

## *Rencontres autour de la passe du 2 avril 2016 à Bordeaux :*

*Elise Champon*

### **Exposer, témoigner**

Qu'est-ce que témoigner, sinon tenter de dire quelque chose d'une vérité, la sienne propre, fût-elle menteuse ? Et qui sait ce qu'en retiendront et en transmettront ceux qui la recueillent ?

Le peintre qui expose son travail l'offre au regard du visiteur sans rien savoir de l'effet produit. On pourrait en dire de même du poète et son lecteur.

Je venais de visiter l'exposition de travaux d'Anselm Kiefer<sup>1</sup> quand nous avons préparé la rencontre d'aujourd'hui. Elle m'avait laissé une forte impression, en particulier un très grand tableau de 2006, un hommage à Paul Celan, des empilements de livres surgissant d'un morne champ enneigé, « *Fleurs de cendre* », mais je dirais que j'avais à peine vu le reste. Tout de même, cela m'avait donné envie d'ouvrir les ouvrages de Paul Celan et sa correspondance que je tenais en réserve depuis longtemps dans ma bibliothèque.

En évoquant cette forte impression auprès de l'un d'entre nous qui avait aussi visité l'exposition avec un regard différent et sans doute moins défendu, j'ai pensé à ce qu'il en disait lui, avoir manqué quelque chose. Et j'y suis retournée. Plusieurs fois.

C'est le petit parcours que j'ai été menée à faire en suivant un fil qui s'est imposé à moi (il y en aurait évidemment d'autres), que je vais essayer de raconter, de mon point de vue.

Anselm Kiefer aurait voulu être poète, il est devenu peintre et sculpteur.

Il écrit : « Ma pensée est verticale et l'un des plans était le fascisme. Mais je vois toutes les couches. Dans mes tableaux je raconte des histoires pour montrer ce qu'il y a derrière l'Histoire. »

Et aussi : « Un travail artistique, c'est ce qui passe à travers moi [...] je ne peux rien faire d'autre que ce qui passe à travers moi. »<sup>2</sup>

Sa pensée est verticale, il se laisse traverser et au croisement, se produit une œuvre.

---

<sup>1</sup>Exposition Anselm Kiefer, Centre Pompidou à Paris, décembre 2015, avril 2016.

<sup>2</sup>Les citations d'Anselm Kiefer que vous lirez dans ce texte sont extraites de sa Leçon inaugurale au Collège de France, *L'art survivra à ses ruines*, Fayard/Collège de France, 2011, et du catalogue de l'exposition au Centre Pompidou à Paris, 2015.

Il utilise l'art pour questionner une mémoire, « une mémoire sans souvenirs », comme l'écrit un de ses commentateurs. La mémoire de l'Allemagne historique, politique, philosophique, artistique.

Né en 1945 à Donaueschingen dans la Forêt Noire, sous les bombardements des Armées Alliées qui avançaient vers l'est de l'Europe, ses propres souvenirs commencent avec les images de quartiers en ruine dans sa ville natale, et les jeux qu'il inventait en utilisant les briques et les pierres des maisons éventrées.

Dans sa jeunesse, le silence sur les années de guerre règne en Allemagne comme partout en Europe, tournée vers sa reconstruction.

Son œuvre prolifique, variée, démesurée aussi par la taille de certains de ses travaux trouve, dans un premier temps, sa source dans ce silence et dans les traces ou l'absence de traces d'un monde dévasté. Elle se fonde sur des ruines, et se nourrit d'une question : qu'est-ce qui dans le creuset de la culture allemande, dans ses racines germaniques, a pu produire le désastre de la Seconde Guerre mondiale ?

Il a une vingtaine d'années quand il doit présenter un travail de fin d'études aux Beaux Arts de Karlsruhe. Il décide de revêtir l'uniforme de son père qui avait été militaire dans la Wehrmacht et réalise une série d'autoportraits photographiques dans différents pays d'Europe. Il tente ainsi, dirait-on, de retrouver quelque chose du passé en entrant dans le personnage. Comment se sent-il dans cet uniforme ? Peut-il s'identifier à ce père-là ? Que pense-t-il ?

Il se photographie exécutant le salut nazi, un salut parodique : face à l'océan immense, mais il a les pieds dans l'eau. Ou bien il se perche sur une table, le salut n'est guère martial, les cheveux sont trop longs, la moustache est celle des jeunes gauchistes de l'époque, l'uniforme est désassorti, fripé.

La performance est refusée à l'unanimité des professeurs, sauf un, un ancien déporté.

Kiefer avait nommé cette performance : « Les Occupations ».<sup>3</sup>

Il y aura encore de ces autoportraits au salut nazi, mais peints.

Une nouvelle période commence : il revisite l'histoire et la culture allemandes, s'intéresse à ses héros de légende, ses philosophes, ses poètes avec la question toujours présente : qu'est-ce qu'il y avait là en germe, qui a pu produire le désastre ? Qu'aurais-je fait moi-même ?

De cette période, sont accrochées sur les murs de l'exposition des toiles de dimensions de plus en plus grandes inspirées des mythes germaniques, on y voit aussi des portraits de penseurs assemblés en guirlandes serpentine, avec leur nom écrit, sur fond de paysages de forêts sombres ou

---

<sup>3</sup> Le mot allemand est *Bezetsung*, celui qu'utilise Freud et traduit par « investissement » de la libido.

de champs aux couleurs tristes qui semblent gonflés d'humidité, coupés par un chemin qui disparaît au point de fuite.

Il représente aussi son atelier de l'époque, un grenier tout en bois où des flammèches s'échappent du plancher. Et toujours des noms sur la toile et aussi des textes, des citations, d'une écriture sans esthétique, gênante pour le plaisir de l'œil. « Les textes sont des idées, dit-il. Je les emploie afin d'annuler ou de contredire ma peinture [...] car il s'agit de questionner la peinture. »

Et puis, en 1980, Anselm Kiefer rencontre la poésie d'Ingeborg Bachmann et surtout, à ce moment-là, la poésie de Paul Celan. Et en particulier un poème «*Todesfuge* » (Fugue de mort)<sup>4</sup> dont voici la fin :

Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit  
te buvons à midi et le matin te buvons le soir  
nous buvons et buvons  
un homme habite la maison Margarete tes cheveux d'or  
tes cheveux cendre Sulamith il joue avec les serpents

Il crie jouez plus douce la mort la mort est un maître d'Allemagne  
il crie plus sombres les archets et votre fumée montera vers le ciel  
vous aurez une tombe alors dans les nuages où l'on n'est pas serré

Lait noir de l'aube nous te buvons la nuit  
te buvons à midi la mort est un maître d'Allemagne  
nous te buvons le soir et le matin nous buvons et buvons  
la mort est un maître d'Allemagne son œil est bleu  
il t'atteint d'une balle de plomb il ne te manque pas  
un homme habite la maison Margarete tes cheveux d'or  
il lance ses grands chiens sur nous il nous offre une tombe dans le ciel  
il joue avec les serpents et rêve la mort est un maître d'Allemagne

tes cheveux d'or Margarete  
tes cheveux cendre Sulamith

---

<sup>4</sup> Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation de Jean-Pierre Lefebvre édition bilingue, Poésie/Gallimard, 1998.

Quand Kiefer lit ce poème, Paul Celan est mort depuis dix ans. Il s'est suicidé en se jetant dans la Seine, à Paris où il vivait depuis vingt ans.

Paul Celan était né à Czernowitz en Bukovine, dans une communauté juive nombreuse où la langue allemande était la langue de la culture. C'est sa mère qui la lui avait transmise. Il parlait aussi la langue commune en Bukovine, le roumain, apprit l'hébreu dans une école choisie par son père, puis le français au lycée et plus tard le russe. Elevé par sa mère dans la culture et la langue allemandes, celle-ci sera sa « langue maternelle ».

Il survécut à deux années en camp de travail pendant la guerre, mais ses parents périrent tous deux en déportation.

Il ne cessera jamais d'écrire ses poèmes en allemand même après qu'il aura émigré en France en 1948 et que le français sera devenu sa « langue familiale ».<sup>5</sup>

Paul Celan écrit *Todesfuge* à Bucarest en 1945, année de la naissance de Kiefer. C'est là aussi qu'il change de nom, Antschel devient Ancel, puis Celan.

« Celan pensait que l'acte poétique était acte d'individuation et qu'il appelait la réciproque dans la lecture. Les mains se serrent deux par deux. »<sup>6</sup> Écrit sans ponctuation, *Todesfuge* oblige le lecteur à faire lui-même un découpage pour trouver un sens au poème, pour en faire une interprétation, ou une autre qui de toute façon ne sera pas conclusive. Paul Celan disloque la langue, « retourne la violence de l'Histoire contre elle », cette langue devenue totalitaire avec le nazisme. Dans ses poèmes, il cerne le réel, l'impossible à dire, il entre par effraction dans « le cristal du monde intérieur ». Il refuse l'image, la représentation, la métaphore.

Pourtant, il dira plus tard que ce poème, *Todesfuge*, est trop transparent, d'un réalisme superficiel, qu'il n'est plus représentatif de son travail.

Peut-être, mais c'est ce poème qui va produire chez Kiefer un déplacement de son questionnement. Qu'a-t-il donc capté dans ce poème qui, de la question de l'origine, le fait bifurquer vers une autre question : de quelle part d'elle-même l'Allemagne s'est-elle amputée en faisant disparaître les Juifs d'Europe ? Comme si la question juive seulement alors, avait pris consistance pour lui.

S'ensuivent, deux séries de tableaux.

Dans l'une, l'histoire et la mémoire allemandes ne sont plus représentées que par des ruines.

---

<sup>5</sup> Paul Celan Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*, La Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle, Seuil, 2001.

<sup>6</sup> Fernand Cambon, Paul Celan ou la passion du réel, in *Revue Europe* n° 861/862, janvier /février 2001. Un numéro consacré à Paul Celan sous la direction de Fernand Cambon.

L'autre série se divise elle-même en deux thèmes qui s'appuient sur les deux derniers vers du poème :

*dein goldenes Haar Margarete*

*dein aschenes Haar Sulamith*<sup>7</sup>

Une série est consacrée à Margarete, l'autre à Sulamith. Ce sont des paysages, de grands intérieurs voûtés, sombres, tout en pierre. Kiefer écrit sur les uns *dein goldenes Haar Margarete*, sur les autres *dein aschenes Haar Sulamith* ; ou bien les noms, seuls, comme des toponymes. Les tableaux sont vides de personnages.

J'en étais là quand j'ai découvert un livre d'Andrea Lauterwein, *Anselm Kiefer et la poésie de Paul Celan*, dans lequel sont reproduites quelques aquarelles et toiles de petites dimensions qui ont inauguré cette période. Ce sont des portraits en pied de Sulamith qui précèdent les séries dont je viens de parler. Je cite Andrea Lauterwein : « La féminité de cette Sulamith en pied est de toute évidence surdéterminée, voire imposée par le genre du nu. Ses seins sont opulents, ses fesses rondes, les jambes longues avec juste ce qu'il faut de pudeur ; la cascade de longs cheveux noirs recouvre non seulement son visage mais près de la moitié de la composition ; Les filets de sang qui naissent sur le buste et les cuisses n'y changeront rien, la connotation première de ces portraits est érotique, et c'est cette connotation qui surdétermine ici la judéité de Sulamith. »

Andrea Lauterwein appelle cela un « ratage » de Kiefer qui ne veut plus que ces toiles soient exposées. A-t-il été saisi par ce qui sortait de son pinceau, révélateur d'une imprégnation de préjugés inconscients ?

Dans la série double, la blonde Margarete (la blonde Marguerite de Faust, Marie ?) et Sulamith, la belle épouse juive du Cantique des Cantiques, sont devenues des noms de lieux radicalement distincts. Alors que le poème de Celan a pu être instrumentalisé comme poème de réconciliation, Kiefer y lit une séparation irréparable.

Il cherche alors une issue, un dépassement peut-être dans l'intérêt que suscite en lui la mystique juive. Il en retient la notion d'absence de Dieu dans le monde. Dieu, l'infini, le Un, se contracte en lui-même pour laisser naître à l'extérieur de lui, le vide à partir duquel il a pu créer le monde. Après lui avoir ainsi permis d'être, Dieu s'est retiré du monde, laissant à l'humanité la tâche de l'achever. Ce qui a pour conséquence la responsabilité de chaque sujet, unique et irremplaçable.

Kiefer retient aussi que pour que le texte garde sa puissance de vie, il est à interpréter encore et encore, que l'interprétation jamais achevée de la lettre sort du danger de l'idéologie.

---

<sup>7</sup>tes cheveux d'or Margarete  
tes cheveux cendre Sulamith

« Une œuvre d'art peut en détruire une autre [...] chaque courant artistique est né de l'impérieuse volonté de réagir contre l'esthétique prédominante en cours. » écrit-il. Dira-t-on que cela s'applique à son œuvre elle-même qui, fondée au départ sur un questionnement de la mémoire allemande, s'oriente vers l'ésotérisme, l'alchimie, la science, une période ouvrant sur une autre ?

La dernière œuvre présentée à l'exposition date de 2015: « Mme de Staël : de l'Allemagne<sup>8</sup> ». C'est une installation qui remplit toute une salle : sur le sol, une étendue de sable d'où sortent d'étranges champignons, qu'on retrouve dans l'immense tableau sur le mur du fond, une forêt sombre, enneigée. A côté de chaque champignon, un nom de penseur, de poète d'Allemagne... Au milieu du sable, un lit d'hôpital recouvert de plomb et au pied est écrit le nom d'Ulrike Meinhof<sup>9</sup>.

Alors, que suis-je venue dire dans une après-midi consacrée à la passe ?

L'art et la psychanalyse ne sont pas la même chose, bien qu'il arrive qu'on dise que l'exercice de la psychanalyse soit un art...

C'est poussée par une envie de comprendre ce qui m'avait fait si forte impression que je suis retournée voir l'exposition. J'y ai trouvé quelques réponses mais surtout de nouvelles questions. Je dirais que c'est quelque chose de cet ordre qui s'est produit pour Kiefer lorsqu'il a rencontré la poésie de Paul Celan, qui cerne au plus près le réel. Quelque chose est passé du poète vers le peintre, qui fait qu'il y a un avant et un après dans son œuvre. Quoi ? Je laisse la question ouverte. L'artiste seul peut le dire ou le peindre.

Je vais tout de même vous faire part d'une question qui se pose à moi à la fin de ce petit parcours. « Je cherche à rendre visible l'invisible » dit Kiefer. Pour quelle raison, alors que son œuvre multiforme, démesurée parfois jusqu'à construire une ville de tours inhabitables reliées par des ponts et des tunnels souterrains dont il dit qu'elle a fait surgir pour lui le concept du vide, pour quelle raison Kiefer, homme d'images et de représentations peint-il jusqu'à aujourd'hui des tableaux où il convoque Paul Celan, le poète sans images et sans métaphores ? Qu'est-ce qui ne cesserait pas de ne pas passer ?

---

<sup>8</sup> « De l'Allemagne » ouvrage sur les principes du romantisme écrit par Madame de Staël pendant son exil et publié en 1810.

<sup>9</sup> Membre de la Fraction armée rouge. Morte en prison en 1976.

**"Je ne suis pas un poète je suis un poème."**

Dans la préface de la version anglaise du séminaire XI, nous pouvons lire cette phrase de Jacques Lacan "je ne suis pas un poète mais je suis un poème." Je vous propose de mettre au travail cette phrase et de cheminer avec elle afin de tenter de questionner le dispositif de passe.

Cette phrase de Lacan nous semble tourner autour de ce qui pourrait définir le "je suis" du psychanalyste. Elle est composée de deux propositions qui s'opposent. La conjonction de coordination "mais" vient corriger, invalider, une première proposition pour substituer, une seconde. C'est comme si Lacan nous disait, ce n'est pas "ce je suis", "être un poète", qui peut définir le psychanalyste mais plutôt un autre "je suis", celui d' "être un poème." Nous aurions donc là deux propositions qui s'opposent, deux définitions du "je suis" du psychanalyste.

Par la forme négative de sa phrase, nous pouvons affirmer que Lacan ne choisit pas la première de ces deux définitions. "Je ne suis pas un poète", peut s'appréhender comme le refus d'une identité du côté du psychanalyste. Le psychanalyste, il en faut pour que l'analyse ait lieu. Mais l'analyste n'est pas là à priori, ni pour toujours, il n'existe pas en soi, comme une entité définie puisqu'il dépend d'une part de la parole de l'analysant et d'autre part de ce qui l'a amené là, à occuper cette place pour un analysant à savoir le désir de l'analyste. Affirmer son identité serait tomber dans les affres de la reconnaissance que ce soit par lui-même ou par les autres.

Le psychanalyste n'est donc pas ce poète dont parle Boris Vian dans un poème extrait de "je voudrais pas crever." (poème tiré d'un ouvrage posthume).

Un poète  
C'est un être unique  
A des tas d'exemplaires  
Qui ne pense qu'en vers  
Et n'écrit qu'en musique  
Sur des sujets divers  
Des rouges ou des vers  
Mais toujours magnifiques

Pourtant, si le psychanalyste n'a pas d'identité, puisque soumis au feu et au jeu du transfert et en fin d'analyse amené à occuper la place de déchet, de rebut, malgré tout, il est. Il est dans son acte et jusque dans ses silences. Mais s'il est au sens non de l'identité mais de l'être, quel est cet "être du psychanalyste"?

Peut-être pouvons nous dire que s'il n'y a pas un psychanalyste, il y a "du psychanalyste." Dire "du psychanalyste" est-ce que ce n'est pas une façon d'évoquer l' "être du psychanalyste", qui serait alors peut-être cet "être le poème" dont nous parle Lacan.

L'écoute et l'interprétation de l'analyste ne se limitent pas au sens caché du dire de l'analysant. Au delà de l'inconscient qui se déchiffre, savoir constitué qu'il s'agit de révéler, dévoiler, un savoir inaccessible infiltre le dire de l'analysant. Savoir qui ne cesse pas d'avoir des effets sur ce dernier. C'est aussi ce savoir que l'analyste écoute. Il écoute ce qui se dit mais aussi ce qui s'entend. Il écoute ce qui sonne, juste ou faux, bizarrement, ce qui peut s'entendre autrement. C'est un savoir qui émerge in situ, dans le temps de la séance.

C'est pourquoi entre autre, que l'interprétation de l'analyste n'est pas conclusive, appuyée sur un savoir constitué, mais tend à faire claquer, faire sonner, à l'oreille de l'analysant ce qui n'est pas là, ce qui peut advenir comme différent. Il y a là de l'équivoque. Il s'agit de ce qui existe mais ne se sait pas comme savoir. On touche ici au réel.

C'est peut-être pour cela que Serge Leclair appelait le psychanalyste "celui qui sait écouter." Car si le psychanalyste écoute le sens, il écoute aussi la matière sonore, ce qui dans les mots vient résonner, sonner, sonner à l'oreille avant même de connaître l'explication, avant d'avoir le mot de la fin.

Yves Bonnefoy, dans ses "Remarques sur l'horizon" (p 136) qui se trouve dans le recueil "la longue chaîne de l'ancre", Yves Bonnefoy donc écrit ceci:

"Horizon dans le mot que je vois briller sous les autres, quand l'inconscient à sa marée vient laver d'eau claire les phrases que j'ai posées juste à sa limite, pour voir. Algues soulevées et qui retombent, paroles qui se défont mais avec à leur surface, un instant, la brume. De sel d'une eau qui est peut-être le ciel."

[Pour des raisons de confidentialité les présentations cliniques évoquées à cet endroit ont été supprimées.]

Ce poème, qu'introduit Lacan, est-ce que ce n'est pas ce savoir qui demeure inaccessible et qui pourtant produit des effets? L'écoute et l'interprétation de l'analyste concernent aussi ce poème. Mais d'où vient-elle cette écoute? Sans doute de sa propre expérience de ce vide, de son poème, qu'il a pu lui aussi entendre. C'est à cet endroit il me semble que la passe prend toute sa place, sa force, en tant qu'expérience.

C'est de ce vécu d'avoir pu toucher d'être un poème dans sa passe que le passant peut écouter des analysants. "L'analyste opère avec ce réel" dont il est question dans la passe, est-il écrit dans les textes fondateurs de l'EpSF. Le passant s'est fait poème et il en a éprouvé un vide devenu véritable appui, pousse au savoir, guide.

La passe serait alors ce dispositif qui permettrait de faire l'expérience d'éprouver, de toucher, son poème, de faire l'expérience de son poème, ceci afin d'être poème pour l'analysant?

Du poème c'est-à-dire du réel. Ce dont il s'agit ici, dans la passe, comme dans la cure, c'est l'effet de sens qui se produit et qui se soutient du non sens survenu dans la parole du passant. Le non-sens est ce qui dans l'énonciation s'énonce du réel et surgit via l'affect, le signifiant, la lettre... Il s'agit bien d'un savoir mais qui se situe du côté du mystère en tant que le symbolique ne peut avoir la main sur lui.

Avec la passe, Lacan n'a donc pas créé un dispositif pour sélectionner et étiqueter des psychanalystes. Cette question de l'identité du psychanalyste va de pair avec le narcissisme et la prestance dont il a dénoncé l'abus et les incidences sur la cure. En effet, n'y a-t-il rien d'autre que de l'imaginaire qui ne peut sans doute que boucher l'écoute du psychanalyste? Mais nous pouvons nous interroger s'il n'y a pas dans le fonctionnement des dites écoles de psychanalyse quelque chose qui se fige à cet endroit? La nomination AE, simple jeu de lettres qui nomme le réel entre-aperçu par le cartel de passe, et qui ainsi participe au poème, ne devient-elle pas parfois un signe distinctif qui fait du passant un poète?

*Marie-Jeanne Sala*

### **La passe et le poème : l'étrou, le vide et le souffle.**

Au mois d'octobre 2015, à Paris, le Collège de la passe avait choisi d'inaugurer la première de ses *Rencontres autour de la passe* par la lecture d'un poème d'Yves Bonnefoy *Les planches courbes*.

Dans ce poème, il est question d'un enfant sans nom qui demande à un passeur de lui faire traverser le fleuve. Au cours du passage, l'enfant est juché sur les épaules du passeur, la barque prend l'eau et les jambes du passeur « sentent se dérober tout appui dans les planches courbes. L'esquif ne coule pas, cependant, c'est plutôt comme s'il se dissipait, dans la nuit » écrit Bonnefoy. Comment ne pas penser à mon expérience de passeur et mon impression d'alors, avoir pu trouver appui sur le vide. « C'est sur cette absence de sol que le poème fait fond (c'est sur elle qu'il se fonde)<sup>10</sup> » écrit Paul Celan.

Ce passeur, le poème de Bonnefoy le dit aussi « absent de soi comme il semblait l'être », absenté de sa position de sujet, que nous pourrions traduire dans notre jargon psychanalytique frappé de destitution subjective, position nécessaire à l'entrée dans la passe, pour le passeur comme pour le passant.

A l'instar de l'effet de non-sens créé par ces planches, qui par définition ou étymologie ne peuvent être courbes, le réel qu'elles font passer peut nous permettre d'envisager le passage d'un autre réel, le réel en jeu de sa formation d'analyste - autant dire un impossible savoir sur son désir d'analyste - que le passant fait passer au passeur, qui à son tour le repasse au cartel de passe.

La lecture des *Planches courbes* par le Collège ce jour-là, si elle a pu toucher à la passe, y serait parvenue par le biais d'une performance plutôt que, par exemple, en se faisant métaphore, une métaphore de ce que serait la passe, comme il a pu l'être dit. Faisons confiance à Celan, le poème est anti-métaphorique. Il relève, comme pour le passant, d'un dire performatif et c'est bien sur l'existence, ou pas, d'une performance que le cartel aura à se prononcer, en aucun cas vis à vis d'une quelconque compétence à être analyste. Lorsqu'il passe, le poème est la performance même,

---

<sup>10</sup> Paul Celan, *Le méridien et autres proses*, trad. J. Launay, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIème siècle », 2002.

pas étonnant dans ce cas qu'il puisse entretenir quelque contiguïté avec la passe. Mais qu'est ce que ce lien entre passe et poésie ? C'est cette question, restée en dépôt depuis, que ce travail se propose de déblayer, un peu.

Pour avancer, allons voir ce que Lacan et, avant lui, Freud ont pu dire de la poésie. On le sait, Freud s'est beaucoup intéressé au poète et à l'activité poétique. Dans son élaboration du Souvenir-écran, il analyse comment deux fantasmes ont été projetés l'un sur l'autre pour faire surgir un souvenir d'enfance : « ils ont été condensés en un poème » écrit Freud. Lacan est d'accord avec Freud, « le fantasme est aussi bien ce qui donne matière à la poésie<sup>11</sup> ». Mais il pousse un peu plus loin la question, je vous la livre telle qu'elle figure dans la dernière séance du séminaire *L'insu...* : « Pourquoi la psychanalyse oriente-t-elle les gens qui s'y assouplissent, au nom de quoi, vers leurs souvenirs d'enfance ? Pourquoi est-ce qu'ils ne s'orienteraient pas vers l'apparemment à un *pouate*, un *pouate* entre autres, n'importe lequel ?<sup>12</sup> »

Dans un écrit non daté et portant la mention rajoutée "A lire après", confié à Jean-Michel Vappereau avec des dessins topologiques, le tout rendu public en 2006 par Artcurial, Lacan y écrit que d'avoir fait la passe, cette passe dont il a pu aussi dire à plusieurs reprises qu'il n'arrêtait pas de la faire en occupant la place de l'analysant dans son enseignement, d'avoir fait la passe, Lacan écrit qu'il aurait dit ce poème :

« « Comme je suis « né » poème et papouète, je dirai que le plus court étant le meilleur, il se dit : « Être où ? » Ce qui s'écrit de plus d'une façon, à l'occasion : étrou. Le refuser pour que l'étrouvaille..., tient le coup quoiqu'en suspens ».

C'est un poème signé : Là-quand..., parce que ça a l'air d'y répondre, naturel ment.

J'aurais avancé ça, si la passe, je m'y étais risqué. Mais je suis trop vieil analyste pour que ça serve. Y ajouter à quiconque serait déplacé. »

Le texte continue encore quelques lignes mais j'interromps ici sa lecture pour livrer quelques remarques :

- Ce que Lacan aurait avancé s'il avait fait la passe, il l'écrit d'emblée, deux phrases entre guillemets, c'est-à-dire que Lacan se cite du dire qu'il aurait dit d'avoir fait la passe, soit son poème.

- Lacan se dit né poème et pas poète, qu'il écrit « papouète ». Quel est cet écart qu'il introduit ici entre le poète et le poème ? Aussi vrai que sans analysant il n'y a pas d'analyste, sans poème pas de poète, est-ce sur l'absence de sujet que Lacan veut mettre l'accent ? Rapprochons-nous de la Préface à l'édition anglaise du séminaire XI, écrit en mai 76 où, après avoir asséné que « nommer quelqu'un analyste, personne ne peut le faire<sup>13</sup> », Freud compris, Lacan répond à celui qui lui disait que psychanalyste, il l'était, lui Lacan, « né » : « Je répudie ce certificat : je ne suis pas un poète mais un poème. Et qui s'écrit, malgré qu'il ait l'air d'être sujet. » L'air d'être sujet fait ressortir que sujet, probablement, là il n'y en a pas. Le poème, détaché de son auteur, figurerait-il mieux que le poète, un sujet absenté ?

Pas de sujet, peut-être, mais une signature, un nom avec lequel signer le poème, celui de Lacan écrit

---

<sup>11</sup> J. Lacan, *Le moment de conclure*, séance du 20 décembre 77, séminaire inédit.

<sup>12</sup> J. Lacan, *L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, séance du 17 mai 77, séminaire inédit.

<sup>13</sup> J. Lacan, « Préface à l'édition anglaise du séminaire XI », *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, page 572.

par lui Là-quand, soit deux adverbes qui disent le spatio-temporel, son nom propre réduit au nom le plus commun, Lacan n'en est pas à son premier essai (que l'on songe à jaclaque han). « [...] un poème signé : Là-quand..., parce que ça a l'air d'y répondre, naturel ment. » Naturellement, l'adverbe toujours ment et cette passe que Lacan se garde bien d'imposer à tous, il la laisse dit-il « à la disposition de ceux qui se risquent à témoigner au mieux de la vérité menteuse<sup>14</sup>. »

- Lacan se disant « papouète » fait certainement référence au pouète de Papouasie qu'est Léon-Paul Fargue, dont il mentionne le nom au cours de ses séminaires et c'est vraisemblablement à son quatrain publié en 1930 auquel Lacan se réfère:

« Au pays de Papouasie  
J'ai caressé la Pouasie...  
La grâce que je vous souhaite  
C'est de n'être pas Papouète. »

- Lacan fait équivoquer être où ? avecétrou puis l'étrou...vaille. On les entend bruisser autour du trou.

Etre où ? sonne comme une question topologique.

La condensation d' « être où ? » en « étrou » crée un effet de non-sens. Serait-ce le signifiant nouveau à inventer que Lacan appelle de ses vœux dans *L'Insu*, « un signifiant par exemple qui n'aurait, comme le Réel, aucune espèce de sens<sup>15</sup> » ?

Changer une lettre de l'étrou, le u en n, fait apparaître l'objet *a* et la position de déchet que saura occuper pour l'analysant, l'analyste parvenu à ce point.

Quant à l'étrou...vaille, la trouvaille c'est la découverte (celle du réel entr'aperçu dans la passe), l'illumination (l'éclair), l'invention (du signifiant nouveau), la nouveauté (de ce signifiant à inventer, nouveau de ne pas avoir été reçu, mémorisé par l'enfant dit Lacan). Autant de synonymes qui font résonner la passe et ce trouvailleur qu'est le passant.

Michel Bousseyroux qui s'est penché sur le texte du poème-passe de Lacan, en livre une jolie formule : « le passant est celui qui passe par l'étrou et qui, d'avoir fait passer son nom par l'étrou, peut être nommé AE : analyste de l'étrou.<sup>16</sup> »

Dans le séminaire tenu en 1976-77, *L'Insu-que-sait-de-l'une-bévue-s'aile-à-mourre*, Lacan invite les psychanalystes à prendre de la graine de *L'écriture poétique chinoise*, le livre que vient de publier François Cheng qui n'a pas manqué d'adresser un exemplaire à celui qu'il évoquera comme un maître. En retour, Lacan lui écrit « Je le dis : désormais, tout langage analytique doit être poétique<sup>17</sup>. » Dans ce séminaire, Lacan rapproche psychanalyse et poésie, pas plus escroquerie l'une que l'autre, dit-il, la poésie de se fonder précisément sur cette ambiguïté qu'il appelle le sens double<sup>18</sup> et grâce à quoi il devient possible de faire sonner autre chose que le sens qui tamponne ; pour le psychanalyste via l'interprétation, pour le poète en faisant s'absenter le sens qu'il remplacera par la signification qui n'est autre qu'un mot vide<sup>19</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, page 573

<sup>15</sup> J. Lacan, *L'insu...*, *op. cit.*, séance du 17 mai 77

<sup>16</sup> Michel Bousseyroux, *Au risque de la topologie et de la poésie*, Toulouse, Erès coll. Point hors ligne, 2011, page 322.

<sup>17</sup> Evoqué par F. Cheng dans une interview réalisée par Judith Miller et publiée dans *L'Ane No 48, oct-déc. 1991*

<sup>18</sup> J. Lacan, *L'insu*, *op. cit.*, 15 mars 77.

<sup>19</sup> J. Lacan, *L'Insu*, *op. cit.*, 15 mars 77.

L'année qui suit ce séminaire, au cours d'une journée de juin 78, Lacan invite Cheng, qu'il n'a pas revu depuis longtemps, dans sa maison de campagne. Ils passeront leur journée à discuter d'un célèbre poème chinois du VIII<sup>ème</sup> siècle, *Le pavillon de la grue jaune*. Lacan questionne longuement Cheng sur la façon dont les poètes chinois utilisent le vide dans leur poésie. L'explication de F. Cheng peut se lire dans son livre, il y analyse entre autres choses comment la poésie chinoise joue de l'opposition entre les mots pleins et les mots vides. Les mots pleins sont les substantifs et les verbes et les mots vides sont des mots-outils qui indiquent des relations (pronoms personnels, adverbes, prépositions, conjonctions, mots de comparaison, particules, etc.) Si l'on prend l'exemple de notre ancien télégramme « Arrivée Paris demain train 8 heures », il se comprend tout à fait sans les mots vides alors que ces mots vides de la phrase n'auraient, à eux seuls, aucun sens.

Le poète chinois, en utilisant spécifiquement l'emploi de mots vides, qu'il réduit ou bien supprime, ou encore substitue à un mot plein, fait intervenir, dans la structure même du langage poétique un Vide suprême appelé le Vide médian. Grâce au Vide médian qui s'interpose entre les mots, la poésie trouve une voie qui se dégage du plein du sens et du vide de la signification. Ainsi écrit Cheng, est « introduit dans la langue le vrai vide, mû par le souffle médian. [...] Ce vide est le lieu par excellence où se multiplie le sens. »<sup>20</sup> Pour illustrer le Vide-médian, Cheng cite le cas du fleuve qui s'écoule, inexorable comme le temps. L'apparente inflexibilité de cet état des choses peut être rompue si l'on fait intervenir le Vide médian sous la forme du nuage qui résulte de la condensation de l'eau évaporée du fleuve et qui va permettre de l'alimenter à nouveau sous forme de pluie.

Tels les poèmes des Tang qui appellent le souffle du Vide médian pour « trans-écrire », comme l'écrit Cheng, l'indicible des choses, le réel de l'acte analytique, impossible à dire, à écrire et à décrire, ne nécessite-t-il pas un tel vide dont le souffle propulsera le dire du passant à travers les chicanes du dispositif de passe ? Le dispositif de passe inventé par Lacan pour subvertir la formation des analystes dans les Sociétés existantes est aussi ternaire que peut l'être la pensée Taoïste de composer avec le Yin, le Yang et le Vide médian. Sans le souffle de ce dernier, le Yin et le Yang se trouveraient dans une relation purement duelle, « une relation d'opposition stérile et irréconciliable<sup>21</sup> ».

Le poème est donc mu par le vide qui permet plusieurs sens. Mais, ajoute Lacan, la poésie n'est pas seulement effet de sens, sinon les signifiants qui représentent le sujet pour un autre signifiant se boucheraient tout de suite et resteraient en impasse insiste-t-il, c'est pourquoi, « la poésie est aussi bien effet de trou <sup>22</sup> » dit-il, toujours dans *L'Insu*.

Le trou n'est pas le vide, ne serait-ce que parce qu'un trou peut être plein et même intensément comme en attestent les trous noirs. Si le vide peut laisser passer plusieurs sens, le sens double, le sens, lui, viendrait plutôt obturer le trou ; ce qui ne boucherait pas le trou serait plutôt de l'ordre du non-sens.

Aux côtés du « je suis né poème » du poème-passe de Lacan est venu faire écho de manière assez inattendue « je suis né troué », le poème d'Henri Michaux, issu de son carnet de voyage *Ecuador* qu'il publie en 1929. Michaux y évoque à la fois le vide, le trou et aussi bien le souffle du vent. En voici quelques extraits, le poème commence ainsi :

---

<sup>20</sup> F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1996, page 37.

<sup>21</sup> *L'Ane*, N° 48, *op. cit.*

<sup>22</sup> J. Lacan, *L'insu...*, *op. cit.*, séance du 17 mai 77

« Il souffle un vent terrible.

Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine,

Mais il y souffle un vent terrible... »

.../...

« Et c'est ma vie, ma vie par le vide.

S'il disparaît, ce vide, je me cherche, je m'affole et c'est encore pis.

Je me suis bâti sur une colonne absente. »

.../...

« Quoique ce trou soit profond, il n'a aucune forme.

Les mots ne le trouvent pas,

Barbotent autour. »

Cette dernière strophe pourrait être une définition de l'*Urverdrängt*, de ce trou dans le trou (du symbolique) qu'est le refoulé originaire et qui va aspirer les refoulements dits secondaires par Freud, ces refoulements de tous les jours, ou bien, version Lacan, attirer à lui les signifiants, les S2, aussi appelés le savoir inconscient, un savoir qui ne se sait pas (qu'il sait). Car le trou en psychanalyse porte un nom, c'est la Chose même découverte par Freud, l'inconscient. Le trou jamais levé, comme tous les trous, comporte des bords, les signifiants y barbotent autour, satellisés par le trou, ces S2 refoulés originairement pour que d'autres signifiants, les S1, puissent représenter le sujet.

Il arrive quelques fois que ce trou sans fond laisse s'échapper des choses. Des signifiants nouveaux, hors sens, comme le réel où ils reparassent ? La procédure de la passe peut proposer l'abri où laisser filer cet inouï.