

Graciela Prieto

## Kurt Schwitters ou la *Merzgesamtweltbild* \*

La notion de champ lacanien introduite dans le séminaire *L'Envers de la psychanalyse* marque un changement dans l'axiomatique lacanienne qui passe de l'axe du désir à celui des jouissances. Jouissances multiples qui ne se laissent pas réduire à un couple d'opposés ; hétérogènes, elles ne s'excluent pas pour autant. La structure de la jouissance n'admet donc pas les principes de non-contradiction et de tiers exclu et implique une logique ternaire. Cette nécessité logique conduit Lacan à penser la structure selon une topologie borroméenne.

Les élaborations antérieures de Lacan trouvent là un support plus approprié. En posant l'interdit de l'inceste qui instaure dans le symbolique le trou du non-rapport sexuel, le Nom-du-Père introduit la dimension temporelle dans la succession et donc la discontinuité historisante qui sépare le sujet de la vacillation identificatoire de la relation spéculaire à la mère. Le Nom-du-Père reste donc le signifiant nécessaire à la constitution de la chaîne signifiante, puisque sa fonction est celle de donner un nom aux choses et « la nomination c'est la seule chose dont nous soyons sûrs que ça fasse trou <sup>1</sup> ». Lacan fera ainsi du Nom-du-Père le sinthome du névrosé en tant qu'il est ce quatrième rond qui vient nouer les trois autres. Sa forclusion dans la psychose conduit à un déchaînement du signifiant, la signification reste dès lors vide et énigmatique. Certaines identifications du sujet assumant le désir de la mère peuvent venir recouvrir ce vide, il est dès lors nécessaire qu'une rencontre contingente faisant appel au Nom-du-Père fasse surgir son défaut.

\* Ce texte est un bref aperçu du cas de Kurt Schwitters développé dans la deuxième partie de ma thèse de doctorat, soutenue le 5 janvier 2011 à l'université Paris Diderot et intitulée *Écritures du Sinthome*.

*Merzgesamtweltbild* : « L'image totale du monde merz ».

1. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXII, R.S.I.*, inédit, leçon du 15 avril 1975.

Le cas de Schwitters, artiste allemand né le 20 juin 1887 à Hanovre, permet de repérer la façon dont un enlacement du réel et du symbolique peut se produire au moment de l'inscription de la coupure signifiante qui engendre le plongement du plan projectif dans l'espace tridimensionnel, ainsi que la nécessité de la construction et de la subsistance du sinthome pour que quelque chose de l'étoffe imaginaire du corps puisse se maintenir dans sa consistance que Lacan appelle corps-sistance : « La corde, c'est aussi le "corps-de". Ce "corps-de" est parasité par le signifiant [...] <sup>2</sup>. » « Corps-de » du symbolique qui décerne au sujet névrosé, habitant le langage, un corps. Le sujet psychotique n'ayant pas fait du langage son habitat reste hors discours sans être hors langage.

### Le Merztissage

Kurt Schwitters déambule en ramassant les débris épars et disloqués de la ville de Hanovre au lendemain de la Grande Guerre. Du chaos de ce monde fragmenté naîtra MERZ, nom donné au procédé artistique qui, occupant une fonction de nomination, finira par devenir son nom propre.

Le mot *Merz* est un fragment. Il apparaît dans un collage présenté lors de sa première exposition : « J'ai appelé "MERZ" ce procédé nouveau dont le principe était l'usage de tout matériau. C'est la deuxième syllabe du mot "*Kommerz*" [commerce]. Elle apparut avec *MERZbild* [tableau Merz], un tableau où, parmi des formes abstraites, on pouvait lire l'intitulé MERZ, découpé et collé à partir d'une annonce pour la KOMMERZ UND PRIVATBANK. [...] je cherchais un terme pour désigner ce nouveau genre, car je ne pouvais ranger mes tableaux sous les anciennes étiquettes [...]. J'appelai alors "*MERZ-bilder*" tous mes tableaux, comme un genre dont témoignait cette pièce caractéristique <sup>3</sup>. »

En 1923, dans « Tran 35 <sup>4</sup> », il cite un passage de son roman *Le Printemps filiforme de Franz Müller*, où figure une explication quelque

2. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait de l'Une-bévue s'aile à mourre*, inédit, leçon du 15 février 1977.

3. K. Schwitters, dans *Das literarische Werk*, par F. Lach, vol. V, Cologne, DuMont Buchverlag, 1981, p. 252. Reproduit en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, Paris, centre Georges Pompidou, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 38.

4. « Tran » est le terme générique de toutes ses explications avec la critique.

peu différente mais qui éclaire le lien entre nomination et procédé : « Le mot *Merz* tire son origine de *auszmerzen* [extirper] et fut très judicieusement inventé par M. le Conseiller *comMERZial Katz* <sup>5</sup>. »

Schwitters se sert du fragment en l'extrayant du contexte pour le métamorphoser en un tout. Le vide de sens devient le tout du sens, où l'on peut repérer une des caractéristiques du fonctionnement du langage dans la psychose, défini par Lacan dans le *Séminaire III* comme étant « un langage où certains mots prennent un accent spécial, une densité qui se manifeste quelquefois dans la forme même du signifiant, lui donnant ce caractère franchement néologique si frappant <sup>6</sup> ». Chez Schwitters, le mot *Kommerz*, dont *Merz* est extrait, est en lien avec le père, ex-commerçant. Dans la psychose, le sinthome ne fonctionne pas comme une métaphore, mais pour qu'il subsiste en tant que lettre de jouissance capable de produire un nom propre, il doit garder un lien avec le père. Procédé métonymique de nomination où un trait du père ou du nom du père vient jouer le rôle d'autonomination. Le sinthome peut dès lors jouer comme point d'arrêt hors du mythe œdipien, dans une sorte de jouissance fermée sur elle-même, d'une jouissance hors sens. C'est ainsi que Lacan aborde le cas de Joyce, dont le sinthome construit après la raclée rapportée dans *Le Portrait de l'artiste...* est un « ego », mais un « ego » d'un type particulier, non pas tissé à partir de l'imaginaire du corps mais fait d'un nom propre, James Joyce, dont les initiales J. J. répètent celles de son père, John Joyce, et qui semble convenir parfaitement au rôle de suppléance du Nom-du-Père forclos, restant ainsi enraciné dans ce qu'il rejette.

*Merz* répond ainsi à quelque chose de fondamental pour Schwitters : l'incorporation de l'ancien dans la création nouvelle. « On peut aussi crier avec des ordures, et c'est ce que je fis, en les collant et les clouant ensemble. [...] Tout n'en était pas moins détruit et il fallait construire du neuf avec les décombres. Mais cela même est *Merz* <sup>7</sup>. »

5. K. Schwitters, « *Tran 35 – Dada est une hypothèse* » (1923). Reproduit en version française dans *MERZ*, écrits choisis et présentés par M. Dachy, Paris, Gérard Lebovici, 1990, p. 94.

6. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981, p. 42.

7. Kurt Schwitters (1930), dans *Das literarische Werk*, vol. V, *op. cit.*, p. 335. Reproduit en version française dans *MERZ*, écrits choisis et présentés par M. Dachy, *op. cit.*, p. 169 et dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 38.

L'état de destruction de la ville fait écho à l'épisode traumatique qui amène Schwitters à embrasser une carrière artistique. En 1901, lors d'un séjour dans leur maison de campagne <sup>8</sup>, il est victime d'une attaque assez étrange qu'il décrit ainsi : « J'y avais un petit jardin. Roses, fraises, une colline artificielle, un étang creusé à main d'homme. À l'automne 1901, des enfants du village détruisirent mon jardin sous mes yeux. La colère me provoque la danse de Saint-Guy. Deux ans de maladie, totalement incapable de travailler. La maladie entraîne un changement d'intérêts. Je me rendis compte de mon amour pour l'art <sup>9</sup>. » Ce qu'il appelle la danse de Saint-Guy, nom usuel donné à la chorée de Huntington, maladie dégénérative qui apparaît à un âge plus tardif, était probablement de l'épilepsie. C'est en ces termes que son fils Ernst en parlera quand, bien plus tard, en Angleterre, son père sera victime de nouvelles crises.

Cette scène de transformation de la forme dans l'informe semble le renvoyer au corps morcelé d'avant le stade du miroir, il est réduit au seul regard : « sous mes yeux ». Lacan définit la scène traumatique, qu'il écrit trou-matique car il s'agit de la rencontre d'un réel faisant trou dans le symbolique, comme caractérisée par ceci : « [...] le corps y est aperçu comme séparé de la jouissance <sup>10</sup> ». Il y a une dissymétrie entre l'Autre qui est le corps et la jouissance ; pourtant, il faut un corps pour jouir <sup>11</sup>. Ce qui vient faire obstacle à l'évidement de la jouissance, c'est l'objet *a*.

Dans l'épisode rapporté par Schwitters, le regard se fige et la voix s'annule au bord du vide infranchissable de ce trou où le sujet disparaît. On peut voir fonctionner ici ce que Lacan décrit dans son séminaire *Le Sinthome* <sup>12</sup> comme étant la conséquence d'une erreur dans le nouement primitif du nœud de trèfle, nœud qui résulte de la mise en

8. Dans le village d'Isernhagen.

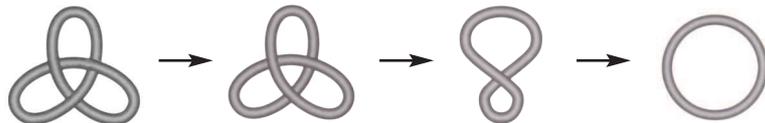
9. K. Schwitters, *Kurt Schwitters se raconte : origines et devenir [Kurt Schwitters Herkunft, Werden und Entfaltung]*, publié dans *Sturm, Bilderbücher II : Kurt Schwitters*, Berlin, Sturm Verlag, 1920 ; *Das literarische Werk*, vol. V, *op. cit.*, p. 82-84. Reproduit en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 16.

10. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006, p. 274.

11. « De quelque façon qu'il jouisse, bien ou mal, il appartient qu'à un corps de jouir ou de ne pas jouir [...]. » J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIII, L'Objet de la psychanalyse*, inédit, leçon du 27 avril 1966.

12. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, Paris, Seuil, 2005, leçon du 17 février 1976.

continuité du nœud borroméen et qui, selon Lacan, « est le même nœud que le nœud borroméen, quoiqu'il n'ait pas le même aspect <sup>13</sup> » :



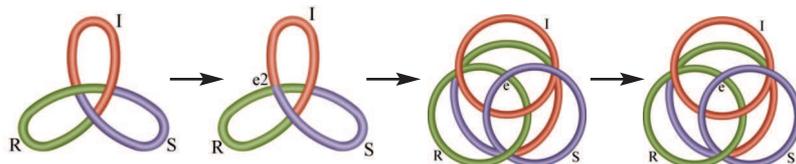
Le nœud se défait, laissant le sujet face au vide, à moins qu'un artifice ne vienne rétablir un nouement, nouement qui n'est pas borroméen :



L'erreur peut se produire sur l'un des trois points de croisement :

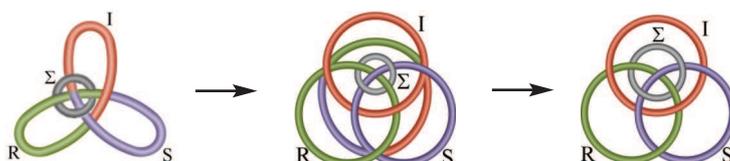


Conduisant au même résultat quant au dénouement, ils diffèrent du moment où la boucle du sinthome vient réparer la faute. Le sinthome étant ce qui se produit à l'endroit même où la faute a été commise. Pour le cas de Schwitters, la faute en 2 produit, dans la mise en discontinuité, l'enlacement du réel et du symbolique :



13. *Ibid.*, leçon du 9 décembre 1975, p. 42.

La boucle du sinthome réparant l'erreur là où elle a été comise se referme sur un seul point :



L'œuvre de Schwitters semble se construire sur cet enchaînement où le sinthome vient jouer un rôle de limitation de la jouissance.

Après le dépliement du semblant de nœud où il se tenait jusque-là, Schwitters est conduit à trouver une solution réparatrice et c'est par l'artifice de son art qu'il nommera Merz qu'il réussit à renouer la voix et le regard dans le *faire* artistique. Face à l'anesthésie produite par le choc trou-matique, Schwitters construit une esthétique nouvelle, qui est non pas une recherche du beau mais le cadrage d'une jouissance illimitée et angoissante <sup>14</sup>. L'art devient l'agencement qui quadrille le désordre, la réponse de Schwitters à son anéantissement. L'assemblage, le collage, le récit, la vocalisation, les constructions plastiques ou architecturales sont autant d'essais de donner une certaine cohérence à la fragmentation sous laquelle il s'approprie les débris épars d'un monde morcelé.

### La naissance de Merz

1918 est l'année de la naissance de Merz et aussi celle de son fils Ernst. L'accouchement du concept à la base de toute son œuvre artistique vient s'inscrire en parallèle à celui de sa femme comme une sorte d'effet miroir.

La différence des positions sexuées homme/femme est une différence d'inscription par rapport à la fonction phallique qui supplée à l'impossibilité d'écrire le rapport sexuel, elle marque le rapport à la castration qui commande la jouissance pour chacun des deux sexes. Dans la psychose, la forclusion du Nom-du-Père implique que le phallus est connoté zéro ( $\Phi_0$ ). Le sujet ne pouvant donc pas assumer une

14. Rappelons que « esthétique » vient de « esthésie » : sensation, sensibilité, du grec *aisthētikos* : « sentir ».

position phallique ne peut que tomber dans le gouffre infini d'une Jouissance Autre qui n'existe pas, ou bien chercher à occuper une position proche de celle d'une femme qu'en tant que pas-toute, pas toute à la jouissance phallique, a affaire à une autre jouissance.

Lacan, en parlant du rapport de James Joyce à Nora, montre que certains sujets psychotiques peuvent trouver une solution en isolant la question sexuelle. Cela leur permet de maintenir un rapport avec le partenaire, rapport qu'il qualifie de « drôle de rapport sexuel <sup>15</sup> » ; c'est, dit-il, comme « de vêtir notre main droite avec le gant qui va à notre main gauche en le retournant <sup>16</sup> ».

Sans nous étendre sur cette question de la réversibilité selon la place où se produit la boucle réparatrice, signalons seulement que cette réversibilité qui efface les différences est à la base même de la définition que Schwitters donne du processus de création : « Le mot Merz, écrit-il, signifie essentiellement l'assemblage, à des fins esthétiques, de tous les matériaux imaginables et, sur le plan technique, l'application du principe d'égalité de ces matériaux particuliers quant à leur valeur <sup>17</sup>. » Ainsi, le poème « Anna Blume » est significatif. Anna est un palindrome qu'il donne comme nom, dans ses productions poétiques, à Helma, sa femme – Schwitters avait une vraie fascination pour les palindromes, où la réversibilité vient s'inscrire au niveau du langage. Ce poème est une déclaration d'amour d'un nouveau genre où alternent de façon ironique des élans romantiques et des envies alimentaires avec des fantaisies incohérentes ainsi que des jeux de mots et de couleurs surprenants. Vers la fin du poème, quelques vers se répètent, presque sans altérations, dans toutes les variantes :

« Le sais-tu Anna, le sais-tu déjà ?  
On peut le lire aussi par derrière,  
et toi la plus belle de toutes,  
tu es par derrière aussi bien que par-devant, A-n-n-a. »

15. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, op. cit., leçon du 10 février 1976, p. 83.

16. *Ibid.*, p. 84.

17. K. Schwitters, « Die Merzmalerei » [La peinture Merz], *Der Sturm*, juillet 1919. Reproduit en version française dans *MERZ, écrits choisis et présentés par M. Dachy*, op. cit., p. 45 et dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, op. cit., p. 48.

Dans certaines versions, le poème se termine par un « je me t'aime », où s'inscrit l'équivalence il/elle ; jouissant de et avec son sinthome, il ne rentre pas dans la relation imaginaire que le névrosé établit dans son rapport à la demande de l'Autre. Il n'y a pas de place pour la différence sexuelle dans la psychose.

Ce n'est pas en tant que mouvement que Schwitters crée Merz. Il n'est pas dans une fonction de père, en tant qu'on qualifie de père l'inventeur de telle ou telle tendance. Merz ne cherche pas de disciples ni d'adeptes, Merz ne concerne que Schwitters, c'est son produit. C'est une satisfaction qui ne s'adresse pas à l'Autre, Merz étant « un chapeau absolument individuel qui n'allait qu'à une seule tête <sup>18</sup> ».

### Le procédé merzien

L'œuvre artistique spécifique de Schwitters commence par le collage, qui n'est pas en soi une technique nouvelle. L'originalité de Schwitters vient de ce que le matériau prélevé au monde extérieur ne s'insère plus dans la toile mais la constitue. La hiérarchisation entre les éléments disparaît et la peinture qui reste présente intervient en tant qu'élément liant, syntaxique. La discontinuité du fragment engloutie dans la continuité de la couleur donne consistance à la dimension temporelle perçue dans sa simultanéité.

Par l'artifice du découpage et de la désarticulation des morceaux, s'introduisent des fragments de jouissance qui rapprochent son art d'un savoir-faire avec *lalangue*. Pour Lacan, la *lalangue* est une affaire de femmes <sup>19</sup> et c'est en quoi elle se prête à son utilisation dans la construction de la réponse sinthomatique du psychotique dont le signifiant phallique, ordonnant le tout de la langue, est absent. « [...] Joyce ne se tient pour femme à l'occasion, dit Lacan, que de s'accomplir en tant que symptôme <sup>20</sup>. » De même, Merz permet à Schwitters d'échapper à la jouissance phallique limitée, bornée par la castration.

18. Expression de Schwitters citée par H. Bergius dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 41.

19. « C'est l'ensemble de femmes qui engendre ce que j'ai appelé lalangue. » J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, *op. cit.*, leçon du 9 mars 1976, p. 117.

20. J. Lacan, « Joyce le Symptôme », conférence donnée le 16 juin 1975 à l'ouverture du V<sup>e</sup> Symposium international James Joyce, Paris, CNRS, 1979, p. 16. Également dans *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 569.

En incluant expressément le déchet dans son œuvre, il l'annule comme reste. Le vide est rare dans l'œuvre de Schwitters. Souvent de petites tailles, ces collages semblent appartenir à un monde portatif, secret et intime, très proche au fond de l'écriture. Cet emploi du fragment s'approche de ce que Joyce appelait les « épiphanies », ces bouts de phrases entendues qui lui apparaissaient comme une révélation dont il lui fallait prendre note et dont il avait besoin pour venir truffer ses textes au moment d'écrire. C'est justement dans l'épiphanie que Lacan saisit l'enchaînement entre réel et symbolique. L'expérience de Schwitters rejoint celle de Joyce, il est lui aussi un collecteur. Il collecte des débris, des morceaux d'objets ou des mots écrits dans lesquels il a su capter « la musique que la lumière joue sur eux <sup>21</sup> ». Pour lui, les mots semblent être tout autant des traits plastiques que des structures phoniques, objets de jouissance et non pas de sens, traitables que sous la forme de lettre s'inscrivant dans l'œuvre artistique et ce quelle qu'en soit la forme d'écriture : littéral, plastique, architectonique, musicale... car pour Schwitters il n'y a pas de distinctions, tout se noie dans l'œuvre d'art totale. La production artistique non seulement conditionne le monde mais le crée. Univers ordonné par l'artiste, le « Grand Ordonnateur Merz », dont le regard crée l'objet, le son de sa voix crée l'espace et où le temps s'annule.

La façon dont Schwitters se débarrasse de tous ces fragments passe par une écriture faite de collage, d'assemblage, produisant une assimilation, presque une digestion. Ce rapport entre la lettre et l'ordure est mis en relief par Lacan lors de sa première citation de Joyce qui se trouve dans « La lettre volée <sup>22</sup> », et qui sera reprise dans « Lituraterre <sup>23</sup> ». Jeux des mots, par homophonie : *a letter, a litter* (« une lettre, une ordure »), liant la lettre à l'ordure, au déchet, à quelque chose dont il faut se défaire par le moyen de l'écriture. Si Joyce glisse de *a letter* à *a litter* « à faire litière de la lettre <sup>24</sup> », Schwitters, lui, fait des ordures lettre.

21. K. Schwitters, « Licht » (1935-1940), dans *Das literarische Werk*, vol. V, *op. cit.*, p. 369-370. Reproduit en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 225.

22. J. Lacan, « La lettre volée », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 25.

23. J. Lacan, « Lituraterre », dans *Autres écrits*, *op. cit.*, p. 11.

24. *Ibid.*

Lacan rapproche les « épiphanies joyciennes » du phénomène des « paroles imposées <sup>25</sup> ». Chez Schwitters, on pourrait parler de « gestes imposés ». En évoquant le processus créateur, il écrit : « N'est-il pas étrange de pouvoir, pour ainsi dire, s'asseoir à côté de soi et s'évaluer objectivement ? Cela sonne drôle, mais ne l'est pas. C'est en effet un autre qui peint, ce n'est pas moi. Je suis, moi-même, qu'un appareil récepteur extrêmement sensible. Je ne comprends pas bien qui, par mon intermédiaire, peint, modèle, écrit, compose et qui me donne des ordres <sup>26</sup>. »

Le fragment devient l'élément d'un alphabet unique et indéchiffrable d'une langue inconnue, que seul l'artiste peut entendre. Restes disloqués d'une expérience d'extase produite par leur rencontre et qui se trouvent déplacés vers l'écriture de l'œuvre d'art. Schwitters rappelle que Merz a pour objectif « la réduction de la distance entre l'intuition et la réalisation de l'idée artistique <sup>27</sup> », l'intuition artistique devant jaillir spontanément de la complicité avec le matériau.

Le principe *i* qu'il met en place dès 1922 pousse à l'extrême cette logique faisant fusionner intuition et réalisation. Il consiste à opérer un choix qui délimite une partie rythmique dans un fragment que l'artiste signe, élevant ainsi la chose au rang d'œuvre d'art. L'instant de voir devient trait dans une simultanéité entre la manifestation de l'objet et la production créatrice : « [...] la moindre perte par frottement est impossible – écrit-il – comme l'est la moindre perturbation dans l'acte créateur <sup>28</sup> ». Le principe *i* est donc un principe créateur qui empêche toute faille, toute béance.

### L'optophonétique

L'étude sémantique et phonétique du mot et de la phrase l'amène à dessiner un *Nouveau système d'écriture* [« Neue plastische Systemschrift »] qui modifie l'orthographe : « L'écriture, écrit-il, doit

25. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, op. cit., leçon du 17 février 1976.

26. K. Schwitters, Lettre à Helma Schwitters du 3 décembre 1939. Reproduite en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, op. cit., p. 287.

27. K. Schwitters, *i (Ein Manifest)* [i (un manifeste)], dans *Der Sturm*, n° 5, mai 1922. Reproduit en version française dans *MERZ*, écrits choisis et présentés par M. Dachy, op. cit., p. 71 et dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, op. cit., p. 113.

28. *Ibid.*

être l'image mise en signes de la langue, l'image d'un son. [...] l'écriture doit être optophonétique si elle veut être systématiquement organisée <sup>29</sup>. » La constitution de ce mot « optophonétique » montre clairement le lien fusionnel entre le regard et la voix chez Schwitters. Il poursuit : « L'écriture systématique exige que l'image complète de l'écriture corresponde à la sonorité complète de la langue [...] <sup>30</sup>. »

Schwitters ne se limite pas à une transformation graphique de la lettre, il propose aussi des modifications de l'alphabet en introduisant « un signe pour le *sch* et le *ch*, car l'absence d'un signe pour ses sons simples est une des plus grandes lacunes logiques et pratiques de l'alphabet <sup>31</sup> ». Il est à noter qu'une des lettres manquantes qu'il faut ajouter à l'alphabet est celle qui écrirait le son « *sch* » comme son unique et non composite, son initial de son nom propre. Il manque donc une lettre spécifique qui viendrait l'écrire dans une unité sans division.

Cette tentative de produire un système d'écriture qui réduit tout écart dans la correspondance entre la lettre et le son crée un lien irréductible entre phonation et écriture où l'on voit se dessiner la trace de l'enchaînement entre le symbolique et le réel. Annuler l'écart entre la lettre de jouissance et la lettre support du signifiant, c'est annuler l'intervalle qui permet la densité, c'est-à-dire effacer tout trou où pourrait venir se loger le désir.

À l'opposé du névrosé dont le corps torique est lié à l'objet *a* en tant que hors corps, le corps du psychotique est un corps non troué par la chute de l'objet *a*, un corps sans séparation entre contenant et contenu, dehors et dedans, intérieur et extérieur, rejoignant ainsi la topologie de la bouteille de Klein ou du plan projectif avant toute coupure. Dans le séminaire *Le Sinthome*, Lacan parle de l'existence selon Freud d'une « étape du narcissisme primaire qui se caractérise par ceci, non pas qu'il n'y a pas de sujet, mais qu'il n'y a pas de rapport de l'intérieur à l'extérieur <sup>32</sup> ». C'est là que la logique ternaire permettrait de donner son statut à ce temps où la coupure n'est pas encore césure.

29. K. Schwitters, « Suggestions pour l'élaboration d'une écriture systématique ». Reproduit en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 220-221.

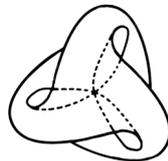
30. *Ibid.*, p. 221.

31. *Ibid.*

32. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome*, *op. cit.*, leçon du 11 mai 1976, p. 154.

La coupure du plan projectif peut connaître des accidents de parcours, tout autant que le nouement du nœud borroméen. Dans son cours de 1980, *Chaînes, nœuds et surfaces dans l'œuvre de Lacan*<sup>33</sup>, Pierre Soury montre la possibilité de passer du plan projectif au nœud borroméen et inversement.

Ce rapport entre le plan projectif et le nœud borroméen est plus perceptible dans la surface de Boy<sup>34</sup>, qui constitue un autre type de représentation du plongement, dans l'espace tridimensionnel, que celle du *cross-cap*, qui est la forme classique utilisée par Lacan :



Surface de Boy dont l'origine peut aussi être représentée par une bande de Möbius à trois demi-tours, dont Lacan se servira par la suite dans son enseignement :



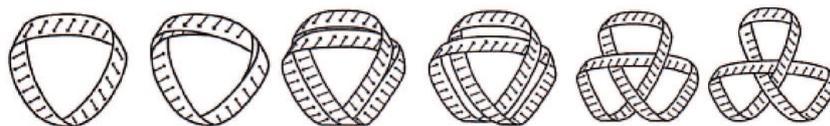
Toute surface possède un endroit et un envers, la bande de Möbius a la propriété de les conjoindre ; bien qu'indistincts ils sont déjà là, la coupure de la bande ne fait que les mettre en évidence. « C'est bien en quoi une bande de Möbius est essentiellement capable de se dédoubler [...] <sup>35</sup>. »

33. P. Soury, *Cadenas, nudos y superficies en la obra de Lacan*, leçon du 8 janvier 1981, Buenos Aires, Xavier Bóveda, 1984, p. 63-69. Le cours de l'année 1980-1981 fut transcrit par Jeanne Lafont sous le titre *Chaînes, nœuds, surfaces : la topologie de Lacan*.

34. Apparue dans la revue *Pour la science*, n° 15, janvier 1979.

35. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait...*, inédit, leçon du 24 décembre 1976.

La bande de Möbius à trois demi-tours produit par dédoublement le nœud de trèfle :



Au niveau du point triple central, le nœud de trèfle possède trois points de « singularité », c'est-à-dire des points où la surface peut, dans un espace de plus de trois dimensions, se traverser elle-même. Il suffit que l'un des trois points s'autotraverse pour que le nœud de trèfle s'annule.



Sur un plan projectif plongé dans un espace de plus de trois dimensions, la bande s'interpénètre elle-même au point triple, c'est-à-dire sans perforation.

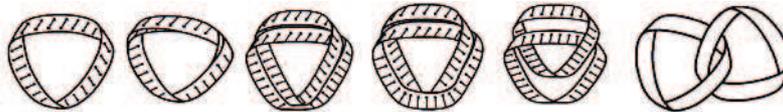


Le passage à l'espace tridimensionnel implique une perforation qui n'est pas sans cicatrice. Lacan, utilisant la figure du cross-cap, situe le phallus  $\phi$  dans ce point : « Rien d'autre dans le sujet ne se traverse réellement soi-même, ne se perfore [...] sinon ce point qui de la jouissance fait la jouissance de l'Autre <sup>36</sup>. » Ce point est privilégié, c'est lui qui conserve les propriétés fondamentales de la surface, c'est

36. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XIV, La Logique du fantasme*, inédit, leçon du 15 février 1967.

un point-trou, dit Lacan, ce qui lui permet de définir cette surface comme une « certaine façon d'organiser un trou <sup>37</sup> ». Dans le plan projectif en tant que pur objet topologique, c'est-à-dire non plongé, ce point de résistance n'a pas lieu d'exister en tant que point-trou, la surface s'interpénétrant elle-même forclôt la place du phallus et permet de penser topologiquement la psychose. Seul le signifiant produisant la coupure qui plonge la surface dans l'espace tridimensionnel peut venir la décompléter, le S, associé à la bande de Möbius, reste énucléé de la partie centrale, désignée par Lacan comme l'objet *a*. « [...] la division du sujet sort précisément de ce point-ci, que [...] nous appelons un trou, en tant que c'est la structure du *cross-cap*, de la bouteille de Klein. Ce point est le centre où le *a* se pose comme absence <sup>38</sup>. » Cette coupure troue la jouissance toute, jouissance de l'Autre, en le décomplétant :  $\text{Å}$ .

Il se peut que, dans le dédoublement initial de la bande de Möbius à trois demi-tours, un des trois points de singularité se traverse en se dédoublant. La bande de Möbius devient ainsi bande de Möbius à deux tours. Une coupure sur la bande de Möbius à deux tours n'engendre pas un nœud de trèfle mais un enlacement <sup>39</sup> :



C'est justement ce type de structure que Lacan dit être la résultante de la faute commise dans le nouement primitif chez Joyce, où le réel et le symbolique entrelacés laissent l'imaginaire à la dérive.



37. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre IX, L'Identification*, inédit, leçon du 13 juin 1962.  
 38. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XVI, D'un Autre à l'autre*, *op. cit.*, p. 61.  
 39. Question abordée dans le séminaire de Lacan du 18 avril 1978, inédit.

Cet enlacement pourrait produire par déplacement de l'un vers l'autre leur recouvrement mutuel :



dont la mise en continuité pourrait engendrer une bouteille de Klein.

La psychose pourrait se saisir comme une structure dont les défaillances de l'inscription dans l'espace tridimensionnel produite par la coupure signifiante laissent le sujet en suspens. Dès lors, la temporalité n'est pas celle de la succession qui produit la distinction, mais une temporalité indistincte, anhistorique, qui demeure au-dehors de tout ordre, proche de l'intemporalité que Freud attribue à l'inconscient.

La coupure signifiante engendrant la surface, c'est-à-dire la structure du sujet, langage et sexualité sont à penser conjointement, car c'est de la chute de *a* que s'opère le ratage du rapport sexuel, et ce ratage engendre le discours. C'est du fait de son inscription dans le langage que le sujet peut se dire homme ou femme.

Schwitters travaillant avec la lettre par des associations homophoniques et rythmiques produit un travail de phonation que Lacan écrit : *ph-onation* – liant le *ph* de phallus et la jouissance autoérotique de l'onanisme. Se limitant à la production purement jouissive du non-sens qui résulte de la faute dans le nouement primitif, sur un seul point.

Une boucle se limitant à corriger la faute sur un seul point peut venir transformer l'enlacement entre réel et symbolique en un nouement de type ternaire, mais pas borroméen, qui noue le réel, le symbolique et le sinthome<sup>40</sup>. L'imaginaire n'est que retenu par le sinthome, sans y être noué aux deux autres :

40. « Le nœud à trois termes R, S, I, il n'y a pas que lui. » J. Lacan, « Conférence au Massachusetts Institute of Technology » du 2 décembre 1975, parue dans *Scilicet*, n° 6-7, 1975, p. 59.



Ce type de nouement qui ne produit pas de trame entre imaginaire et symbolique ne permet pas au sens de s'inscrire.

### La Merznomination

En conférant un nom propre au sujet, le sinthome produit, en même temps, une distinction et une délimitation dans le recouvrement du symbolique et du réel. Transformant l'enlacement du réel et du symbolique en lien ternaire, le sinthome permet de retenir l'imaginaire, donnant ainsi consistance et « corps-sistance » au sujet.

L'œuvre d'art totale à laquelle Schwitters aspire est moins une œuvre unique que le déploiement dans de multiples directions d'un seul et même procédé créateur : Merz. Ainsi, l'artiste associe la syllabe Merz à ses diverses productions : tableau Merz (*Merzbild*), dessin Merz (*Merzzeichnung*), construction Merz (*Merzbau*), poème Merz ou encore scène Merz (*Merzbühne*). Le mot « Merz » devient un élément iconique ; syllabe très malléable dans la langue allemande, Schwitters se plaît à jouer de sa rime... *Herz* (« cœur »), *Schmerz* (« douleur ») ou *Scherz* (« plaisanterie »), les deux derniers mots étant aussi une fusion du *Sch* et de *merz*. Adjectif, substantif ou verbe, Merz devient aussi pour Schwitters, par incorporation, un nom propre, son Nom propre : « Je devais élargir par la suite la dénomination MERZ à mes poèmes, que je compose depuis 1917, enfin à l'ensemble de mes activités. À présent je m'appelle moi-même MERZ<sup>41</sup>. » Merz pouvant être utilisé comme nom de façon isolé ou en se combinant au nom propre de multiples façons, il s'appellera : Kurt Merz Schwitters, Kuwitter von Merz, Merzpräsident, Merz Gewitter (« orage »)... Se donnant à lui-même le nom qu'il avait donné à son faire artistique, Schwitters s'y incarne en effaçant les différences

41. K. Schwitters, *Merz*, n° 20, 1927.

entre nommant et nommé, ce que Hans Richter exprime ainsi : « En vérité, c'était lui-même qui était l'œuvre d'art totale <sup>42</sup>. »

Installant l'écart entre symbolique et réel, Merz vient occuper la fonction de nomination, mais c'est un nom propre qui n'a pas été transmis par la fonction paternelle, rebut récupéré d'entre les débris du chaos de l'après-guerre, reste hors sens, pure jouissance phonaire qui ne subsiste que par son inscription dans le cadre d'un espace matérialisable qu'il s'agit d'ordonner pour permettre de « sauver l'homme du (tragique) chaos de la vie <sup>43</sup> ». Merz le monde devient alors une nécessité pour Schwitters.

C'est toujours l'espace qui lui sert de charpente symbolique où vient s'accrocher le sinthome. Le visible servant de voile à l'objet voit le cadre et en même temps la vocalisation cassant la fascination muette du regard le dé-fixe.

Vue et oreille fusionnent chez Schwitters, qui tenait à ce que ses poèmes soient imprimés avec une mise en pages particulière, permettant d'orienter leur lecture et de ce fait même leur récitation. Les poèmes-images composés (*Gesetzte Bildgedichte*) que Schwitters écrit et met en forme dès 1922 sont constitués de lettres, plus rarement de chiffres, qui s'inscrivent dans des petits carrés, eux-mêmes inscrits dans un ultime carré qui, tel un cadre, limite le poème dans l'espace, produisant l'effacement des frontières entre arts plastiques et poétique, fusionnant l'otique et l'optique. Ainsi, l'utilisation de l'artifice typographique pour marquer le rythme bloque la signification happée dans la plasticité du matériau, qui devient le piège fascinateur qui occulte le signifiant. En même temps, se produit une sonorisation de la matérialité plastique qui donne voix au tableau, visibilité au texte. C'est aussi une tentative de maîtriser le parasite langagier en faisant jouer à plein la polyphonie de la langue, tout en délimitant son espace d'inscription.

42. H. Richter, *Dada-Kunst und AntiKunst*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1964, p. 156. Reproduit en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 40.

43. K. Schwitters, T. Van Doesburg, J. Arp, C. Spengemann et T. Tzara, « Manifest Proletkult », *Merz*, n° 2, avril 1923, dans *Kurt Schwitters (1887-1948)*, Hanovre, 1986, p. 25. Reproduit en version française dans *MERZ*, écrits choisis et présentés par M. Dachy, *op. cit.*, p. 108 et dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 121.

C'est par cette inscription dans la matière (l'âme-à-tiers) que se manifeste, dans l'art de Schwitters, le nœud singulier produit par l'enlacement originaire entre le réel et le symbolique. Et cette inscription ne peut se faire chez lui que par la mise en forme de l'espace ; par elle quelque chose de l'imaginaire est retenu qui fait corps <sup>44</sup>.

Sans aborder les différents domaines dans lesquels Schwitters a exercé son art, signalons seulement l'importance de ses réalisations dans les domaines théâtral, musical et typographique. La typographie, considérée par Schwitters comme un art, le conduit à fonder le Ring « neue Werbegestalters » (« Cercle des "nouveaux graphistes publicitaires" ») – ou NWG –, dont la plupart des membres étaient des artistes. Peu après, il crée sa propre agence de publicité, la Merz Werbezentrale. En mettant son art au service de l'utile, en tenant compte des critères tant techniques qu'artistiques, anticipant ce qui deviendra le « design », il fait de Merz *Kommerz* (« commerce »), une sorte de retour au point initial d'où sa singularité fut extraite et également une reprise de ce qui fut l'activité paternelle. Faire de l'œuvre un produit vendable, c'est pour l'artiste faire *Kom-merz* [com-merce] de sa jouissance. La jouissance devient aussi un élément de Merz, elle est ainsi contenue dans l'œuvre d'art totale. L'agencement spatial doit laisser entendre une voix muette qui matérialise le son dans la forme. Face au déferlement sonore des enfants détruisant son jardin, il était resté, en contrepoint, figé dans l'instance du regard muet ; par l'arrangement typographique il lui donne voix. Le phénomène élémentaire initial dans le déclenchement d'une psychose possède dans les éléments du dénouement la clé d'un renouement possible.

### La Merzcorps-sistance

Avec le *Merzbau*, Schwitters cherche à produire une forme architecturale qui réponde aux exigences d'un espace susceptible de réagir aux déplacements et aux humeurs de ses occupants et non de les soumettre à un ordre préexistant, par conséquent fixe. Dans cette architecture en permanent mouvement, l'espace devient un processus où fusionnent l'étendue et le temps dans lesquels sont immergés les éléments (les choses, les êtres, mais aussi les odeurs, les sons, la

44. « Le corps dans l'occasion est quelque chose qui ne se fonde que sur la vérité de l'espace. » J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XXIV, L'insu que sait...*, op. cit., leçon du 21 décembre 1976.

lumière...). Le *Merzbau* s'appréhende comme un corps qui engloutit, grandit, se transforme, mais d'où rien ne sort.

Percevant l'interaction qui s'établit entre les toiles et les sculptures posées ou accrochées aux murs de son atelier, Schwitters commence par tendre des cordes pour mettre en évidence leurs relations réciproques. Ces cordes deviendront des fils de fer, qu'il remplacera plus tard par des structures en bois reliées grâce au plâtre de Paris. La structure grandira peu à peu, finira par occuper plusieurs pièces de la maison familiale situées à des étages différents et deviendra une immense grotte. Le *Merzbau* prend l'apparence d'une structure sans bord.

C'est au cœur de la maison familiale que tout commence, avec une première colonne Merz appelée « Cathédrale de la misère érotique » (*Kathedrale des erotischen Elends*), dénommée « K de E » par Schwitters, construite dans l'atelier de l'artiste. Mais le *Merzbau* n'est pas seulement une cathédrale, c'est une mise en grottes qui s'agrandit puis s'organise, un intérieur où les petites grottes scéniques disparaissent, peu à peu ensevelies par de nouvelles constructions. Cet ensevelissement vient mettre en jeu une autre dimension du *Merzbau*, en tout cas de celui de Hanovre : le mausolée, en associant le corps (*soma*) au tombeau (*sema*), devient le monument de l'ineffable. Le buste de garçonnet de la première colonne Merz est un moulage en plâtre d'un enfant de Kurt et de Helma Schwitters mort prématurément, et dont la mémoire est également évoquée dans la « grande grotte de l'amour ». Cette dimension sépulcrale se retrouve dans les grottes contenant des objets ou des œuvres de ses amis, censés concentrer leur essence. Chaque passant devait y laisser quelque chose car son passage impliquait une interrelation avec l'espace dans lequel il entraît, il fallait donc y inscrire cette modification. Le choix du matériau importait peu à Schwitters, l'essentiel étant le lien qu'il établissait avec celui à qui il avait appartenu. Dans un rapport métonymique, ces objets constituent des sortes de reliques. Chacune de ses grottes étant destinée à disparaître sous de nouvelles strates, ce recouvrement progressif étant défini par Schwitters en ces termes : « [...] passer [...] sur le cadavre de l'objet<sup>45</sup> » ; mettant ainsi la mort à l'œuvre, le *Merzbau* relève du registre de la lettre, s'incluant ainsi tout à fait dans la démarche Merz.

45. Selon le témoignage de F. Vordemberge-Gildewart, dans *MERZ...*, *op. cit.*, p. 341.

Fait de détritrus, le *Merzbau* dégageait, selon ses visiteurs, une odeur fétide. Lié à l'analité, mais aussi à une oralité autophagocytaire, le *Merzbau* s'alimentait des objets engloutis dans l'épaisseur de ses parois, laissant dans son parcours les traces de leur inscription dans sa texture. Organisme vivant dont la mémoire s'efface dans le cours du temps tout en gardant quelque part la trace.

Certaines grottes accueillent sous la forme de collections ou d'ex-voto les événements de la vie privée de l'artiste ou des faits politiques et journalistiques, ainsi la « Grotte du meurtre avec viol », avec un cadavre mutilé, le « Bordel » avec une dame à trois jambes. Le *Merzbau* s'érigait en miroir opaque de la réalité extérieure, alors qu'un accroissement inhabituel de délits et de crimes sexuels se produisit dans les années d'après-guerre. Le monde extérieur ainsi filtré par un processus de sélection devenait contrôlable, l'artiste pouvait le manipuler selon ses propres règles.

Le *Merzbau* de Hanovre avait été pour Schwitters un lieu de vie. À la fois grotte et tour, Schwitters pouvait s'y enfermer et se retirer du monde. En tant qu'habitant de l'œuvre, il était lui-même un objet de l'œuvre, il était le Merzeur merzé. Faute de pouvoir *merzer* le monde, il fit du *Merzbau* un univers fermé où le sujet et l'objet restent confondus dans l'œuvre. Sorte de lieu sans trou et donc sans bord où pourrait venir se loger une Jouissance toute si le monde extérieur ne venait faire irruption.

À la fin des années 1920, face au danger grandissant du national-socialisme, l'installation devient un refuge où il peut passer la nuit et fuir la terreur menaçante du nazisme. Qualifié d'artiste dégénéré, ses œuvres furent détruites et il dut partir en exil.

### **L'effilage de Merz**

Toute la période d'avant l'exil se caractérise par une force créatrice incoercible et une énergie exubérante. Loin de sa ville et du *Merzbau*, armure corporelle qui le protégeait face à l'étrangeté d'un monde qu'il n'avait pas créé, quelque chose commence à s'effiloche dans la texture même du sinthome. Le *Merzbau* était devenu indispensable pour Schwitters. Son fils Ernst, exilé avec lui en Norvège, le voyant dépérir, l'aide à obtenir l'autorisation de construire un *Merzbau* à Lysaker, *Merzbau* abandonné lors de leur fuite en Angleterre face à l'invasion des troupes allemandes.

Arrivé au camp anglais, il se trouve dans l'impossibilité de *merzer*, alors réapparaissent les crises d'épilepsie. L'autorisation lui étant donnée de pouvoir installer un atelier et se mettre au travail empêche le dénouement. En Angleterre, l'ambiance plus propice à son art semble l'aider à reprendre de nouvelles forces et de nouveaux espoirs, car il a toujours l'espoir de retrouver un jour son espace Merz, c'est-à-dire son *Merzbau*, le monde Merz qu'il avait réussi à se construire.

En 1944, après la nouvelle de la destruction du *Merzbau*, quelque chose commence justement à se défaire au niveau de la consistance corporelle, il a de plus en plus de problèmes de santé. Il garde néanmoins l'espoir de reconstruire le *Merzbau* de Hanovre, jusqu'à ce que l'aide à la création octroyée par le Museum of Modern Art de New York vienne concrétiser au niveau financier la possibilité de tenter cette reconstruction. Il doit alors s'avouer l'impossibilité d'une telle entreprise. Il recommence une nouvelle construction : le *Merzbarn* [grange Merz]. Celui-ci comme celui de Lysaker ne pourra jamais se substituer à toute l'histoire inscrite dans celui de Hanovre, à la consistance organique contenue dans ses parois, à la mémoire d'une vie, de sa vie. Schwitters a de plus en plus de problèmes de santé. L'étoffe de Merz se défaisant, l'imaginaire du corps n'étant plus retenu, il meurt très jeune, à l'âge de 60 ans.

Deux textes de l'artiste, datant respectivement de 1919 et de 1941, peuvent être mis en parallèle pour montrer la fonction du syntome comme ce qui retient l'imaginaire donnant consistance ou corps-sistance au sujet. Dans le premier, « L'oignon » (*Die Zwiebel*), publié dans le numéro 8 de la revue *Merz*<sup>46</sup>, l'artiste est dépecé. On lui crève les yeux, on lui ouvre le ventre, puis on remet tout ensemble. Sans cesse interrompu par des bandes d'annonces, des évocations de la vie sexuelle et autres liturgies, le réassemblage du corps est exécuté en fonction du corps d'avant le morcellement. Le principe du collage s'appliquant au vivant redonne consistance au corps, l'informe devient forme, il se tient dans sa corps-sistance. Le récit : « Le peintre en plat et le peintre en relief » (*The Flat and the Round Painter*) raconte l'histoire d'un peintre « qui peignait ses peintures dans l'air – non pas ces figures planes et plates si platement peintes avec des pinceaux plats sur des toiles plates qu'elles semblent

46. Cité dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 374.

réellement planes et plates – mais des figures en relief peintes dans l'air<sup>47</sup>. » Ainsi, il peignit une reine, mais quand le vent souffla la reine s'envola, ballottée dans les airs elle gonfla et éclata en deux morceaux. Alors le peintre peignit un page pour qu'il aille la secourir, il s'envola, lui aussi gonfla et éclata en deux morceaux qui tombèrent à côté des deux morceaux de la reine. Alors, alarmé, le peintre se peignit lui-même, il s'envola et, alors qu'il atteignait les deux figures, il « enfla et éclata, non pas en deux morceaux mais en un si grand nombre de morceaux qu'on ne le vit plus du tout et que disparut avec lui la capacité pour les peintres de peindre des figures en relief dans l'air avec des pinceaux ronds<sup>48</sup> ».

Tout l'art de Schwitters se déploie comme une écriture infinie de la solution Merz. Donnant forme à l'informe, Merz, le « Merz-sinthome », le change complètement : de mélancolique et maladif il devient joyeux, plein d'humour et de vie. La jouissance limitée par l'écriture de Merz devient étincelle créatrice. « Merz est forme<sup>49</sup> », forme du monde Merz, et forme aussi de celui qui s'autonommait Kurt Merz Schwitters.



*Merzbau* de Hanovre, 1933

47. K. Schwitters, « Le peintre en plat et le peintre en relief » (1941), dans *Das literarische Werk*, par F. Lach, vol. III, *op. cit.*, p. 282-283. Reproduit en version française dans *Kurt Schwitters*, ouvrage collectif, *op. cit.*, p. 316.

48. *Ibid.*

49. Formule employée par Schwitters.