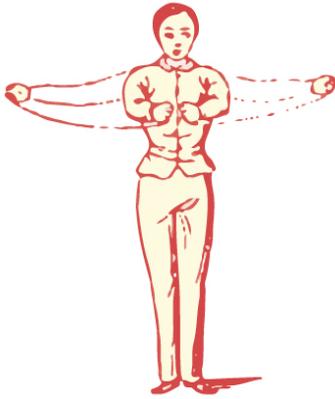


Du salon à la fabrique

Karoline Buchner



Lacan se demande dans « Lituraterre¹ » s'il est possible que se constitue, sur une zone littorale, un discours qui ne se soutiendrait pas (que) du semblant. Il fait entendre que la pertinence de cette question est relative au fait qu'il existerait déjà une littérature capable d'émettre pareil discours : « la littérature dite d'avant-garde² ». Dans l'usage de ce participe passé « dite », point d'ironie : il ne s'agit pas de dénoncer les éventuelles prétentions de cette littérature, il s'agit plutôt de la nommer pour pouvoir l'identifier – celle-là, pas une autre.

D'accord. Mais laquelle, au juste ? Car l'avant-garde n'est pas *une*, elle est multiple. En effet, tout courant littéraire, et plus généralement artistique, reconnu comme précurseur par ses audaces peut être dit d'avant-garde. On comprend dès lors que l'histoire littéraire préfère parler de l'avant-garde au pluriel, puisque les avant-gardes se distribuent dans le temps et dans l'espace. Alors, quel espace-temps de l'avant-garde convoquerons-nous ici, pour assister au déploiement d'une littérature capable de *lituraterir*, c'est-à-dire de produire un discours qui torpillerait la dimension proprement sémantique de la littérature en brisant le sens par des jeux de lettre(s) ?

Si le champ des connaissances de Lacan, notamment en matière de littérature, balaie toutes les frontières, j'évoquerai seulement les avant-gardes françaises. D'une part, elles correspondent au berceau culturel lacanien. D'autre part, je n'ai pas (encore) lu Joyce. Et puis, il s'agit de resserrer le propos. Voilà pour l'espace.

Pour le temps maintenant. Nous sommes en 1971. La première avant-garde implicitement évoquée par Lacan est sans doute celle dite « d'après-guerre ». Ce sont les écritures subversives des années soixante, et en particulier celles de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) fondé par Raymond Queneau, élève de Kojève déjà généreusement cité par Lacan à ce stade de son Séminaire. Il y a aussi, à la même période et pas moins percutants, le Nouveau Roman et la revue *Tel Quel* à partir desquels on voit se dessiner un paysage intellectuel très familier aux lecteurs de Lacan : Beckett, Duras, Sollers, Kristeva, Barthes, Bataille, Derrida, Foucault, Ponge, Lévy, etc. On peut parier que Lacan pense ensuite, et tout autant, à l'avant-garde restée la plus célèbre, celle de l'entre-deux-guerres : le surréalisme né, en France, sur les cendres du dadaïsme. Enfin, il est fort probable que sa référence à l'avant-garde englobe jusqu'à ses précurseurs, d'autant qu'il cite Apollinaire cinq paragraphes plus haut, lequel est, à l'aube du XX^e, avec ses aînés Rimbaud et Lautréamont, un des piliers d'une enclave poétique délirante dont les surréalistes se réclamaient ouvertement ; sans doute le « Coup de dés » de Mallarmé³, autre poète de référence dans l'enseignement de Lacan⁴, se rappelle-t-il également à son bon souvenir dans ce contexte.

Le paysage est ainsi balisé, fut-ce à partir d'hypothèses. Je propose qu'on y fasse une courte promenade, de morceau choisi en morceau choisi. Il s'agira presque exclusivement de poésie – cela ne vous étonnera pas. Au-delà du fait que la production littéraire de ces avant-gardes est essentiellement poétique, elle entre aussi intimement en résonance avec la poétique analytique pensée par Lacan. Il accorde une place importante à la poésie tout au long de ses élaborations et il en formalisera les ressorts en 1977, dans son Séminaire « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre⁵ ». La poésie lui sert alors à réfléchir aux modes de traitement du sens dans l'expérience

¹ Cf. Lacan J., « Lituraterre », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 18.

² *Ibid.*

³ Mallarmé S., « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », Publication en ligne, (https://fr.wikisource.org/wiki/Un_coup_de_dés_jamais_n'abolira_le_hasard)

⁴ Cf. par exemple, Lacan J., « La métaphore du sujet », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 892.

⁵ Cf. Lacan J., Le Séminaire, livre XXIV, « L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre », leçons des 15 mars 1977 et

analytique. Parce qu'elle ne produit pas que des effets de sens, mais aussi des effets de trou, la poésie s'avère le seul usage de la langue capable d'épouser la structure même de l'être parlant, qui est une structure trouée. C'est à ce titre que Lacan déclare : « Il n'y a que la poésie, [...], qui permette l'interprétation. ⁶ » Mais encore faut-il qu'elle soit l'œuvre d'un *poète*. Car là où il arrive que le poète reste prisonnier des effets de sens – et toutes belles que soient ses lettres, sa poésie est alors ratée –, le poète, lui, en peignant « non la chose, mais l'effet qu'elle produit ⁷ », utilise le « signifiant à des fins de jouissance ⁸ ». Ce néologisme lacanien réactive la signification étymologique des termes « poésie, poète, poème, poétique », qui renvoient tous à l'idée de la création comme fabrication, à l'ordre d'un faire, d'une technique. La place du poète n'est donc pas au salon, lieu où on « littérature » ; elle est à la fabrique, lieu où on « lituraterit ». Le souci du poète est esthétique ; la position du poète est éthique. Bref, n'est pas poète tout poète qui veut.

Voici donc une sélection de quelques « poésies ». Nous verrons comment chacune opère une fracture entre signifiant et signification, et nous confronte ainsi à un illisible qui nous renvoie à « notre inscription comme être [...], jouisseur dans le champ du langage ⁹ » – c'est l'effet de trou. Dans le même temps, nous verrons aussi comment aucune, du fait même d'être le produit d'une *technè*, le résultat d'un processus somme toute réglé, ne quitte néanmoins jamais la sphère du discours. Au fond, même le poète doit, avec le réel, se contenter de flirter.

« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » est un poème de plus de vingt pages de Stéphane Mallarmé, publié en 1914 dans la NRF. L'agencement typographique du poème assure l'éclatement des énoncés autour de cette proposition fondamentale pour seule agrafe – « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Cet éclatement donne vie, par le support de l'écriture dans son rapport à l'espace blanc de la feuille, à un corps en mouvement, celui de dés qui seraient jetés sur une surface plane.

Sont dits typographiques également les *Calligrammes* (1918) d'Apollinaire qui élèvent la lettre alphabétique que l'écriture permet de tracer au rang de trait ; chaque trait, lié à d'autres traits, forme alors un dessin. La part d'illisible engagée par ce procédé est néanmoins rattrapée par la lisibilité du dessin, puisque la représentation graphique ainsi produite n'est jamais sans lien avec la signification du texte calligraphié.

Toujours d'Apollinaire, mais dans un autre registre, je retiens le poème « Zone », long poème rimé de cent cinquante-cinq vers composé en 1912 et paru dans le recueil *Alcools*. Nous serons sensibles au titre : il résonne pour nous avec la lettre comme zone entre signifiant et jouissance. J'y relève, par exemple, ces deux vers qui rendent bien compte de la brisure syntaxique à l'œuvre en plusieurs endroits du poème, laquelle nous rappelle qu'on ne lit pas comme on respire !

*Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres immigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des enfants*

Un peu plus tard, en 1920, paraissent *Les Champs magnétiques* rédigés par André Breton et Philippe Soupault selon la technique de l'écriture automatique, procédé qui concrétise l'idéal surréaliste, celui de rendre compte du jaillissement naturel, réel de la pensée – les surréalistes parlent plus volontiers d'« esprit » – au-delà de toute préoccupation morale, logique ou esthétique. Breton en détaille les principes dans son *Premier Manifeste du surréalisme* (1924). Les deux poètes sont ainsi les premiers à recourir à un certain usage de l'association libre en écrivant de six à huit heures par jour pendant une dizaine de jours, d'affilée. Leurs corps finissent par jouir de leur plume ; Philippe Soupault témoigne en ces termes : « Cela provoquait des phénomènes assez effroyables. C'était comme une sorte d'ivresse. Nous avions l'impression que quelque chose en

19 avril 1977, « Vers un signifiant nouveau », texte établi par Jacques-Alain Miller, *Ornicar ?*, n° 17/18, Printemps 1979, p. 7-16.

⁶ Lacan J., « Vers un signifiant nouveau », *op. cit.*, p. 22.

⁷ Mallarmé S., Lettre à Cazalis, octobre 1864, *Correspondance*, t. 1, Paris, Gallimard, 1959, p. 137.

⁸ Miller J.-A., « L'orientation lacanienne. Un effort de poésie », enseignement prononcé dans le cadre du département de psychanalyse de l'université Paris VIII, cours du 26 mars 2003, inédit.

⁹ Malengreau P., *Ce qui est opérant dans la cure. Des psychanalystes en débat*, Toulouse, Érès, 2008, p. 87.

nous s'était tout à coup déchaîné et que nous ne pouvions plus l'arrêter [...] Plus qu'un danger, c'était quelque chose, un torrent que nous ne pouvions pas arrêter ¹⁰ ». Si les surréalistes, sur la base d'une correspondance assez nourrie entre Breton et Freud, ont pu mettre au compte de la science psychanalytique leur démarche artistique, on comprend aisément que Freud, de son côté, ait fini par décréter (dans une lettre qu'il adresse à S. Zweig) qu'il s'agissait de « fous [...], comme pour l'alcool, à quatre-vingt-quinze pour cent ¹¹ ».

Le surréalisme, malgré ses boires et déboires, connaîtra une longue postérité. Raymond Queneau, fondateur, avec le mathématicien François Le Lionnais, de l'Oulipo ¹² en dénoncera encore les illusions : « Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. ¹³ » Les oulipiens appréhendent donc la contingence en empruntant une autre voie : celle de la contrainte. Celle-ci consiste le plus souvent à soumettre l'écriture à une propriété mathématique. Ainsi en va-t-il de la méthode S + 7 (qui connaît de nombreuses variantes), méthode de substitution de chaque substantif d'un classique de la littérature par le septième substantif qui le suit dans le dictionnaire. La soustraction se réalise dans le lipogramme, figure de style qui consiste à écrire sur la base de l'absence d'une ou de plusieurs lettres de l'alphabet, soit autour d'un trou ; Georges Perec produira ainsi *La Disparition*, lipogramme romanesque de trois cents pages construit autour de la chute de la voyelle française à la fois la plus soutenante et la plus muette – le *e*. La multiplication advient sous forme exponentielle dans le poème combinatoire de Raymond Queneau *Cent mille milliards de poèmes*, soit dix sonnets de quatorze vers tous interchangeables ; l'écriture se fait alors machine, « machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre) ¹⁴ ».

Je conclurai par une mise en perspective de cette référence de Lacan à l'avant-garde dans son lien à la référence faite à Rabelais ¹⁵ précédemment dans le texte. Si notre promenade poétique fut courte, elle suffit, me semble-t-il, à saisir en quoi ces écritures avant-gardistes radicalisent l'entreprise rabelaisienne. Avec Rabelais, la narration était emportée par le flux jouissant de la langue, mais retombait encore sur ses pieds ; ici, on voit comment l'écriture est progressivement élevée au rang d'une opération qui, au-delà de la nature subversive de ses productions, n'a pas d'autre justification qu'elle-même. En cela, elle fait résonner mieux que toute autre ce qui, de la structure du *parlêtre*, ne s'explique pas.

¹⁰ Rencontre à Paris avec le poète français Philippe Soupault, Publication en ligne (<http://www.sonuma.be/archive/l-écriture-automatique-et-philippe-soupault>).

¹¹ Cf. Freud S., Lettre à Stefan Zweig, Londres, 19 juillet 1938, Publication en ligne (<http://www.cairn.info/revue-topique-2011-2-page-93.htm#no73>).

¹² Ouvroir de littérature potentielle.

¹³ Queneau R., *Le voyage en Grèce*, Paris, Gallimard, 1973, p. 94.

¹⁴ Oulipo, *La littérature potentielle. Créations Re-créations Récréations*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1988, p. 243.

¹⁵ Lacan J., « L'écriture », *op. cit.*, p. 12.