

La représentation à ses limites ou l'impossible identité Remy Michel

Pour citer cet article

Remy Michel, « La représentation à ses limites ou l'impossible identité », *Cycnos*, vol. 20.2 (La représentation en question –Microlectures–), 2003, mis en ligne en juin 2005. http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/702

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/702
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/702.pdf

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.



La représentation à ses limites ou l'impossible identité

Michel Remy

Michel Remy, professeur à l'université de Nice - Sophia Antipolis, d'art et de littérature modernes France, spécialiste l'auteur de nombreux contemporaines, est articles surréalisme en Angleterre et a co-organisé plusieurs expositions en France et en Angleterre. Il a publié un ouvrage sur David de l'inexprimé, Gascoyne (David Gascoyne, ou l'urgence Nancy, 1985), un autre sur Desmond Morris (L'univers surréaliste de Desmond Morris, Paris, Londres, 1991) et la première étude sur le surréalisme en Angleterre en peinture, écriture, sculpture et politique (Surrealism in Britain, 1999, rééd. 2001). Il travaille actuellement sur une anthologie bilingue de la poésie anglaise des origines à nos jours à paraître chez Gallimard ("La Pléiade"). E-mail : <scaperemy@aol.com>.

Hugh Sykes Davies' surrealist poem is one of those rare "found" texts which raise the issue of representationality in a most baffling, extreme and radical way. The "delirium" of the text opens a space in search of a master controller; the latter may be found, but proves to be the Other who, in return, de-limits the text and stops any attempt at re-appropriating it.

Poem

It doesn't look like a finger it looks like a feather of broken glass It doesn't look like something to eat it looks like something eaten It doesn't look like an empty chair it looks like an old woman searching in a heap of stones

It doesn't look like a heap of stones it looks like an estuary where the filth is swept to and fro on the tide It doesn't look like a finger it looks like a feather with broken teeth The between the stones made of spaces are doesn't look like revolver it looks like a convolvulus a It doesn't look like a living convolvulus it looks like a dead one KEEP YOUR FILTHY HANDS OFF MY FRIENDS USE THEM ON YOUR **BITCHES** OR **YOURSELVES BUT KEEP THEM OFF** MY **FRIENDS** The faces between the stones are made of bone It doesn't look like an eye it looks like a bowl of fruit rotten It doesn't look like my mother in the garden it looks like my father when he came up sea covered with shells and It doesn't look like a feather it looks like a finger with broken wings It doesn't look like the old woman's mouth it looks like a handful of broken feathers revolver buried cinders or а in beneath The faces the stones are made of stone broken doesn't look like a cup it looks like a cut lip It doesn't look like it looks like mine yours **BUT** IT YOURS NOW IT SOON WILL LOOK LIKE **YOURS** AND ANYTHING YOU SEE WILL BE USED AGAINST YOU

Ce poème de Hugh Sykes Davies qui met en scène le désir de représentation ouvre un procès radical qu'il intente lui-même à l'activité de représentation. Écrit en 1937 par l'un des lanceurs du surréalisme en Angleterre et l'un des fondateurs du groupe surréaliste anglais, publié dans le numéro de mai 1938 du *London Bulletin*, organe officiel de ce même groupe surréaliste, le poème est un des rares textes poétiques de ce professeur de littérature anglaise de Cambridge, militant communiste pour un temps et auteur de *Petron*, le seul "roman" surréaliste anglais (1935).

L'espace de représentation du poème est ouvert et délimité par une double stratégie : d'abord un mouvement lui-même dédoublé en affirmations et en négations, ensuite un mouvement de juxtaposition qui est en fait une répétition à l'identique de la même structure d'un vers à l'autre, à l'exception des vers 6, 11 et 16 d'un côté et des vers 9–10 et 19–21 de l'autre. Cette double stratégie se donne comme une stratégie de clôture, une stratégie discursive qui viserait à juguler tout glissement de sens en le ramenant à l'un des termes d'une alternative d'inclusion et d'exclusion dont l'autre terme serait systématiquement éliminé. En ce sens, il est à remarquer que la structure syntaxique négation/affirmation est doublée de la structure cognitive différence/ressemblance, fondement même de toute pensée et de toute conceptualisation.

Cette double stratégie qui vise à l'univocité d'une identité (ceci est ceci car ceci n'est pas autre chose) se multiplie afin de s'affirmer davantage, afin de se clore à un moment ou à un autre, après avoir éliminé toutes les possibilités d'identification. Mais il est en même temps évident que ce mouvement négation/affirmation qui se veut de convergence — je vise l'identité de ce "it", je veux le rapporter à un logos — en fait se dédouble en un mouvement de divergence. Alors que chaque proposition joue à me rapprocher de l'objet, en fait, elle m'en éloigne. Le texte s'installe dans un devenir fou en s'articulant sur un mouvement centripète qui est en même temps centrifuge. Il apparaît ici clairement que tout processus de représentation ne tient que par l'impérative nécessité de cerner et de maîtriser l'objet (censé être) représenté. Or le texte de Davies déclare tout simplement que cette impérieuse croyance est totalement illusoire.

La folie du texte ne vient pas seulement de la prolifération des différences entre ce à quoi ressemble l'objet et ce à quoi il ne ressemble pas, mais aussi des contradictions conceptuelles à l'intérieur même du système de ressemblances, perturbé par des approximations (l'objet ressemble à une plume de verre brisé, au vers 1, et à une plume aux dents brisées, au vers 5) et des différences, des échos absurdes qui, même minimes, créent, en fin de compte, une **différance**, c'est à dire du jeu, systématiquement, une errance sans fin, aveugle, au delà de toute l'opposition et de tout le dualisme qui fonde la logique du texte. Le vers 14 renverse les propos précédents des vers 1 et 5, le vers 15 gomme toute différence entre "une poignée de plumes brisées" et un "revolver enterré dans des cendres", bref, les présences se disloquent, se renvoient les unes aux autres pour mieux s'effacer.

Or cette prolifération, cette perspective que nous considérons comme foncièrement derridienne est interrompue par les vers 6, 11 et 16 qui bâtissent des équivalences deux à deux et favorisent donc un autre processus. Les vers 6 et 11 se rapportent tous deux à la notion d'interstices, les vers 11 et 16 renvoient tous deux à la notion de visage, les vers 6 et 16 à la notion de pétrification, ces trois renvois se retrouvant subsumés par le processus de minéralisation ("stone" et "bone"), donc de fixation, en contraste total avec le processus de dissémination. Ces trois vers sont des points d'arrêt qui indiquent un récit sous-jacent, entre et sous les signes du texte.

Cette idée d'un hypotexte qui émerge alors, se retrouve ailleurs, dans un des phénomènes rhétoriques essentiels du texte, les échos phonétiques. Les plus clairs sont, bien sûr, "finger" et "feather", "father" et "feather", "revolver" et "convolvulus", "broken" et "rotten", le plus révélateur d'entre eux étant la belle paronomase du vers 17 : "It doesn't look like a broken cup it looks like a cut lip", véritable contrepèterie, au demeurant tout à fait respectable! : "[...] cup it looks like a cut lip".

Nous sommes là devant des rapprochements phonétiques qui court-circuitent les éventuels rapprochements sémantiques ; ce sont des éléments accidentels, des événements fortuits, des dislocations de signes, donc des traces pures qui se trouvent redistribuées puis réappropriées et retrouvent du sens. Le résultat est que ce qui était opposition, entre les deux parties du vers, l'une négative, l'autre affirmative, se trouve excédé dans son sémantisme par cette trace qui

resurgit. Preuve en est qu'un texte sous-jacent apparaît, le proverbe anglais "Many a slip 'twixt the cup and the lip" ("il y a loin de la coupe aux lèvres") qui rejoint d'ailleurs fortuitement (?) la problématique générale du texte, celle de l'interstice et de l'entre-deux, entre la négation et l'affirmation, entre le mort et le vivant — indistinction que signale la thématique du pourrissement — entre le signifiant et le signifié, le lexicalisé et le délexicalisé, bref un espace intermédiaire qui sollicite la décision d'en finir, et de résoudre l'ambivalence. La solution, s'il en est une, réside dans ce vers quoi tend le texte, l'identité du "it", sujet du texte, objet de l'écriture. "It" est l'enjeu du processus de juxtaposition et de représentation, c'est le sujet réel du texte. Il devient emblématique de toutes nos tentatives de définition de ce qu'il peut représenter, qui se déploient dans cet autre espace intermédiaire, entre la présence (postulée) et l'absence (mais pas une absence totale, puisqu'il y a une délégation de l'objet dans ce "it"). Or, "it" est neutre en anglais, c'est-à-dire ambigu, non seulement parce qu'il représente l'un des trois genres, intermédiaire entre le masculin (father) et le féminin (mother), ni vivant ni mort, ni seulement animé ni seulement inanimé; mais il est aussi impersonnel ("it rains"). C'est un pronom personnel impersonnel, un pro-nom qui manque à son identité puisqu'il ne remplace aucun nom, ou du moins peut-être remplace-t-il un nom "blanc". Son identité serait alors à lire dans sa non-identité.

Ce "it" qui retire au texte toute fonction de signification ou de représentation et l'amène donc à ses limites ultimes, est-il donc d'une totale blancheur? Il ne le semble pas, car ce serait oublier les deux injonctions en capitales. Et c'est là, d'abord en plein milieu du texte, puis tout à la fin, que la structure du poème s'organise autrement. Oui, s'il n'y avait pas eu ces injonctions, le texte s'abîmerait dans une neutralité totale, une sorte d'apesanteur qui lui retirerait toute densité et le ferait dériver, glisser à l'infini. Mais les deux injonctions introduisent un sujet. Le "it" est réintroduit dans le face à face avec moi/l'autre. Il est un blanc, c'est vrai, que je veux m'approprier ("It is yours now") mais qui ne peut qu'être réinvesti par l'Autre, provisoirement seulement ("soon it will look like yours") car nous touchons là à ce qui relève de l'interdit (dernier vers). Il est inséparable d'un sujet qui veut se l'approprier mais à condition que celui-ci ne se l'approprie pas — cela mettrait le sujet qui le verrait, dont le regard voudrait s'emparer, à la portée de sa propre mort. La question de l'appropriation est centrale à tout processus de représentation. Nous pensons que celui-ci, d'une façon plus ou moins secrète, joue avec celle-là.

À ce stade, revenons au *leitmotiv* du texte, qui est le verbe "look (like)". Ce verbe a une double fonction : c'est d'abord un moyen de décrire par l'intermédiaire d'une comparaison ou d'une ressemblance, c'est le moyen d'établir une identité. Puis, plus important, le verbe présuppose un sujet qui regarde, qui vérifie la ressemblance et l'identité ; ici, c'est le sujet scripteur et, par ricochet, le sujet lecteur. Il se confirme donc que, dès le début, dès le premier "it", nous ne sommes plus dans le neutre absolu. "It looks like" suppose bel et bien un sujet comparant, ce qui a pour conséquence que ce "it" est bien l'enjeu d'un face à face — on pense fortement à Lévinas ici — entre moi et l'autre, qui commence entre autres avec la paronomase que nous avons citée : ma lecture se révèle ici comme devant assumer, dans la prise en charge de la trace, la confrontation avec l'autre. "It is" devient à la fin "it will look like", "it" ne peut qu'échapper et ne jamais plus "être".

Le regard posé sur l'objet ne peut qu'en être dépossédé à jamais ; nous ne parviendrons jamais au cœur du texte, au "ça" du texte. La seule façon, si l'on ose — et on peut oser — c'est de faire comme Humpty Dumpty dans Alice à travers le miroir / Alice Through the Looking-glass (rencontre fortuite avec "look", notre verbe fondateur!). Lorsqu'Alice lui demande si on peut, comme lui, "faire signifier aux mots tant de choses différentes", il répond que la question, en fait, est de savoir qui doit être le maître, un point c'est tout, ajoute-t-il. Certes, il est possible de tenir cette position, mais il faut savoir qu'elle est fondatrice de totalitarisme, clé de toutes les dictatures.

Le poème de Davies met donc en scène le "drame" de la représentation. Il nous apprend, si besoin est, que tout processus de représentation est fonction d'un blanc qu'il reste à nommer mais dont la nomination est affaire de jeu, un jeu de glissements infinis, jeu que Lewis Carroll, encore lui, a parfaitement compris ailleurs dans ce même Alice Through the Looking-glass. Il s'agit de l'épisode du Chevalier Blanc, où celui-ci s'apprête à chanter une chanson à Alice. Il annonce que le nom de la chanson est Les Yeux d'Aiglefin qu'Alice prend donc pour... "le nom de la chanson". Le Chevalier Blanc se corrige : "Non, ça c'est comment le nom s'appelle", car, dit-il, "le nom est vraiment Le vieil, vieil homme". "Donc, dit Alice, c'est comme ça que s'appelle la chanson". "Pas du tout, s'exclame Humpty Dumpty, la chanson s'appelle Ways and Means, c'est comme ça qu'elle s'appelle". "Donc, quelle est la chanson ?" dit Alice. "Voilà, voilà, j'y arrive, conclut le Chevalier, la chanson est vraiment Assis sur une porte de jardin."

Nommer, c'est bien s'approprier, c'est clore la représentation, c'est la forcer à arrêter ce qui la parcourt et l'élabore, tout un tissu d'écarts, d'interstices et de différences.

Ce texte nous apprend une deuxième chose fondamentale : c'est que toute représentation ne peut se passer du regard de l'autre. Peut-on donc imaginer une représentation picturale, écrite ou même photographique qui ne soit jamais vue, même par celui qui en est l'auteur ? Cette fonction du regard instaure un jeu d'appropriation et de désappropriation, une confrontation entre le Même et l'Autre, entre ce que je veux saisir et ce qui le déborde depuis son intérieur. Le regard rebondit sur l'objet et revient vers moi, contre moi, comme un boomerang : "tout ce que vous verrez sera utilisé contre vous" (dernier vers). On retrouve ici un écho de Lacan lorsqu'il déclare dans le livre XI de son séminaire, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (p. 95), que "je ne vois jamais ce que je veux voir et que je ne regarde jamais là d'où l'on me regarde" (cf. Aristote : "embrasser tout d'un seul regard", une révolution est passée par là!). Traquenard du regard qui vise à (se) confronter à l'anonymat essentiel du texte, à son in-différence par delà les différences qui le travaillent. Le regard porté sur le texte instaure, à son corps défendant, une limite, dérisoire pour mieux se retourner sur lui-même, tandis que le texte ne peut que s'abymer dans une sorte de béance, dans la non-présence de cet objet central autour duquel il s'organise. Objet a ?

Le texte de Hugh Sykes Davies s'est instauré en limite de lui-même en s'ouvrant sur l'autre, bref, en se dé-limitant.

Tout texte, toute représentation, proposerions-nous à ce stade, ne peut que s'inter-dire.