

Jean-François Chevrier

PÈRE PARLANT
PÈRE AMBIANT

Le titre « Père parlant, père ambiant » est ambigu. Il peut désigner l'ambiance créée par la parole : le père crée une ambiance en parlant, la parole du père qualifie le milieu ambiant. « Père parlant, père ambiant » peut aussi désigner une alternative : le père est parlant *ou* ambiant. L'alternative suppose que le père peut habiter et qualifier l'espace ambiant sans parler.

À vrai dire, que le père parle ou se taise, il est ambiant par son comportement, sa manière d'être, ses attitudes, ses gestes. La parole, toute parole, est une *réalité ambiante*, dans la mesure où elle est située. La « situation », c'est-à-dire le cadre dans lequel le sujet parlant intervient, est aussi importante que l'expression. Plus la parole est située, plus *la charge ambiante* s'accroît.

Le père parlant et le père ambiant ne sont souvent que deux profils d'un même personnage. Je ne les oppose pas. Je suppose un Père parlant/ambiant. En revanche, je propose une première distinction entre le père comme soutien (acteur et récitant) d'une légende familiale et le père agent d'une malédiction. On dispose dans les deux cas de nombreuses images mémorables, verbales et visuelles. Je me limite à quatre exemples.

La communication se poursuivra sur le même mode, comme un assemblage de textes et d'images¹.

¹ Les illustrations se trouvent en fin d'article.

Le premier document est un extrait des souvenirs d'enfance d'Odilon Redon. Le peintre se remémore ses promenades dans le Médoc avec son père. Le récit fait miroiter un lointain exotique :

« Mon père me disait souvent : “Vois ces nuages, y discernes-tu, comme moi, des formes changeantes ?” Et il me montrait alors, dans le ciel muable, des apparitions d'êtres bizarres, chimériques et merveilleux. Il aimait la nature et me parlait souvent du plaisir qu'il avait ressenti dans les savanes, en Amérique, dans les vastes forêts qu'il défrichait, où il se perdit une fois durant des jours, de l'existence courageuse et quasi-sauvage qu'il y mena jeune, hasardeux de fortune et de liberté². »

L'exotisme paternel orne l'évocation d'un territoire de l'enfance : la région des Landes près de Bordeaux. Redon précise qu'il a été conçu au loin et qu'il vint au monde « quelques semaines après le retour » de ses parents.

Dans le roman de Giorgio De Chirico, *Hebdomeros* (1929), le protagoniste et narrateur, dénommé Hebdomeros, rapporte la description par son père du pays idéalisé de son enfance :

« La ville où il avait passé son enfance était le thème favori de ses souvenirs ; il en parlait avec amour et tendresse, parfois même avec exaltation ; tout en parlant, ses yeux bleus et très doux s'allumaient d'une lueur ineffable ; il regardait par-delà le monde et les choses, perdu dans une rêverie sans fin : “Je crois la voir – disait-il d'une voix sourde et tremblante –, je crois la voir cette ville à nulle autre pareille.”³ »

Dans les deux cas, chez De Chirico comme chez Redon, le récit est *un souvenir de souvenirs*. Le fils raconte les souvenirs du père en signalant ou en suggérant les circonstances, l'ambiance, dans lesquelles le père lui a transmis son expérience. Redon restitue un paysage, correspondant à un territoire bien défini. De Chirico est plus évasif, parce qu'il passe par le détour de la fic-

2 Odilon Redon, « Confidences d'artiste », *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes*, Paris (Floury, 1922), José Corti, 1961, p. 10.

3 Giorgio De Chirico, *Hebdomeros*, Paris, Éditions du Carrefour coll. « Bifur », 1929 ; Paris, Flammarion, 2009 (1964), p. 127.

tion mais aussi parce qu'il évoque un père absorbé par des souvenirs idéalisés, qui se retirait du présent. De ce fait, dans le petit témoignage de dévotion filiale de De Chirico, le père parlant est absorbé par le père ambiant, soit, en l'occurrence, un paysage idyllique.

Pour reprendre un terme cher à De Chirico, ce paysage est la *Stimmung* du fils nostalgique. Le père ambiant est une figure du lointain proche, ou, sur un mode emphatique, de la familiarité exotique. Dans l'imagerie de De Chirico, l'idéalisation exotique du Père est le ressort d'une énigmatization générale, ambiante, cristallisée par le simulacre de la statuaire. Un parfait exemple de ce processus d'énigmatization est le fameux tableau de 1914, *L'Énigme d'une journée* (fig. 1), probablement inspiré de l'effigie turinoise d'un homme en redingote (*stiffelius*), Giovanni Battista Bottero.

La seconde figure annoncée, le père agent d'une malédiction, se trouve également chez Redon, qui évoque un tableau de Delacroix où la malédiction s'exprime par un geste. Comme tous les bons artistes, Redon était sensible à la dimension gestuelle de la parole et, plus particulièrement, à la dimension gestuelle de la parole paternelle, que celle-ci soit bénéfique, inspiratrice, ou, au contraire, maléfique. La forme accomplie de la parole paternelle maléfique est la malédiction. Redon en a trouvé l'expression exemplaire, gestuelle, dans le tableau de Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, de 1852 (fig. 2) :

« Ah ! cette main dramatique et disproportionnée du père de Desdémone, et qui maudit ! [...] Le style de cette main, en sa hardiesse, fut, je crois bien, l'initiale essence et la cause de beaucoup de mes premiers travaux⁴. »

Cette symbolique du geste néfaste se retrouve chez Kafka dans la nouvelle de 1913, *La Sentence* (connue aussi sous le titre *Le Verdict*), qui a fixé l'image horrifique, sublime et grotesque à la fois, de l'adresse meurtrière d'un père à son fils :

4 Odilon Redon, « Confidences d'artiste », *op. cit.*, p. 19.

« “Tu sais donc maintenant ce qu’il pouvait y avoir en dehors de toi, jusqu’alors tu ne connaissais rien d’autre que toi ! Tu étais un enfant innocent, à dire vrai, mais à dire plus vrai encore tu étais un être diabolique !... Et c’est pourquoi, entends-moi bien : je te condamne aujourd’hui à la mort par noyade !”

Georg se sentit chassé de la chambre, il emporta encore dans les oreilles le bruit sourd que fit son père en s’effondrant sur le lit. [...] Il jaillit du porche, une force le poussait au-delà de la chaussée, vers l’eau. Il s’agrippait déjà à la rambarde tel un affamé à la nourriture. Il se balançait de l’autre côté comme l’excellent gymnaste qu’il avait été dans sa jeunesse, pour la plus grande fierté de ses parents. Il se retint encore par les mains, de plus en plus faiblement, guetta entre les barreaux de la rambarde le passage d’un autobus dont le bruit couvrirait celui de sa chute, s’écria à voix basse : “Chers parents, je vous ai pourtant toujours aimés”, et se laissa tomber.

Au même instant il y avait sur le pont un trafic proprement interminable ».

C’est ainsi que se termine le récit. Kafka a transformé l’horreur en extase :

« J’ai écrit ce récit – *La Sentence* – d’une seule traite, de dix heures du soir à six heures du matin, dans la nuit du 22 au 23. Je suis resté si longtemps assis que c’est à peine si je puis retirer de dessous le bureau mes jambes ankylosées. Ma terrible fatigue et ma joie, à voir comment l’histoire se déroulait sous mes yeux, j’avançais en fendant les eaux. À plusieurs reprises durant cette nuit, j’ai porté le poids de mon corps sur mon dos. Tout peut être dit, toutes les idées, si insolites soient-elles, sont attendues par un grand feu dans lequel elles s’anéantissent et renaissent. Comment tout devint bleu devant ma fenêtre. Une voiture passa. Deux hommes marchèrent sur le pont. [...] *Ce n’est qu’ainsi qu’on peut écrire, avec cette continuité, avec une ouverture aussi totale de l’âme et du corps*⁵. »

5 Franz Kafka, *Journal*, 23 septembre 1912, trad. Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954 ; cité dans *Nouvelles et récits. Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, éd. Jean-Pierre Lefebvre, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2018, p. 1024.

Via l'écriture, Kafka a transformé la malédiction en expérience extatique. La fiction du sacrifice consenti, transformé en extase, associe la jouissance à la mort. Dans une lettre à Max Brod, Kafka évoque l'image d'éjaculation sur laquelle se clôt le récit. Le sacrifice est la condition d'une *survie*, d'une vie supérieure, dans le milieu continu de l'écriture. Kafka a écrit *La Sentence* du vivant de son père, pour surmonter la haine et le pacte de mort qui les liait. L'exorcisme de la condamnation paternelle lui a permis de surmonter provisoirement une disparition programmée.

Dans la fable chrétienne, la survie comme vie supérieure suppose la Résurrection, suivie de l'Ascension, par laquelle le Fils rejoint le Père éternel. Mais la survie est plus communément œuvre de mémoire. Pour ceux et celles qui l'ont connu, aimé, admiré, le père mort peut survivre dans l'ambiance protectrice de la mémoire, enveloppé comme une précieuse relique. Ce père mort est plus vivant que le père mort-vivant, spectral (qui revient parmi les vivants), même si les deux figures sont souvent confondues dans le fantasme.

Entre le père (mort) et le fils, une relation singulière s'établit, traditionnellement, sur le mode de la transmission. Peut-on imaginer une transmission extatique ? Il semble que ce soit l'argument de l'image du Père chez l'écrivain polonais Bruno Schulz (1892-1942), qui a été souvent comparé avec Kafka. Mais le Père, ornithologue amateur, des *Boutiques de cannelle* est un être légendaire et inoffensif, qui s'est perdu dans ses rêveries. Le récit, surchargé d'images, est un hymne au Père déchu, trahi. Dans le chapitre intitulé « Les cafards », le narrateur indique :

« Je gardais contre ma mère une rancune secrète à cause de la facilité avec laquelle elle avait accepté la perte de mon père. Elle ne l'a jamais aimé, me disais-je. Père ne s'était enraciné dans aucun cœur de femme, il n'avait pu s'incruster dans aucune réalité, il planait éternellement au-dessus de la périphérie de la vie, dans des régions semi-réelles, au bord de la réalité. Il

n'avait même pas mérité une honnête mort de citoyen, pensais-je : tout, chez lui, était irrémédiablement bizarre et ambigu⁶. »

De manière exemplaire chez Bruno Schulz, l'extase de la mémoire est une idéalisation produite ou relayée par l'écriture. Le Père, avec majuscule, est une figure de légende. Et, parmi tous les affects qui ont fait et entretiennent la légende, la nostalgie est évidemment le plus puissant, puisqu'elle associe le contact du lointain avec l'expérience de la perte. Le père perdu s'était déjà lui-même égaré, perdu de vue, à force de hanter des zones lointaines.

Dans la littérature, le père ambiant est souvent, très souvent, un père extravagant. Dans les récits autobiographiques de l'artiste et écrivaine allemande Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin* (1970) et *Sombre printemps* (1969), le père est une figure exotique. Dans *Fragment du cadastre* (1960), Michel Deguy raconte comment son père anarchiste l'emmenait camper dans l'ombre des forêts pour lui faire oublier Dieu (« Le père », deuxième chapitre de la partie II : « Fragment de la biographie »). L'exotisme nostalgique illumine une petite fable de Pierre Bettencourt, « Mon père » :

« Mon père est mort en me disant : "Au revoir, je vais chasser la baleine." Il a tourné la tête et il a rendu le dernier soupir. Il chasse la baleine maintenant, il est heureux. Dans sa chambre, on a mis un aquarium et une plante verte, et son chapeau sur son lit. Je viens dans la pénombre, quand les volets sont fermés, les après-midis d'été, m'asseoir là. Je fais la lecture de son livre préféré et parfois je m'endors. Moi aussi je chasse la baleine, il est là, il est heureux de me voir. "On l'aura, dit-il, on l'aura." Quand le livre tombe, je sors de la chambre sur la pointe des pieds tandis que les poissons font des bulles.

Dieu en nous est nu comme Noé ivre. En attendant qu'il se réveille, nous devons le recouvrir à reculons, pieusement, de toute notre vie⁷. »

6 Bruno Schulz, *Les Boutiques de cannelle*, trad. Thérèse Douchy, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres Nouvelles », 1974, p. 128.

Il se trouve que l'ivresse de Noé est l'épisode princeps d'une fable de la malédiction paternelle. À la fin de sa vie, Giovanni Bellini en a donné une image extraordinaire (fig. 3). Noé ivre, dormant, est allongé comme une nymphe (ou une courtisane).

8

Je dois signaler ici que j'ai pendant quelque temps envisagé d'ouvrir cette réflexion avec une citation de l'extraordinaire récit d'Edmund Gosse, *Father and Son* de 1907, auquel j'ai été conduit par l'examen des sources et relations littéraires de James Joyce. Edmund Gosse (1849-1928) fut un produit quintessencié du monde des lettres de l'ère victorienne. Après avoir soutenu Joyce à l'orée de sa carrière littéraire, il dénonça l'obscénité d'*Ulysse*. Dans *Father and Son*, sous-titré *A Study of Two Temperaments*, il retrace l'extraordinaire biotope familial dans lequel s'est déroulée son enfance solitaire, claustrale, régie par le puritanisme fanatique d'un père aimant, naturaliste de profession, adepte militant d'une secte fondamentaliste, d'inspiration calviniste, adversaire bien sûr de Darwin (fig. 4). En ce cas, dans cette configuration, dont je ne connais aucun exemple comparable dans l'histoire littéraire, le père ambiant est aussi un père parlant, prédicateur aussi éloquent qu'obscurantiste. La traduction de Pierre Leyris rend parfaitement l'élégance descriptive du récit. Le fils a rompu avec le père en optant pour la littérature, pour la diversité des émotions littéraires, contre le narcissisme mortifère du fanatisme religieux. Mais il a transposé dans son récit la précision de l'observation zoologique.

Nous constatons combien le père ambiant (distinct du père parlant) est un acteur et intercesseur du monde du travail, c'est-à-dire d'un monde de gestes et d'objets. L'artiste allemand Franz Erhard Walther (né en 1939) raconte comment il s'est révolté contre sa famille mais a retrouvé dans ses travaux de papier plié, les *Papierarbeiten* du début des années 1960 (fig. 5), les gestes

⁷ Pierre Bettencourt, « Mon père », dans *La Nouvelle Revue française*, 8 année, n° 93, 1^{er} septembre 1960, p. 561-562.

de son père boulanger-pâtissier. On peut évoquer également, dans un tout autre registre, l'exemple que fut pour le peintre afro-américain **Kerry James Marshall** (né en 1955) le hobby de son père, qui achetait au Mont de Piété des montres cassées pour les réparer et les revendre.

Dans le petit panneau *We Mourn Our Loss #4* (Nous pleurons nos disparus) de 1998 (fig. 6), l'artiste a rendu hommage à la mémoire de son père, mort le 25 août 1994. Le souvenir du père se superpose à l'histoire de la lutte pour les droits civiques : « il nous a fait parcourir avec lui la géographie de cette histoire », raconte Marshall, de Birmingham à Los Angeles, de Watts à South Central, à la recherche de meilleures conditions de vie. Le panneau figure une bannière mortuaire comme celles accrochées dans les salons des familles hispaniques et afro-américaines des années 1960, qui célébraient ainsi leurs héros. Sur un fond noir en aplat cerné de l'image de galons dorés se découpent les vignettes claires de trois portraits en couleur : au centre, la figure de Martin Luther King, très reconnaissable, le regard intense ; le portrait de droite est masqué par un carré blanc (un autre panneau de la série nous apprend qu'il s'agit du sénateur Robert F. Kennedy) ; dans la vignette de gauche, le visage de John F. Kennedy transparaît sous le pochoir gris du portrait (lacunaire, spectral) du père de l'artiste, issu de l'avis d'obsèques. En dessous des trois vignettes, le mot « *Daddy* » est tracé d'une écriture enfantine dans un cartouche blanc. La phrase-titre, inscrite en grosses lettres gothiques blanches, occupe le tiers inférieur du tableau. L'expérience du deuil (*mourning*) est inscrite dans le tableau mais aussi, littéralement, dans la pratique picturale : à partir de 1995, Marshall, qui avait signé jusque-là « KM », inséra l'initiale du prénom de son père, James, dans l'inscription « KJM ».

À l'expression « père parlant » est couramment associé le nom de Jacques Lacan et sa conception de l'instance paternelle comme condition d'accès au symbolique. L'ordre patriarcal exige que le milieu familial s'organise autour de cette figure. Au début de sa fameuse conférence sur « le sacré dans la vie quotidienne » prononcée au Collège de Sociologie en janvier 1938,

Michel Leiris évoquait des objets qui avaient appartenu à son père, « symboles de sa puissance et de son autorité ». Le premier objet nommé est :

« Son chapeau haut de forme à bords plats, qu'il accrochait le soir au portemanteau, lorsqu'il rentrait de son bureau⁸. »

Mais je reprends l'image du père ambiant survivant. D'après mon expérience de lecteur, la plus belle image, la plus radieuse, en a été donnée par **Francis Ponge** dans le poème de 1923, « *La Famille du sage* » :

10

« Au bruit d'une source de nuit, sous une cloche de feuilles,
d'un même arbre contre le tronc, calme et froid — Père — ainsi,
dans une chambre fraîche, un jour ta présence nous fut.
Tu étais froid, sous un seul drap, voilé, une fenêtre ouverte.
Quel équilibre nous quatre ensemble, sans heure tous assis,
toi-même mieux encore reposé, étendu, mort.
Quelle pure santé du vert-feuillu, du sol, et du liquide.
Égale en nous coulait une eau en silence du cou sans cesse dans
le dos jusqu'aux membres sous l'herbe. Par la fenêtre sourde,
un souffle, versé du fond obscur du ciel, essuyait sur les tempes
des femmes la sueur du soir.
Et qu'une étoile aussi, pareille à l'œil du fils, s'avive,
Sans le dire, tu en jouissais, Père !⁹ »

Quand ce poème a paru dans *Le Grand Recueil*, Ponge travaillait déjà depuis plusieurs mois à la rédaction d'un autre poème, « *Le Pré* » (1960-1964), qui développe le thème du cycle de la nature, toujours renaissante, auquel se rattache l'image du père mort ambiant, non pas éternel mais perpétuel. « *Le Pré* » fut inséré dans *Le Nouveau Recueil* en 1967. Mais Ponge a rassemblé toutes les étapes, tous les moments, de sa rédaction dans *La Fabrique du pré* (1971). Une des images clés qui ont alimenté la « fabrique » du poème est le Déjeuner sur l'herbe, c'est-à-dire, au travers du

8 Michel Leiris, « *Le sacré dans la vie quotidienne* », dans Denis Hollier (éd.), *Le Collège de Sociologie*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 61.

9 Francis Ponge, « *La Famille du sage* » (1923), repris en ouverture de *Lyres* (tome I du *Grand Recueil*, Paris, Gallimard, 1961, nouvelle éd. revue par l'auteur en 1977), Gallimard, coll. « Poésie », 1980.

tableau célèbre de Manet (non reproduit dans le livre), le thème du rituel en plein air, au contact du sol et de la terre. Le « pré », c'est le revêtement végétal surgi de la terre, constitué d'une multitude de petits brins d'herbe analogues aux lettres qui composent le texte. Rapporté à la parole, à la rhétorique verbale qui sous-tend l'écriture, « pré » est l'index grammatical de l'expérience antéprédicative. C'est aussi le lieu d'une prétérition. Le père est tu, il s'est tu, mais il se perpétue dans l'extase du pré.

On retrouve chez **Proust**, dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, l'image de l'herbe vive, appliquée à l'œuvre :

« [...] la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe" ».

Ce passage est cité par le poète **Franco Fortini** dans le texte qu'il a rédigé en 1978 pour la parution en français de son livre de 1967, *I cani del Sinai (Les Chiens du Sinai)*, transposé au cinéma par Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Dans le film, intitulé *Fortini/Cani* (1976), Franco Fortini est assis sur une terrasse entourée d'un panorama de collines toscanes. Il lit son texte, qui est à la fois une prise de position dans le conflit israélo-palestinien et un récit autobiographique, centré sur l'histoire de son père, avocat antifasciste juif. Le regard sur le paysage environnant se double d'un retour sur le passé. Nous entendons la voix qui récite en même temps que la vue panoramique nous fait circuler dans le paysage. Dans le texte de 1978, Fortini donne le commentaire suivant :

« Le panoramique des Apouanes ne "dit" pas seulement ce qui y est arrivé ni quel calme recouvre les lieux des massacres antiques et modernes ; il "dit" aussi que *cette* terre est un lieu habitable pour les hommes, qu'il est celui que nous devons habiter. Alors Straub me dit, à *moi*, que je dois me taire, que ma voix doit disparaître parce que, comme il est écrit dans *Le Temps retrouvé*, c'est une "loi" que "*croisse l'herbe non pas de l'oubli*"

II

mais des œuvres fécondes, sur laquelle les générations futures viendront joyeusement faire leur 'déjeuner sur l'herbe', insoucieux de qui dort dessous".¹⁰ »

12

Il se trouve que Proust avait donné, dans les premières pages de la *Recherche du temps perdu*, une image du père fatal, agent de malediction. C'est la fameuse vision du patriarche Abraham « disant à Sarah qu'elle a à se départir du côté d'Isaac ». ¹¹ Curieusement – c'est une des énigmes de la *Recherche du temps perdu* –, Proust a inventé l'épisode biblique et l'a attribué au peintre du quattrocento florentin **Benozzo Gozzoli** (fig. 7). On retrouve ici le sacrifice associé à une image exotique, avec le thème de l'autorité, faillible, du Père. Mais Fortini a retenu une autre expression de la Loi, conforme à une nouvelle entente avec le père, dans le grand cycle des générations.

J'ai distingué le père mort vivant (qui survit à la mort) du père mort-vivant. Mais le père d'Hamlet est l'exemple de leur indistinction. Il est à la fois le père parlant, d'outre-tombe, et le père ambiant. Selon le point de vue dont on considère le phénomène, sa nature spectrale ressortit soit à une antinature soit à un surnaturalisme, au sens d'une manifestation supérieure de la nature. En tout cas, la figure du père parlant/ambiant surgit comme Janus quand la figure shakespearienne du revenant croise la vision proustienne (et pongienne) du cycle de la vie, citée dans le texte méta-cinématographique de Franco Fortini.

Cette figure dédoublée (et duplice) du Père, qui revient habiter le paysage, est omniprésente dans le roman de James Joyce, *Ulysses*, associée dès les premières pages à l'imminence du repêchage d'un noyé. Le corps englouti va remonter bientôt à la surface. Joyce cite le fameux vers de la « chanson d'Ariel » dans *La Tempête* de Shakespeare (acte I, scène 2) : « *Full fathom five thy fa-*

¹⁰ Franco Fortini, « 1967-1978 », trad. Thérèse Salviati, dans Franco Fortini, *Les Chiens du Sinai*, suivi de J.-M. Straub, D. Huillet, *Fortini/Cani*, Paris, Albatros et Éditions de l'Étoile, 1979, p. 13.

¹¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. I, p. 36-37.

ther lies ». Selon la logique poétique de l'assonance, *Fathom* suggère évidemment *father*. **Jackson Pollock** a titré l'un de ses tableaux *Full fathom five* (1947 ; fig. 8). La profondeur océanique est devenue l'indice du Père ambiant. Le chiffre 5 (*five*) surgit comme une balise.

On vérifie ici combien la peinture ou, mieux, l'image peinte, quand elle opère en rapport avec l'autorité des énoncés de la Loi, peut contribuer, par toutes sortes de détours iconographiques, à l'assomption du Père parlant/ambiant. On comprend comment l'espace du tableau peut être la transposition de l'espace, proche et lointain, familier et exotique, qui constitue le milieu ambiant de la parole paternelle.

13

Dans son livre de 1967, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, qui me semble aujourd'hui un peu oublié, le philosophe **Pierre Kaufmann**, qui a suivi l'enseignement de Lacan, commente le souvenir de Redon que j'ai cité au début de cette communication. Kaufmann pointe également combien Van Gogh s'est appliqué initialement à traduire en peinture la parole pastorale du père :

« Dans une lettre du 15 novembre 1878, Van Gogh explique comment il voit un *paysage* tel que *son père l'a dit*¹². »

À propos d'une gravure, qui représente un paysage funèbre, Van Gogh cite effectivement une déclaration de son père :

« Je préfère prendre la parole au cimetière parce que nous y foulons tous un sol d'égalité, non seulement parce que la terre est la même pour tous, mais parce que nous l'éprouvons réellement dès que nous y mettons le pied¹³. »

Toutefois, comme le note Kaufmann, « Van Gogh a renoncé à cette parole absolue du père qui dit le néant des êtres »¹⁴. Le peintre s'est détourné du langage morose de la prédication au profit du langage vivifiant de la couleur.

12 Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967, p. 313.

13 Je cite d'après la traduction de Louis Roëlandt dans Vincent van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, éd. Jean de Beucken, Paris, Gallimard, 1956, p. 83.

14 P. Kaufmann, *op. cit.*, p. 316.

Je termine sur un tableau d'**Asger Jorn**, *Lettre à mon fils*, de 1956-1957 (fig. 9). Ici, le milieu ambiant de la parole paternelle est devenu le champ d'inscription de la lettre adressée au fils. Le fils de Jorn, Ole, était né en 1950. La parole écrite fait image mais l'image brouille le message. Dans la théologie judéo-chrétienne, la Loi écrite est l'expression voilée, en énigmes, du Père éternel. Dans le tableau de Jorn, l'écriture fait image en se présentant comme action de tracer et activité gestuelle. L'image est volontairement confuse autant qu'énigmatique. La foule de visages qui anime le champ pictural évoque évidemment le tracé d'un enfant. On peut supposer qu'Ole, à six ans, avait une bonne pratique du gribouillage. **Le père (fig. 10)** utilise et exalte le langage du fils, en lui donnant un tour dramatique que je me garde bien d'interpréter. En tout cas, on peut dire que le père imite le fils. ●



15

1. Giorgio De Chirico, *L'énigme d'une journée I*, 1914

16



2. Eugène Delacroix, *Desdémone maudite par son père*, 1852



3. Giovanni Bellini, *L'ivresse de Noé*, 1515



4. Le naturaliste britannique Philip Henry Gosse (1810-1888)
et son fils Edmund



5. Franz Erhard Walther en 1963 devant *16 Lufteinschlüsse*,
(16 inclusions d'air), 1962

20

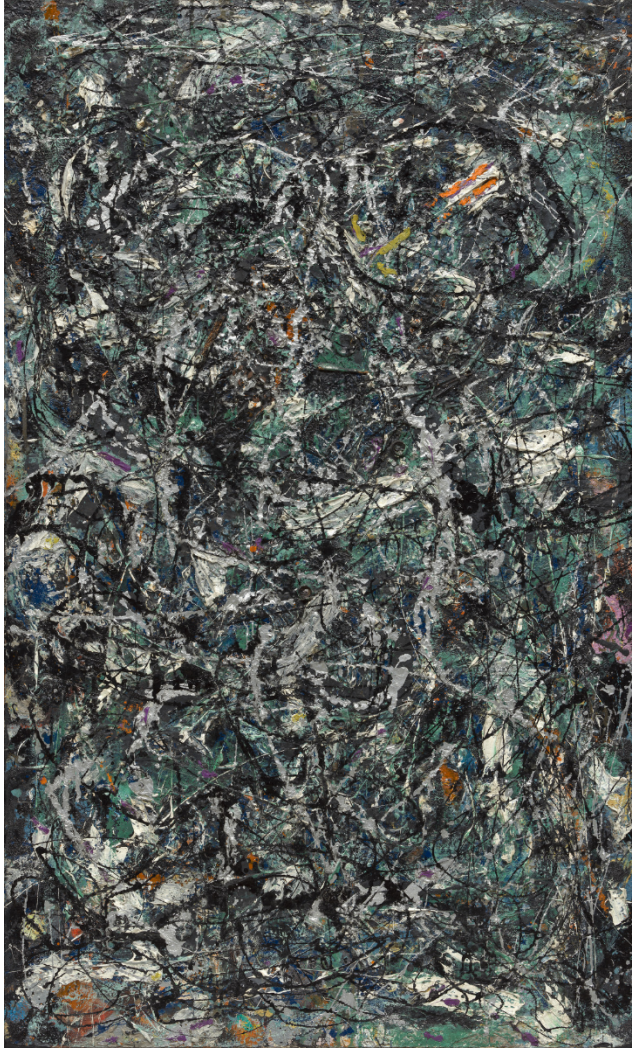


6. Kerry James Marshall, *We Mourn Our Loss* #4, 1998



21

7. Benozzo Gozzoli, *Saint Augustin enfant est reçu à l'école*, 1645



8. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947. Peinture à l'huile, clous, semences, boutons, clé, pièces de monnaie, cigarettes, allumettes...



9. Asger Jorn, *Lettre à mon fils*, 1956



10. Asger Jorn devant *Lettre à mon fils* en 1957

