chez qui Arden Quin va lire son Second pré-manifeste « El movil » ? Comme vous le voyez sur cette photo, (40), il s'agit d'Enrique Pichon-Rivière, psychanalyste, Arminda Aberastury, son épouse, psychanalyste, Marie Langer, viennoise, une des premières analystes didactiques de l'Association Psychanalytique Argentine, analysée par Freud, Ramón Melgar, membre du Parti Radical

40

Argentin et directeur de la clinique psychiatrique La Chapelle, Arnaldo Rascovsky, psychanalyste, le docteur Hardoy, le poète Daniel Devoto, et des musiciens, Élisabeth Steiner, Klaus Erhardt, qui joue du hautbois, Carmelo Arden Quin, et Gyula. Kosice. Et c'est ainsi qu'Arden Quin débute son Manifeste : « Avant que cette réunion ne commence, je voudrais remercier pour leur accueil le Docteur Ramon Melgar, et Henrique Pichon-Rivière, et, à travers eux, tous les membres de l'École Psychanalytique argentine ici présents. Nous ne pouvions souhaiter endroit et occasion plus propices. Tous nous connaissons la soif de savoir, universel, qu'habitent la pratique et la théorie freudiennes, et l'attention et la rigueur qui mettent le psychanalyste sur la brèche des problèmes de l'art ». Et immédiatement il tombe dans la question de la transmission, avec sa mise en cause, qui est de débusquer ce qui manque au discours des pères pour y loger sa propre jouissance, il dit : « Nous reconnaissons et saluons nos prédécesseurs, que nous remercions pour leur exemple et leur enseignement. C'est dans cette éthique de gratitude que nous travaillons ». Et de citer le Futurisme avec son concept de mouvement, et Moholy-Nagy et Calder. « Nous nous sentons leurs prolongateurs, bien qu'ils n'aient su nous transmettre de repères fondamentaux, comment l'est en peinture le concept de polygonalité. Et cela par manque de « conscience » de cette idée. Et ici je fais une parenthèse pour dire que notre Mouvement à peine formé se trouve déjà divisé, par manque précisément de « conscience » polygonale ; en plus de la tendance d'une partie de notre groupe à revenir à l'ancien ordre rectangulaire, ce que nous ne pouvons admettre en aucune manière ».

Arden Quin a rencontré Pichon-Rivière à la clinique du Dr Melgar où ils ont parlé d'art, de psychanalyse, en jouant au poker. Pichon-Rivière, co-fondateur de l'APA, a mis en place de la thérapie de groupe avec l'idée que le mal vient d'une non-reconnaissance « filiative ».

En Argentine, la psychanalyse a trouvé une seconde patrie, à Buenos Aires les praticiens ont leur quartier : la « Villa Freud ». La Psychanalyse Argentine est le fruit, dans les années quarante, de l'arrivée d'un trio d'immigrés qui voulut sauver le legs freudien de la barbarie nazie : Pichon-Rivière, suisse et fou de Lautréamont, Arnaldo Rascovsky, intellectuel juif qui fit entrer Freud à l'Université, et Marie Langer. Juan Nasio a repéré que Freud avait été l'analyste de Karl Abraham (Vienne), Abraham celui de T. Reik (Berlin), T. Reik celui de Angel Garma (Berlin), Angel Garma celui de Pichon-Rivière (Buenos aires), Pichon-Rivière celui de José Bleger (Buenos Aires), José Bleger celui d'Emiliano del Campo (Buenos Aires), Emiliano del Campo celui de Nasio (Buenos Aires), et Nasio supervisé pendant 6 ans par Lacan. Il y a un fil qui va de Freud à Nasio en passant par Pichon-Rivière.

La « Villa Freud » est à la fois le Quartier Palermo à cause de sa concentration de psys, et aussi le titre d'un tango. « Je pourrais dire que ma vocation pour les sciences humaines est née de la tentative de résoudre ce conflit entre deux cultures », dira Pichon-Rivière en 1975. « En raison de l'émigration de mes parents de Genève au Chaco (grande savane entre Argentine, Bolivie, Brésil, Paraguay), j'ai été, dès l'âge de 4 ans, à la fois le témoin et le protagoniste de l'insertion d'un groupe minoritaire européen dans un contexte de vie primitive. Mon intérêt pour l'observation de la réalité trouve ses racines dans le mythe et la magie ». Si on spécule sur les causes de la sympathie née entre

41

Arden Quin et Pichon-Rivière, il pourrait y avoir en commun cette double appartenance, (41) Francesca Oyarzun (sur la photo), la mère d'Arden Quin, étant fille d'immigrés venus, dans les années 1880, du petit village de Beunsa, près de Pampelone, pays Basque espagnol, et de plus l'intérêt de Pichon-Rivière pour Lautréamont se reportant sur Arden Quin eu égard aux itinéraires voisins de ces deux-ci : Lautréamont, né à Montevideo en 1846, qui vivrait à Tarbes et Pau, passerait par Buenos Aires et Cordoba (Argentine) mourrait à Paris en 1870 à l'âge de 24 ans. Arden Quin, né en Uruguay, passant par l'Argentine, le Brésil, allant vivre à Paris, où il est toujours, mais avec des ancêtres du sud-ouest français proche du pays basque espagnol. Quant à la vie primitive, ce fut vraiment celle d'Arden Quin en Uruguay, avec cette épopée solitaire à cheval, dans la région de Misiones, à l'âge de 17 ans, l'âge de Rimbaud (On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans, et qu'on a des tilleuls verts sur la promenade…). Le père de Carmelo (sur la photo), Carmelo Jérónimo Alves do Estreito, étant brésilien.

L'admiration d'Arden Quin pour le travail de Pichon-Rivière sur Lautréamont se concrétisera lorsqu'à Paris le n° 8 de la Revue « Ailleurs », fondée par Arden Quin et Volf Roitman, en plus de textes de Julien Blaine, Frédérick Tristan, J.-F. Bory, Rita Parr, et d'autres, publiera « Lautréamont, vie et portrait », de Pichon-Rivière. Ce n° 8 (d'hiver 1966) ayant sur sa couverture le portrait imaginaire d'Isidore Ducasse par Antonio Asis tiré en plusieurs photogrammes, et commençant par des « Pages de Journal » d'Arden Quin avec comme titre, entre parenthèses (pour une impropriété de langage), puis cinq strophes dont voici deux :

les yeux à ouvrir
à leur nom
et pour la seule
détermination de partir

ils n'ont rien
à part la seule partie
pour le moins curieuse
à partager entre eux

Ensuite des paragraphes de « journal », débutant par : « *La géographie elle aussi se modifie continuellement. De quoi permettre de mieux observer certains contours de la route quelque peu effacés par les ombres basses du couchant* », et finissant par : « *Au vrai, une anecdote représente une forme de communication à deux. Ce qui fait plus de deux c'est déjà le troisième larron. Je copie textuellement : « Un peu inconscient parce qu'enfant gâté. Très sale à manger, très imaginatif, très mélancolique, hanté par l'adaptation et par la vitalité du grand-père empoisonneur presque centenaire… » Il suffirait de développer certains passages à l'avenir* ».

Ces brefs extraits font écho semble-t-il à « Pedro Subjectivo » dont je parlerai plus tard. Mais toute l'œuvre d'Arden Quin n'est-elle pas un immense espace de *résonances* ? Ce mot maintes fois employé dans ses Manifestes ?

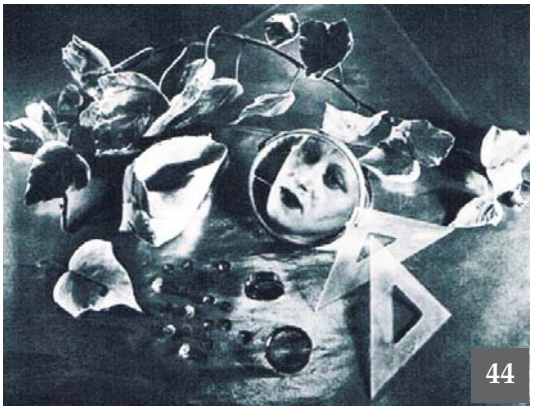
42

43

Le texte « Lautréamont, vie et portrait » par Pichon-Rivière débute par le photogramme n° 2 d'Antonio Asis, « Isidore Ducasse », et débute par : « Toute recherche sur la vie du Comte de Lautréamont entraîne nombre de difficultés à cause de facteurs extérieurs et fortuits et surtout en raison des problèmes particuliers qui se sont posés à ses exégètes. Il semble bien que cette situation soit due au malaise, à l'angoisse même qui se dégage des aspects inquiétants de sa vie et de son œuvre. Lautréamont nous indique lui-même dans le premier de ses Chants : « Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit… » etc. Pichon-Rivière se propose de montrer comment l'existence de Lautréamont fut « réprimée » par son milieu, « et comment, petit à petit, grâce au labeur de plusieurs chercheurs – de la même façon qu'un psychanalyste avance en surmontant les résistances d'un patient – on a pu amener à la conscience de notre époque, un peu de ses matériaux préalablement refoulés. » Son long texte se déroule dans le n° 8, illustré par des photos d'époque, Buenos Aires, Montevideo, lycée de Tarbes où étudia Lautréamont, portraits de famille, père, oncle et parrain, deux cousins et un neveu, avec barbes et moustaches, et l'une des nièces Amelia Suarez Ducasse avec son 3e mari Raphaël Lozada Llanes. Suivent les trois premiers chants de Maldoror, commençant par : « J'ai fait un pacte avec la prostitution afin de semer le désordre dans les familles ». Arden Quin fut-il fasciné par ces premières lignes de Maldoror, lui le fils du désordre premier qu'est la mort du père avant la naissance ? Et l'amour manifesté toute sa vie pour sa mère Francisca, qui mourut de tuberculose après qu'il ait quitté l'Uruguay pour l'Argentine, trouva-t-il écho dans la perte de sa mère par Maldoror, dont Pichon-Rivière avança que c'était un suicide, le fils abandonné et trahi s'identifiant à la mère (« il n'aimera qu'elle et que lui-même en elle », dit Pichon-Rivière). Lorsque Francisca mourra en 1939, Arden Quin en aura la prémonition, foncera à Rivera, elle lui dira l'avoir attendu pour mourir. « Une heure après, c'était fait », dit Arden Quin.

Trois mois après la séance chez Pichon-Rivière, le 2 décembre 1945, aura lieu une autre séance d'« Arte Concreto Invención », cette fois chez Grete Stern, juive allemande ayant pris des cours de photo au Bauhaus avant de se réfugier au Rio de la Plata. Voici la photo du groupe (42). A Grete Stern MADI doit un photomontage emblématique (43), et, entre 1948 et 1952, Grete Stern va donner à la revue argentine « Idilio » 150 « interprétations de rêve », photomontages illustrant chaque semaine des rêves proposés par des lectrices, dans la

rubrique « la psychanalyse vous aidera » (44 à 47). Chez Grete Stern tous les arts sont convoqués, (48) jusqu'à une danse MADI chorégraphiée par Arden Quin, dansée par Renate Schottelius, qui deviendra célèbre danseuse et chorégraphe. (49)


44

Pour évoquer brièvement quelques relations psychanalytiques qui vont investir la vie d'Arden Quin par la suite, après une première épouse artiste, sa compagne Édith Aromando sera psychanalyste à Paris et Turin, son épouse actuelle est psychanalyste à Buenos Aires. Et de nombreux psychanalystes ont écrit sur son travail, Salomon Reznik qui en 2002 donna une conférence sur Pichon-Rivière à l'Association franco-argentine de psychiatrie à Paris, pointant que celui-ci se serait langui du français tout en apprenant le guarani, Reznik prétendant que l'intérêt de Pichon-Rivière pour Lautréamont viendrait de ce que phonétiquement on peut entendre « l'autre monde », et que le stade mélancolique du mort-vivant l'aurait intrigué. D'après Pichon-Rivière et Ana Taquini, épouse de Reznik, l'une des raisons pour lesquelles la psychanalyse aurait eu un tel retentissement en Argentine serait liée à la philosophie du tango. Pichon-Rivière aimait le tango, la vie nocturne et les rencontres dans les cafés, comme un certain nombre de psychanalystes argentins. Salomon Reznik, psychanalyste lacanien ayant travaillé entre Laborde et Saint-Alban, écrivit en 1994, à l'occasion d'une exposition Arden Quin : « La forme plastique, en particulier dans l'art abstrait et dans l'art MADI, comme c'est le cas avec Carmelo Arden Quin, consiste en ce que le projet, les sentiments les plus profonds du corps tentent de tracer leur chemin, de s'ouvrir, de s'espacer dans le monde, pour marcher vers « l'inquiétante étrangeté » de toute aventure, de toute recherche. » Et Josée Lapeyrère en 1984 : « Au fond, ce que propose MADI, au-delà des représentations mais grâce à elles, c'est de rendre plus manifeste le processus de ce qui s'effectue, de tenter d'en approcher la structure en la mettant en acte au niveau de la mise en jeu de ses éléments et de la faire ainsi se mouvoir ».

48

49

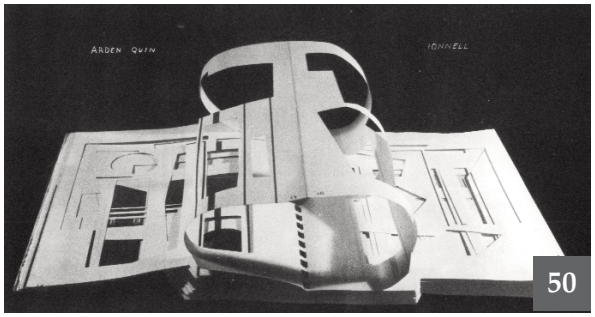
45

46

Alors si l'on cherche à faire remonter l'image, l'imaginaire, à une source sémantique (comme il se doit si c'est le « parlêtre » qui nous intéresse), on pourrait peut-être considérer que c'est par adhésion à Mallarmé qu'Arden Quin aurait inscrit de manière manifeste le « défaut » dans le rectangle, faisant écho sans le savoir à Gustave

47

Mannoni disant à quel point Mallarmé avait « rémunéré le défaut des langues ». Rémunérer le défaut de la forme, ne fut-ce pas pour Arden Quin écorner celle-ci, la remettant du même coup dans le champ de l'Infini ? La conscience polygonale n'est pas un concept de hasard si l'on s'en réfère à Jean-Louis Backes commentant ainsi le texte mallarméen : « On pourrait recourir à une autre métaphore, celle d'une géométrie en mouvement, qui ne se résout pas en concepts, mais persiste à imposer des figures ». Ce qu'Arden Quin enlève au tableau, dans sa dé-coupe, ne serait-ce pas encore cette « rose absente de tous les bouquets, absente avec frissons, et qu'il dit la seule vraie », comme le mentionne Octave Mannoni, à propos de Mallarmé, manière alors de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu, et rémunérer le défaut des langues ». Livrer un sens indifférent, ne rien produire. Ne conjurer que le néant. Le mystère est dans les lettres (« Le mystère des lettres » est un titre de Mallarmé). Pour Arden Quin le mystère sera dans les formes. Une forme après l'autre, dans une pratique. Mallarmé parle de l'imperfection des langues en disant : « La poésie hurle ses démonstrations par la pratique ».

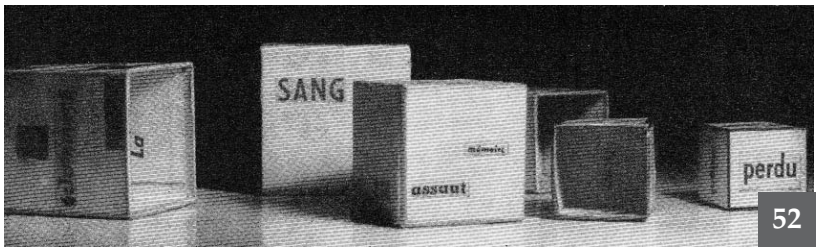


50

51

Pour poursuivre le repérage des contacts d'Arden Quin avec la psychanalyse, Colette Allendy, chez qui Arden Quin expose en 1950, peu après son arrivée à Paris, était veuve de René Allendy, psychanalyste parisien, fondateur avec René Lafforgue et Marie Bonaparte de la SPP (Société Psychanalytique de Paris en 1926). Parmi ses patients : René Crevel, Anaïs Nin, Antonin Artaud. Dans l'exposition chez Colette Allendy de 1950, trois livres-objets d'Arden Quin particulièrement impressionnants : « Ionnell », (50) « Nature », (51 et 52) et « Soleil ».

Un autre fil non pas parallèle mais tissé dans la tapisserie du discours symptomatique qui nous intéresse, est celui qui repère la répétition du mot « acte » dans tous les textes d'Arden Quin promouvant MADI. Cela remonte au 3 août 1946, dans le Pré-Manifeste N° 4, écrit et lu par Arden Quin comme lancement du mouvement MADI à l'Institut Français d'Études Supérieures de Buenos-Aires : « C'est ainsi que le concept d'invention doit être défini comme passage, comme faculté, jaillissement du désir, et celui de création comme acte, événement, comme essence se montrant et agissant éternellement ».



52

Plus loin : « Nous autres madistes, nous n'exprimons rien, nous ne représentons rien, nous ne symbolisons rien. Nous créons la chose dans sa seule présence, sa seule immanence. La chose est dans l'espace et dans le temps : ELLE EXISTE. C'est un acte transcendant, un acte merveilleux ».

Plus tard dans l'année 1946, pour l'exposition « Arte Madi » organisée par Lucio Fontana à l'École Altamira de Buenos Aires, sur le programme des « Actos », il est écrit : « Le directeur invite à des actes que le Mouvement MADI réalisera etc. »

Et le 4 avril 1948, avant le départ d'Arden Quin pour Paris, invitation à aller chez le docteur Elias Piterbarg assister à « Un acte essentiel ! matinée madiste ».

Nous retrouvons « l'acte » dans la revue « Ailleurs » de septembre 1964, dans le poème « Torme Arlé II », qui a pour sous-titre : « Des éclairs, vous dites des éclairs », et qui dit :

« Faisons grâce aussi du cri galactique exagéré et de l'acte rituel nouveau. Après tout la statue du licteur est restée dans l'ombre, et la cour est déserte, en dépit de l'élu qui attend toujours que l'on vienne réciter les litanies et lui rendre hommage ». Beaucoup de termes du type « l'élu », le « royaume », le « domaine », etc. scandent une sorte de chanson de Geste. Qui n'est pas de style chrétien, nous sommes en Uruguay, dans un baroque métissé de Surréalisme, avec ses « arcanes ». On songe aussi au « Spinoza » d'Alain, qui identifie la capacité à réinventer un ordre du monde à celle de fonder une religion. Alain dit que Descartes, Rousseau et Kant auraient eu peur, mais pas Spinoza. Si Freud a rangé la religion du côté de l'illusion, il a tout de même parlé de la structuration par le discours inconscient comme d'un « mythe individuel du névrosé ». Et il semble que cette re-création-là (c'est sa création à lui) soit passée chez Arden Quin par un rapport à Spinoza, ce qui n'est pas innocent, Spinoza retravaillant son propre rapport à un judaïsme imposé, se libérant du judaïsme imposé pour le réécrire à sa manière, beaucoup disent d'une manière athée, en tout cas pure logique de la connaissance. Le vocabulaire d'Arden Quin, très mythique, son mythe à lui, est passionnant, c'est un repérage qui déborderait amplement le temps compté de cette conférence. Mais Arden Quin s'appropriera ce Spinoza-là, celui qui dit : « Dieu ou la Nature », comme si c'était lui qui l'avait autorisé à créer sa propre « Genèse », son propre « Livre ».

La réinvention par le Sujet d'une éthique a été évoquée par Lacan du côté de Sade, Bataille, Joyce, etc. tous individus ayant des manières de « semer le désordre dans les familles », non pour ajouter au désordre existant mais créer un nouveau rapport à l'injonction, donc au langage, soulevant ainsi la chape de répétition, d'aliénation, de colonisation qui entrave « l'assujet » premier.

À propos de Sade, une chose intéressante est que Volf Roitman, qui a rallié Arden Quin et le mouvement MADI à Paris en 1951, co-auteur de la revue « Ailleurs », co-biographe d'Arden Quin avec son épouse Shelley (Goodman pour la circonstance), avec son épouse mais cette fois sous le pseudonyme d'Ariel Volke (un nom pour deux), a mis en scène, sans que ce soit jamais dit, une « Philosophie dans le boudoir » appelée « Le Nid du Loriot », et se situant dans un ranch du Texas. Une « Philosophie dans le boudoir » inversée : ce sont des cow-girls qui initient à l'amour un jeune « Clay » consentant, amour retraversant tous les mythes, d'Éros, Psyché, Cupidon à Freud (« Freuddie » présent dans le ranch de Stella, dépassant de manière originale sa peur du « continent noir »), et en passant par Krafft-Ebing, Sacher-Masoch, Jung. « Le nid du loriot » fut publié aux Éditions Balland en 1986, le lecteur y est invité à décoder les nombreuses clés psychanalytiques qui articulent ce conte cruel de la nostalgie du ventre maternel dans un épuisement des délices primordiales, collision permanente montrant en liberté ce qui est muselé, censuré. Dans le même espace a-causal que celui d'Alice *(Clay se demanda s'il n'était pas, comme Alice et à cause de la même fascination hagarde, tombé tête en avant dans un rêve souterrain)* tout y devient instantanément possible car il n'y règne aucune des lourdeurs du monde rationnel, comme dans un rêve éveillé. Si le jeune Clay a le privilège d'être instruit sur sa propre

sensualité, il découvre aussi sa solitude, la souffrance d'être nu, d'être une entité séparée, d'aller toujours vers quelque chose qui fuit. Aujourd'hui que ce livre est réédité, il est temps de saluer l'importance de ses intentions, qui en font, non pas l'envers d'Histoire d'O (son premier titre était « Histoire d'I », emblème du pénis dressé en français mais « Je » anglo-saxon, le livre étant originellement écrit en anglais), mais une « Philosophie dans le boudoir » dépassée par la réhabilitation de l'hétérosexualité, de l'organe féminin, alors que Sade, pour s'opposer au discours dominant, prônait la sodomie comme symbolique de la révolte. Sade lui-même s'est expliqué sur son désir de mettre à bas toute la *technicité* (au sens de Marcela Jabub, chercheuse en Droit au CNRS) par laquelle une Royauté aidée par une Religion planifie toutes les activités humaines y compris la sexualité, pour inviter tout Sujet à reprendre sa liberté y compris les femmes. Ce beau projet de Sade sacrifiait le sexe féminin, les organes féminins, et la sodomie devenait le mode d'insoumission. Négation de la procréation, donc de l'ordre établi. Restait à restaurer le prix, la poésie, la grandeur, la beauté de l'organe féminin, reliés à cette Nature qui manque au boudoir de la « Philosophie » de Sade. Ce boudoir est un huis clos, « Le Nid du Loriot », dans le plein air du ranch, ouvre le monde jusqu'aux étoiles. Mais le « Kant avec Sade » de Lacan est convoqué à cette lecture, car Sade n'était évidemment pas le simple « sadique » qu'il a la réputation d'être dans le langage courant, il était un grand écrivain, grand philosophe, et, comme l'appelle Eluard, une *intelligence révolutionnaire.* Sade théorisa sur le roman, trouva l'origine de celui-ci dans le fait que dès le début il fallait que l'homme *prie*, et qu'il *aime*. Et pour lui les contes moraux n'enseignent pas la morale mais peignent nos mœurs. *« Il faut,* dit-il, *avoir vu des hommes de toutes les nations pour les bien connaître, et il faut avoir été leur victime pour savoir les apprécier »*.

Le génie du « Nid du Loriot » est d'avoir mis en scène la beauté au-delà de son antidote, le grotesque, pour sortir de l'image d'Épinal, c'est ce que Gombrowicz sut faire avec « Yvonne, princesse de Bourgogne », ou Jacques Lacan avec son terme « l'amur ». Et « Le Nid du Loriot » a peut-être été à sa parution l'objet d'un tabou, comme Sade. Lorsqu'il fut demandé à Jacques Lacan d'écrire une préface pour une réédition de « Philosophie dans le boudoir », son article fut interdit, qui devint « Kant avec Sade », où il annonce dès le début que « le boudoir sadien s'égale à ces lieux dont les écoles de la philosophie antique prirent leur nom : Académie, Lycée, Stoa. Ici comme là, on prépare la science en rectifiant la position de l'éthique. En cela, oui, un déblaiement s'opère qui doit cheminer cent ans dans les profondeurs du goût pour que la voie de Freud soit praticable. Comptez-en soixante de plus pour qu'on dise pourquoi tout ça ». Et Sade viendrait donner la vérité de la « Raison pratique » (de Kant), sous un mode de mystification, c'est-à-dire de théorie poussée à bout, le « tu peux donc tu dois », impératif catégorique, devenant : « J'ai le droit de jouir de ton corps, peut me dire quiconque, et ce droit, je l'exercerai, sans qu'aucune limite m'arrête dans le caprice des exactions que j'aie le goût d'y assouvir ». Lacan s'est occupé de Sade – avec Kant – en 1964, époque de la fondation de son école, époque où il élaborait définitivement une nouvelle manière de penser la folie : « Le fou serait celui qui a une idée adéquate de la folie, écrit Élisabeth Roudinesco dans sa biographie de

Lacan, au point que celle-ci n'est pas une réalité, mais une vérité que l'homme porte en lui comme limite à sa liberté ».

Ce petit détour par un autre membre du Mouvement MADI, Volf Roitman, paraît indispensable eu égard au travail sur le mythe qu'est « Le Nid du Loriot ». Roitman, qui poursuit aujourd'hui son œuvre en Floride, débarqua en 1951 chez le peintre et poète Arden Quin qui était le sujet de conversation des réunions littéraires du groupe Contemporanéa de la Calle Cerrito à Buenos Aires et au siège de « Poesia Buenos Aires », journal d'avant-garde. Tard dans la nuit Volf Roitman avait pu entendre Edgay Bayley et Jorge Souza raconter l'aventure d'Arturo, d'Invencion, de la naissance de Madi, des scissions, de l'engagement politique d'Arden Quin et Bayley, de leur participation au journal communiste La Hora, etc. Arden Quin était un mythe pour les artistes qui rêvaient d'aller à Paris. Roitman débarque donc chez Arden Quin au moment où il rentre chez lui avec sa femme Marcelle, les deux hommes se mettent tout de suite à parler d'art, de poésie, de leurs amis communs, de leur admiration pour Huidobro, et Roitman note à quel point les phrases des poèmes-objets, lorsqu'il passe le seuil, le frappent, surtout : « Tout visiteur naît d'un éclat ». Si la psychanalyse n'est pas dans la morale, c'est qu'elle s'intéresse à l'arbitraire du signifiant, et Freud et Lacan n'ont pas eu peur, pour la cause qu'ils défendent, de donner du poids à l'arbitraire du tissu linguistique du sujet, dont Lacan donne la métaphore sous la forme du linge parant Buffon en train d'écrire, « et qui est là pour soutenir l'inattention », dit-il, cela pour dire que « Le style est l'homme même », au prix d'un discours inversé, au prix de l'Autre. C'est bien ce qu'Arden Quin démontrera en triturant le discours de Spinoza quelques heures avant la séance chez Pichon-Rivière en 1945. Le poète chilien Vicente Huidobro, souvent invoqué, à Madrid en 1921, au cours d'une conférence, avait dit : « En toutes choses il y a une parole interne, une parole latente, sous-jacente au mot qui les désigne, c'est cette parole que doit découvrir le poète [...] La valeur du langage poétique est directement proportionnelle à son éloignement du langage parlé. » Éloignement du langage parlé, n'est-ce pas libération du Discours de l'Autre, cette chape du bain de langage assénée par le Désir de l'Autre, au sein de la pelote du fantasme ?

53

En 1977, Arden Quin écrit : « Lorsque j'entrepris, à la suite de ma rencontre en 1935 avec Torrès-Garcia, de juxtaposer, en les dynamisant, des plans de couleurs dans des polygones concaves, réguliers ou autres, c'était avec l'idée de m'attaquer à l'interdit qui faisait que dans toutes les tentatives de renouveau pictural de notre temps à partir du cubisme et du futurisme jusqu'à Piet Mondrian, en passant par les mouvements constructivismes russes, le dadaïsme, le surréalisme, l'on resta encore prisonnier du rectangle ».

54

Alors notons encore un « Acte Madi » en 1952, à la Sorbonne (53) et une promenade rituelle dans la Nature, (54), en 1963, avec Julien Blaine « En forêt de Fontainebleau en route vers l'éléphant pour un

acte poétique ». Ce ne sont que des exemples des actes et événements qu'Arden Quin n'a cessé de susciter, l'œuvre est si vaste qu'il faut s'y aventurer comme dans une forêt vierge, avec des phrases qui marquent au détour, telle celle de Valéry, qu'il cite : « Tout commence par une interruption », ou bien, dans son recueil d'aphorismes « Opplimos » : « Ces objets forment un cercle éblouissant : la conscience ».

De la création, il dit : «La création est dans l'intuition, la préhension, de bribes de mystère. Je relis le poème de Victor Hugo, Dieu, les poèmes de Mallarmé, et Baudelaire : Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel qu'importe ! Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ! C'est à la fois poétique et philosophique. Ce n'est pas loin de Dante et de la Divine Comédie ».

Il dit surtout : « Chacun a sa forme, invente une forme qui est à lui, et que personne d'autre ne peut inventer ».

Il fallait bien dresser un contexte à ce qu'Arden Quin lui-même appelle un « acte », le 7 février 1996 à Saint-Paul, mais pour centrer le propos sur « Pedro Subjectivo », voici tout de suite des images (65 à 66) de la fin de la séance, les Actes improvisés autour de phrases montrées au public par Arden Quin et jouées par son actrice. Alors là c'est « Il y a aussi du sang dans la tragédie de l'automne des feuilles », puis : « Elle est venue mettre sa main de velours sur l'océan », puis « La chaise on la voit assise », puis : « Impossible de mimer l'espérance », et là c'est Josée Lapeyrère qui se lève pour mener l'acte qu'elle a prévu, « Le serpent », un texte écrit par elle sur un long rouleau de papier que le public va prendre en main et dérouler, en le disant de manière polyphonique. Dans les titres des séquences la Nature est comme animée, elle n'est pas inerte, ce qui peut

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

paraître spinoziste, « impossible de mimer l'espérance », et « la chaise on la voit assise » étant de la logique pure, géométrique, jusqu'au paradoxe. De la pensée géométrique.

Mais laissons Arden Quin raconter, en ce jour de 1996. Il dit qu'en prévision de la séance chez Pichon-Rivière, en 1945, il a écrit un texte, insolite, intitulé « Pedro Subjectivo ». Comme il traduit son texte de l'espagnol, devant nous, il dit « Pierre subjective », alors qu'il parle d'un « Pedro » masculin, un homme. Ce qui l'enchante, dit-il, c'est de faire une métaphore entre une chose bien réelle, qui est Pierre, une personne, mais en pensant que le nom est une chose « confectionnelle », un signe, et « subjectif » qui est « subjectif ». Dès qu'il l'a fini, il se demande : « mais d'où ça vient, Pierre ? »

Alors pour situer l'interprétation de Pichon-Rivière dans sa « temporalité », il faut respecter la succession des faits. Dès que son texte est terminé, Arden Quin se demande : « D'où ça vient, Pierre ? », et va le faire lire à un ami philosophe « plus âgé que lui », qui étudie Spinoza, et lui dit : « Tu sais, Spinoza se sert plusieurs fois d'une pierre, ou d'un Pierre pour traiter une question ou une autre ». « J'étais bouleversé », dit Arden Quin. L'ami poursuit : « Si tu es dans la géométrie, il faut lire Spinoza ». Arden Quin dit, en 1996 : « Et c'est là que je me suis mis à lire Spinoza. Je n'ai jamais été spinoziste, je suis marxiste. Mais Spinoza m'a aidé à penser, jusqu'à aujourd'hui ».

Le philosophe lui donne des textes de Spinoza, Carmelo ne sait plus lesquels, mais nous pouvons trouver dans la lettre à Schuller la pierre prise comme symbole de tout objet, soumis à une cause, une impulsion, dans un propos sur la liberté, mais c'est surtout le Pierre du « Traité de la réforme de l'entendement » qui pourrait l'avoir frappé eu égard au développement qu'il en fera dans la partie spinoziste de l'Acte à Saint-Paul, confirmant sa recherche sur la question du réel et de l'image, à travers l'objet. Voici un extrait du texte de Spinoza : « L'idée vraie (car nous avons une idée vraie) est quelque chose de distinct de ce dont elle est l'idée : autre est le cercle, autre l'idée du cercle. L'idée du cercle n'est pas un objet ayant un centre et une périphérie comme le cercle, et pareillement l'idée d'un corps n'est pas ce corps même. (…) Pierre par exemple est un objet réel ; l'idée vraie de Pierre est l'essence objective de Pierre, et en elle-même elle est aussi quelque chose de réel qui est entièrement distinct de Pierre lui-même. Puis donc que l'idée de Pierre est quelque chose de réel, elle sera aussi l'objet d'une autre idée qui contiendra objectivement en elle tout ce que l'idée de Pierre contient formellement, et à son tour cette idée, qui aura pour objet l'idée de Pierre, aura aussi son essence qui pourra de même être l'objet d'une nouvelle idée, et ainsi indéfiniment. Chacun peut l'éprouver en voyant que, sachant ce qu'est Pierre, il sait aussi qu'il sait, et encore sait qu'il sait qu'il sait… etc. » Ayant lu les textes proposés par le philosophe, Arden Quin écrit un « Cantique à Spinoza », qu'il va nous lire. Pour l'instant, en réponse à sa question « d'où ça vient, Pierre » Arden Quin aurait pu se satisfaire du fait qu'il s'était intéressé à la philosophie depuis son enfance (les Maristes etc.), ce qui serait une première reconnaissance de l'ICS. Non : il va avoir un flash, et se dit, à l'époque : « C'était en 1918, dans le fin fond de la campagne de L'Uruguay, sur la frontière avec le Brésil, à Masoller, j'avais 5 ans, et ma famille, c'étaient des éleveurs, il y avait un grand magasin

67

(je vous montre à nouveau la photo du magasin de Masoller(67) prise par Volf Roitman, à Masoller, où on vendait de tout, et il y avait un jeune homme de 18 ans, qui allait, même très loin, livrer la marchandise, et j'allais souvent avec lui, je l'accompagnais, j'avais 5 ans. Et il s'appelait Pierre, un grand ami de mes cinq ans. Et un jour la carriole, tirée par quatre chevaux, est arrivée, vide. Avec son cadavre. Il était mort. La grippe espagnole, 1918. Moi j'avais complètement oublié cet épisode ».

Et c'est là qu'Arden Quin va raconter sa réminiscence à Pichon-Rivière, qui lui dit : « Voilà, les gens comme toi, qui ne croient pas à l'ICS… le voilà ton Pierre ». C'est ma rencontre avec Spinoza, poursuit Arden Quin, et avec la psychanalyse, commençant devant nous le texte qu'il était allé montrer au philosophe : « Le récit, dit-il, commence que Pierre Subjective vient, me salue, mais s'en va, il ne veut pas parler. Je lui demande si je peux lui être utile, il me répond : non non je voulais seulement vous connaître. Il rebrousse chemin, s'éloigne, mais pas loin, et il rencontre une personne habillée de blanc qui commence à parler avec lui. J'essaie d'entendre, je n'y arrive pas, j'essaie d'aller vers eux, je marche, je marche, mais je ne m'approche jamais. Ils sont à vingt mètres, mais je mets des heures, et des jours, pour arriver près d'eux, comme dans un rêve éveillé. Dès que j'arrive ils se taisent, je leur parle mais ils se taisent. Et finalement la personne habillée de blanc s'en va. Pierre et moi tentons de le rappeler, mais il s'en va, et disparaît dans le paysage. Je reste avec Pierre, qui m'invite à marcher, pendant des heures, et il me dit : « plus on va vite plus on arrive à l'état initial de l'humanité. Et il se met à courir, on court, on court, impossible de s'arrêter, impossible d'arriver à temps, impossible d'arriver tard, impossible de s'arrêter, impossible de penser à autre chose, impossible de penser, impossible de nous angoisser, impossible de se fâcher, impossible de tout. Puis le souffle nous a manqué, nous avons été forcés de nous arrêter. Me manquait le souffle, me manquait l'enthousiasme. Il me manquait l'invention, il me manquait subtilité, il me manquait humilité, simplicité, tout cela me manquait, et j'ai pensé, un peu de mélancolie me conviendrait très bien. Pierre regardait d'un côté et de l'autre, et il m'a dit qu'il était irrésolu. Moi aussi. Et il dit : « Si on s'arrêtait pour penser, réflexionner, et nous détendre un peu. Je dis que c'était une bonne idée vu la course que nous avions faite. Mais il n'y avait pas où s'asseoir. Il n'y avait pas de pierre, pas même un morceau d'arbre mort, il n'y avait que le sol. Il n'y avait que le noir du sol, car le sol était noir, et c'était le noir de la nuit, car la nuit était arrivée, la nuit sans étoiles. Mais c'était curieux, le sol bougeait, fuyait sous nos pas. Nous, nous étions statiques, arrêtés, mais le sol fuyait, il fuyait en profondeur, et les montagnes au loin fuyaient, fuyaient en profondeur, vers le bas, toute la terre fuyait, le ciel fuyait, les animaux réveillés fuyaient, alors on s'est mis debout, pensifs, anxieux, un peu peureux, désemparés de tout. Alors la personne habillée de blanc apparut, et elle s'est mise devant nous, elle nous a regardés l'un l'autre, mais ne nous a pas salués, elle n'a pas parlé, elle n'a pas bougé. Au bout d'un moment elle a commencé à se déshabiller. Elle a commencé à enlever sa veste qui était blanche, et tous ses vêtements, jusqu'à rester nu. Mais on ne voyait pas – au moins moi je ne voyais aucune différence entre cette même personne habillée de blanc et cette même personne nue. Il n'y avait pas de diffusion de gestes, il n'y avait pas de transe, il n'y avait pas de distance non plus, il n'y avait aucune réfé-

rence abyssale des lieux, aucun mouvement, aucune pause non plus, aucune intention, et alors plaisir, omission, stimulo, rêve, magie, invention, jeu, envers, astuce, apparence, image, aventure, testimonio – témoignage - hérédité, désir, délire, tout ça n'existait pas. Et alors toute la vie est passée et à l'aube on est allés sur les routes. La route paraissait sans fin, je me sentais léger, je ne sentais pas la fatigue, j'avais une sensation d'un repos éternel, et j'ai dit là : un non-néant, un non être-rien, un non rien, un non-vouloir absolu, la réalité était autre, la fiction aussi était autre, le « c'était pire » était autre, l'être était un autre, il n'y avait pas d'abîme, il n'y avait pas de hauteur, il n'y avait pas d'extériorité, il n'y avait pas d'intériorité, mais la réalité était la même, la fiction aussi, l'être c'était être sur les lieux, l'être on le voyait, hauteur il y en avait, et il y avait l'abîme, et il y avait l'extérieur, le mur qui nous suivait, parce qu'on suivait un mur (je n'ai pas lu ce passage dit Arden Quin) il ne savait pas, le mur, il nous a doublés, il nous a coupé le chemin. Pierre a été obligé de s'arrêter. Il y a des temps, des coutumes, et un espace pour l'utilité. Subjectif, avec un petit sourire, nous a parlé d'un fleuve, à proximité, qu'il fallait traverser, donc on a traversé ce rêve – euh ce fleuve – et après on est sortis, il y avait un bois, et on est sortis de ce bois et un autre bois apparut. Or à ce moment-là, Pierre a disparu, moi j'ai continué seul, et je pénétrai dans ce bois, j'arrivai à une clairière, et je trouve Pierre Subjective habillé en explorateur, en chasseur de tigre, avec un jaguar qu'il avait tué à ses pieds, et un photographe, qui était en train de prendre une photographie, de Pierre avec son fusil et le jaguar mort. Alors ce photographe m'a demandé quelle était ma langue maternelle, je n'ai pas répondu, parce que ça m'a semblé farfelu, sa question. Alors il m'a dit moi je connais toutes les langues. Et il s'est mis à dire des mots en allemand, en français, en espagnol, dans toutes les langues, comme ça, en même temps qu'il photographiait Pierre avec son jaguar mort. Je passe à côté et je vois que le jaguar me regarde de travers, et je me rends compte que c'était la personne habillée de blanc revêtue d'une peau de jaguar, et Pierre se faisait photographier comme un grand chasseur de tigre. Alors je les ai abandonnés et j'ai poursuivi mon chemin. Et j'arrive à une sorte de monument, abstrait, géométrique, immense, fantastique, tout transparent, en plexiglas, c'était un cône, en troisième dimension, avec dessus un cube, immense, et ça finissait par une sphère, et il y avait un ascenseur transparent. Depuis des années, des siècles, on montait là-haut. Je suis monté, et je suis revenu en bas et je me suis aperçu que j'avais fait un voyage dans la 3e dimension, avec une thèse, une antithèse et une synthèse, et c'est une théorie que j'avais prise dans la dialectique de Hegel et appliquée à la géométrie, parce que le premier plan qu'on peut former est un triangle, l'antithèse serait le carré, la synthèse le cercle. Et Spinoza donne des exemples et parle beaucoup du triangle et du cercle. Mais je n'avais pas lu Spinoza quand j'avais fait cette cité… Mais moi alors c'était une chose qui venait de ma pratique de peinture géométrique, et des sculptures géométriques. Et je sors sur un plateau, et je trouve toute la famille, le photographe, Pierre et la personne habillée de blanc qui tenait en laisse le jaguar. Et on part ensemble vers un lac, or on ne sait pas si c'est un lac gelé ou un immense miroir. Alors le photographe nous prend encore en photo, et nous arrivons à un café, nous buvons, des gens bavardent, des nuages passent ».

C'est là que finit le texte dont Carmelo Arden Quin nous a lu des

extraits à Saint-Paul, car le texte qu'il a montré au philosophe est perdu, Josée Lapeyrère l'avait traduit en français, mais elle est morte, et sa fille, comédienne et participante à des actes MADI, ne l'a pas retrouvé, et il y aurait aussi un fil qui suivrait les tableaux et textes perdus, mais c'est une autre histoire, et je vais vous donner quelques lignes du « Cantique à Spinoza » qui a suivi, car il est très long. On peut quand même y voir, comme dans le récit du rêve éveillé, à quel point le rêveur, le poète, passe sans arrêt d'images, fortes, à une pure logique, une logique abstraite :

*L'incertitude des temps que nous vivons*
*l'absence de forme de l'eau*
*la santé de la logique*
*l'incapacité de l'homme et des éléments*
*le mérite de l'art en général*
*la dignité de l'assassin du roi*
*l'aspect tranquille de la pampa*
*le remède à la douleur*
*les fiançailles*
*la nuit et l'enchantement*
*l'événement horrible*
*la perte de biens*
*l'ombre et la lumière*
*la splendeur de la maison d'en face*
*le roman des étoiles*
*la citerne rouge*
*le chariot qui arrive seul avec le mort*
*les chevaux sont perdus sur le chemin*
*enfance*
*visage d'été*
*pierre est mort*
*Masoller 1918 j'avais cinq ans*

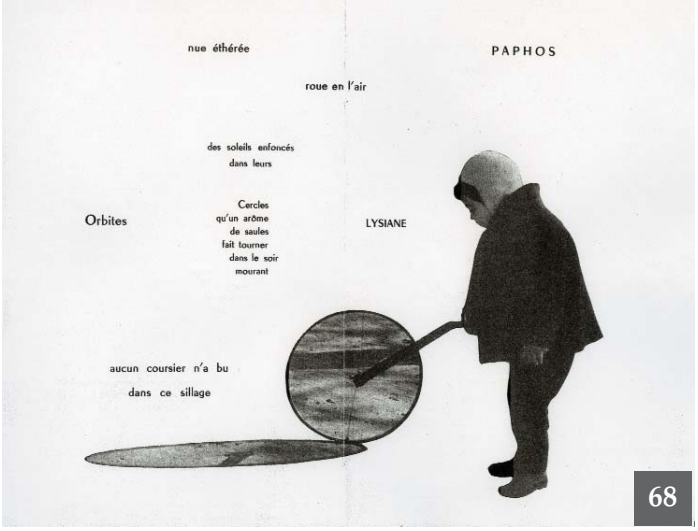
on aurait pu penser que le Cantique s'arrêtait là-dessus, mais pas du tout, il continue :

*je n'avais pas besoin de Schilde pour continuer (c'est un personnage)*
*il apparut et je l'intégrais aussitôt dans le texte*
*les habitants d'Almagro (c'était un quartier où j'habitais)*
*le connaissent et viennent aussi dans le texte avec moi, ils m'aident à l'écrire*
*je fais connaître Schilde*
*Schilde émet à longueur de temps des doutes sur les choses*
*des exemples il n'en donne pas*
*il se fait prier si on l'interroge*
*il demande qu'on lui explique la demande plus en détail*
*il semble ignorer absolument la rencontre*
*s'il n'y a pas d'ironie dans le propos pourquoi l'énigme*
*nous pensons que nous servons des causes logiques*
*subjectif donne plus de valeur au silence qu'à la description explicite*
*les causes se réduisent parfois à un seul terme immédiat*

Et là Arden Quin se met à improviser sur Spinoza, rappelant que

l'idée est une chose réelle, ce qui légitime l'objet, et que Spinoza aimait les objets, parce qu'il était athée, puisque sans cesse il dit : « Dieu ou la Nature », que Spinoza aimait les montres, il les polissait, et Arden Quin va plusieurs fois montrer sa propre montre en disant « c'est un objet qui a capturé le temps » (lui-même aimait à dire qu'il était le maître du temps), ne se rendant pas compte que Spinoza n'était pas horloger mais polisseur de verres optiques dans un laboratoire. Ce lapsus ne fut relevé par aucun des participants, et encore moins par le psychanalyste avec qui Arden Quin dialogua de l'Éthique. Peut-être ceux qui savaient pour les verres de montre et Spinoza ont-ils préféré ne pas réveiller le rêveur, eu égard au fait que sa logique tenait debout, qu'elle était, tout simplement, son œuvre…

Je voudrais nouer cela à l'éloge que fait Lacan dans « L'acte analytique » de quelque chose qui est toujours difficile à entendre car il faut dépasser l'aspect péjoratif de ce quelque chose, ce « quelque chose comme un nœud, dit Lacan, un nœud autour de quoi s'édifient bien des choses, et se délèguent toutes sortes de pouvoirs, qui est assurément quelque chose de stratifié, et on ne peut pas la considérer comme simple, et alors ce serait, respectable, parce que lié à une fonction de « déconnaissance ». Déconnaissance, méconnaissance… Que ce soit avec le contraire des connaissances objectives que l'on accède au savoir du Sujet, poète ou pas, est toujours à ré-intégrer… Existe dans la même veine « l'idiot » de Gurdjeff, et celui de Dostoïevsky.




Que veut dire Lacan avec cette déconnaissance dûe à l'hermétisme du langage ? (68) C'est qu'il parle de l'enfant, du nourrisson. (Je vous montre là la photo d'une page de la revue « Ailleurs » où une petite fille joue avec un cerceau qui est en fait un cercle, géométrique, l'enfant qui joue avec une abstraction, c'est extraordinaire). Lacan dit à plusieurs endroits qu'il ne faut pas oublier l'enfant. Ce message-là est souvent perdu dans la masse des discours de celui qui fit référence à Luis Góngora y Argote pour parler de l'obscurité où se tapit la vérité. Là aussi, entre Arden Quin et le fameux poète espagnol, maints rapprochements possibles, tous deux ayant préféré le nom de leur mère, ou lié à leur mère, tous deux ayant eu comme figure forte un oncle maternel (« Francesco » pour Gongora, tandis que Francisca est la mère d'Arden Quin), tous deux ayant été élevés par des religieux, Gongora par les Jésuites, comme Lacan, tous deux ayant suivi des cours de droit, tous deux aimant les jeux de cartes, c'est en jouant au poker qu'Arden Quin s'est lié d'amitié avec Pichon-Rivière je le rappelle, et son dernier recueil de poèmes s'intitule « Rituel des cartes de jeu », dans lequel le n° 140 s'intitule « Secret à vie », sur lequel je terminerai dans un instant.

Mais avant, j'ai trouvé cette clé, de l'enfance, une fois de plus, chez un psychanalyste uruguayen, Edmundo Gomez Mango, qui vient de publier chez Gallimard en 2009, un livre rare « Un muet dans la langue ». Il dit : « Le muet, c'est d'abord le poète. Ce livre est né de l'étonnement provoqué par une pensée poétique d'André Du

Bouchet : « … invariablement je suis dans la langue le muet. Le poète est le muet qui habite la langue et qui la fait parler. Il combat avec les mots, il veut qu'ils saisissent l'inatteignable, ce monde enseveli dans sa mémoire qui n'appartient pas au langage et dont seule la « langue étrangère » qui écrit les beaux livres, selon Marcel Proust est capable, dans les moments rares de l'émotion poétique, d'appréhender quelques signes pour les faire entendre et voir. Le muet c'est l'infans, immergé depuis sa naissance dans un bain de paroles qu'il ne peut comprendre. Il est l'enfant primitif, l'enfant disparu et présent qui nous habite, l'enfant muet qui sans cesse fait parler de lui ». Alors évidemment Edmundo Gomez Mango a consacré un chapitre au potache de génie (formule de Le Clézio) qui a su faire resurgir « la violence intacte, d'une beauté effrayante, de ce règne imaginaire dont se nourrissent Les Chants de Maldoror ». Mango dit qu'il a essayé lui-même de « suivre ce magnifique tourbillon de mots, l'étrange itinéraire qui entraîne Isidore Ducasse de sa ville natale, Montevideo, qui est aussi la mienne, dit Mango, jusqu'à Paris. C'est dans des heures nostalgiques que le nom mystérieux de Lautréamont murmurait à mon oreille « Lautréamontevideo » Il dit que Lautréamont est une incarnation littéraire de l'adolescent, et j'ai moi-même, France Delville, essayé, ici, de suivre l'étrange itinéraire de celui que son père, avant sa naissance, s'il était un fils, avait demandé que l'on appelle « Monte-Cristo », par amour pour Alexandre Dumas, et qui changea de nom en 1938, au moment de quitter l'Uruguay pour Buenos Aires pour n'y jamais revenir. Avant le départ de son fils pour l'Argentine, Francisca l'accompagna à la Mairie de Montevido pour établir définitivement son identité, après qu'il soit établi que ses deux parents étaient uruguayens (alors que son père était brésilien), lui-même né sur le sol d'Uruguay. Elle lui demanda – selon ses biographes Volf et Shelley Roitman - s'il voulait ajouter quelque chose à son nom, Carmelo Heriberto Alves Oyarzún, lui disant qu'un homme qu'elle avait jadis aimé s'appelait Arden Quin. « J'avais toujours détesté le nom de Heriberto, expliqua Carmelo à Shelley, et je fus content de le supprimer au profit d'Arden Quin, qui sonnait bien à mon oreille. Mon nom d'artiste pour la poésie et la peinture cessa d'être Alves, et devint Arden Quin ». « Puisque mon père avait été assassiné, lui avait-il confié encore, Dieu était mort, j'étais Dieu ». C'est d'un monde enseveli qu'il fallait tirer quelque chose, en même temps que du défaut des langues. Rémunérer le défaut des langues. Arden Quin a bien payé sa dette.

Et je vais finir par ce que je considère comme son poème-testament, car il va avoir 97 ans :

*cette fois l'œuvre est sans appel*
*on laisse la place au fauve vengeur*
*c'est à un coin du rempart qu'elle échoue*
*là où curiosité fait mine de rien*
*son domaine étant la labeur hardie*
*dans sa mission de fabriquer l'éveil*
*dès notre arrivée sur les lieux*
*nous conviâmes à boire le reptile*
*nous détendant sous le ciel boisé*
*orné de broderies et de fruits d'or*
*la nuit nous semblait l'éden de l'être*

Vicente Huidobro dans « La Nacion » en 1933, avait écrit : « La poésie, c'est le vocable vierge de tout préjugé ; c'est le verbe créé et créateur, la parole à l'état naissant. Elle se meut à l'aube originelle du monde. Sa précision ne vise pas à désigner les choses, mais à ne pas s'éloigner de cette aube ».

Si notre société veut se prémunir de l'angoisse en organisant un système thérapeutique qui évacue l'inconscient - et donc le « sujet de l'inconscient » - et l'idée de symptôme au profit d'une idée de « passage à l'acte » qui, serait, dans le malentendu, l'acte d'une « réalité contrôlée », alors il n'y aura plus de psychanalyse sous ce label, mais il restera les poètes, pour continuer à parler de « ça ».