

# Représentations du corps dans l'art : enjeux identitaires

« Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer ».

Artaud

## Introduction

Dans son *Étude des proportions du corps humain*<sup>1</sup>, Vitruve dit : « [...] La Nature a distribué les mesures du corps humain comme ceci : Quatre doigts font une paume, et quatre paumes font un pied, six paumes font un coude : quatre coudes font la hauteur d'un homme. Et quatre coudes font un double pas, et vingt-quatre paumes font un homme ; et il a utilisé ces mesures dans ses constructions (...).

La main complète est un dixième de l'homme. Le début des parties génitales est au milieu. Le pied est un septième de l'homme. Depuis la plante du pied jusqu'en dessous du genou, un quart de l'homme. Depuis sous le genou jusqu'au début des parties génitales, un quart de l'homme ».

En fait, il aurait été plus facile que la représentation inconsciente du corps soit calquée sur la fiction anthropométrique de l'homme de Vitruve. Si la conscience de soi avait été une donnée de base, acquise une fois pour toutes, jamais remise en question, nullement défaillante...

Or, la clinique et l'art nous apprennent malheureusement qu'il n'en est rien! Que De Vinci et Vitruve ont mis en place de bien belles constructions anatomiques et esthétiques mais à mille lieues de notre réalité subjective.... Nous sommes loin des défaillances et vacillements identitaires dont témoignent nos analysants ou encore de grands artistes tels Antonin Artaud lorsqu'il confie que « le visage se compose d'orifices où veillent l'inexprimé, l'invisible : l'informe. Le visage se cherche ; lui-même est en train de se produire (...). A jamais achevé, il détient l'esquisse d'un corps à venir, sans commune mesure avec l'organisme de chair et d'os auquel il demeure attaché (...)»<sup>2</sup>. Il porte sur lui une « espèce de mort perpétuelle (...). Le visage n'a pas encore trouvé sa face et c'est au peintre de la lui donner »<sup>3</sup>.

Face aux défaillances identitaires, l'art serait-il effectivement salvateur? Le génie de Van Gogh ou de Bacon, le processus créatif d'Artaud, ont-ils eu une dimension thérapeutique, ont-ils constitué des moyens potentiels pour surmonter les tourments de leur destructivité ?

## 1 - Représentation inconsciente du corps

Comment advient la conscience de soi, l'image inconsciente du corps ? Françoise Dolto<sup>4</sup> nous met en garde de ne pas confondre le schéma corporel - qui spécifie l'individu en tant que représentant de l'espèce et qui est de ce fait le même pour tous - et l'image inconsciente de soi, propre à chacun de nous, liée au sujet et à son histoire. L'accession à la conscience de soi est tributaire du contact avec autrui. Elle naît chez l'enfant à travers l'image que lui renvoie de lui-même le regard de l'autre, sa mère ou son substitut.

Le « stade du miroir »<sup>5</sup>, terme forgé par Lacan en 1936, constitue l'état durant lequel l'enfant anticipe la maîtrise de son unité corporelle par une identification à l'image du semblable et par la perception de son image dans un miroir. Cette fonction ne peut se mettre en place que par la présence de l'autre ; en effet, pourquoi dire « je », s'il n'y a personne à qui l'opposer ? Le sujet est donc social, il a besoin de l'autre pour se construire. Le stade du miroir témoigne de la prise de conscience rassurante de l'unité corporelle et de la jubilation de l'enfant au plaisir qu'il a de contempler l'image de son unité.

C'est dans sa propre image tout autant que dans le regard et dans le dire de cet autre parental – qui lui désigne physiquement et verbalement sa propre image – que l'enfant vérifiera son unité. Le regard va donc être un concept fondamental pour Lacan puisque c'est celui-ci qui va permettre à l'identification au semblable d'évoluer.

Selon Winnicott, c'est grâce aux soins qu'il reçoit de sa mère que chaque enfant est capable d'avoir une existence personnelle et commence à construire une continuité à être. Si les soins maternels ne sont pas assez bons, l'enfant n'accède pas à l'existence car il est privé de continuité d'être. La personnalité se développe alors en réaction aux interférences négatives de l'environnement.

Winnicott aborde la question du visage de la mère en tant que précurseur du miroir<sup>6</sup>. Le bébé tourne son regard vers le visage de sa mère pour y retrouver sa propre image. Quand la mère le regarde, elle ne reflète pas uniquement son propre état d'âme mais ce qu'elle perçoit de l'état d'âme de l'enfant. Si elle n'accomplit pas cette fonction, il en résultera des failles dans le développement de celui-ci. Il serait terrible que le bébé regarde la mère, ce miroir, et ne voie rien ! Enfin, rappelons que le narcissisme primaire est « l'état précoce où l'enfant investit toute sa libido sur lui-même »<sup>7</sup>, tandis que le narcissisme secondaire serait « l'intériorisation d'une relation, notamment celle avec la mère ; il constituerait l'un des fondements essentiels du psychisme, comme le montrent les états dérivant de la carence ou de la privation de cet amour »<sup>8</sup>. Le sujet s'aimera tel que la mère l'a aimé, c'est-à-dire qu'il ne pourra s'aimer « narcissiquement » que comme il a été aimé « libidinalement ».

## **2 - Défaillances de l'image du corps et vacillements identitaires**

Qu'advient-il lorsque la représentation inconsciente du corps est défaillante? Lorsque les soins corporels accordés au bébé sont suffisants, mais que la mère ne saisit pas le sens des signaux émis par son enfant ? Notamment chez ces sujets auxquels André Green fait référence en évoquant *la clinique du vide* ou *la clinique du négatif*?

Contrairement à l'angoisse de castration (angoisse « rouge » qui comprend l'ensemble des angoisses liées à « la petite chose détachée du corps » tels le pénis et les fèces), dans la clinique du vide, le contexte n'est jamais sanguinaire. C'est une « angoisse blanche » qui domine le tableau, une angoisse de perte de sein, de perte d'objet, où les menaces d'abandon et de destructivité prédominent, résultant du désinvestissement massif de l'objet primaire, maternel. Ce désinvestissement laisse des traces dans l'inconscient sous la forme de « trous psychiques » qui seront comblés par des réinvestissements, expressions de la destructivité.

Dans son fameux article traitant de « *La mère morte* »<sup>10</sup>, André Green aborde longuement ce type de dépression qui survient chez l'enfant en présence de la mère, elle-même absorbée par un deuil, d'où le désinvestissement brutal de l'enfant sans aucun signe avant-coureur. Ce sont ces sujets narcissiquement fragiles auxquels nous nous intéresserons ici.

Pour mieux comprendre les défaillances de la représentation inconsciente du corps, nous ferons

référence au concept de « Moi-peau » élaboré par Didier Anzieu, à savoir « la figuration dont le Moi de l'enfant se sert, au cours des phases précoces de son développement, pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques à partir de son expérience de la surface du corps. L'image des limites du corps est acquise au cours du processus de défusion de l'enfant par rapport à sa mère »<sup>11</sup>. Le bébé a besoin d'être satisfait dans ses besoins pour que puisse se constituer cette enveloppe de bien-être narcissiquement investie, nécessaire à fonder le Moi-peau. Il a besoin d'expérimenter le fait qu'un être accolé de l'autre côté de cette enveloppe réagit à ses signaux et de connaître l'illusion sécurisante d'un double narcissique omniscient, à sa disposition permanente. L'instauration du Moi-peau répond ainsi au besoin d'une enveloppe narcissique, protectrice qui assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base.

La fragilité du Moi-peau de certains sujets se manifeste dans l'oscillation permanente entre une angoisse d'abandon si l'objet d'attachement n'est plus au contact proche, et une angoisse de persécution s'il y a une trop grande proximité avec lui. Les risques de dépersonnalisation que nous retrouvons chez les sujets fragiles sont liés à l'image d'une enveloppe perforable et à l'angoisse d'un éclatement de la substance vitale par des trous.

L'unité compromise du moi désormais troué se réalise soit sur le plan du fantasme donnant lieu à la création artistique, soit sur le plan de la connaissance à l'origine d'une intellectualisation fort riche, sorte de tentative pour maîtriser la situation traumatique.

Face à ces vacillements identitaires, sommes-nous en droit de croire que l'art peut effectivement endiguer les menaces de dissolution du moi ? L'artiste tenterait-il ainsi, à travers son œuvre, de tisser sa peau, de prendre conscience des contours de son corps à travers la dimension tactile, l'empreinte corporelle ?

### **3 - Représentations du corps dans l'art : enjeux identitaires**

« Faites danser l'anatomie humaine, de haut en bas et de bas en haut, d'arrière en avant et d'avant en arrière ».

*Artaud, Le théâtre de la Cruauté.*<sup>12</sup>

Qu'est-ce écrire-dessiner ? C'est refaire, selon Artaud<sup>13</sup>, un « corps sans organes », terme emprunté à Deleuze, c'est-à-dire une multiplicité moléculaire, explosive et atomique (l'inverse du corps organique), c'est inventer une scénographie picturale, une danse corporelle des signes sur la page : « Ce dessin représente l'effort que je tente en ce moment pour refaire corps avec l'os des musiques de l'âme »<sup>14</sup>.

Selon Artaud, « le peintre du corps humain, ce n'est pas Léonard de Vinci, ce peintre de cadavres, qui travaille sous la dictée des lois de l'anatomie, avec ses écorchés exacts comme des machines, le peintre du corps humain c'est Van Gogh qui trace des paysages hallucinés comme des visages et fait surgir sur sa toile les déchirements sonores du Théâtre de la Cruauté : corps-paysage sanglant, tournesols éventrés, bombardement comme météorique d'atomes, fleur torturée, paysage sabré, coquelicots... rageusement ponctués et déchiquetés... et par-dessus tout cela la figure de Van Gogh, rouge de sang dans l'éclatement de ses paysages »<sup>15</sup>. Contre le corps impotent de l'anatomie, Artaud fait resurgir dans ses textes et dessins un nouveau corps infiniment potentiel, c'est-à-dire en puissance d'éclatement. Selon lui, « l'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement (...) car il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, vous l'aurez

délivré de tous les automatismes et rendu à sa véritable et immortelle liberté. Alors, vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit »<sup>16</sup>.

Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme, selon Deleuze<sup>17</sup>. C'est un corps intense, intensif. Une onde d'amplitude variable le parcourt ; elle y trace des zones et des niveaux suivant les variations de son amplitude. A la rencontre de l'onde à tel niveau et de forces extérieures, une sensation apparaît. Un organe sera donc déterminé par cette rencontre, mais un organe provisoire, qui ne dure que ce que durent le passage de l'onde et l'action de la force, et qui se déplacera pour se poser ailleurs. Le corps sans organes se définit donc par un organe indéterminé, tandis que l'organisme se définit par des organes déterminés.

Il existe un sentiment très spécial de l'intérieur du corps, puisque le corps est précisément senti sous l'organisme. Ce n'est plus ma tête, mais je me sens dans une tête, je vois et je me vois dans une tête. Y a-t-il une psychose au monde qui ne comporte cette station hystérique ? Artaud, se soucie avant tout « de recomposer l'anatomie humaine, vouée à la séparation. Il dit vouloir se refaire un corps, avec ses mains et son souffle, y emploie ses forces »<sup>18</sup>. Ses portraits et autoportraits participent de ce projet d'insurrection créatrice. En 1945, il se met à effectuer des « dessins écrits », selon son expression, où des inscriptions surviennent au beau milieu des formes. Le geste du dessin et celui de l'écriture sont devenus inséparables. Ils forment sur la surface blanche de la feuille une articulation originale des mots et du corps. « Le texte, projeté dans l'espace de l'image, se déploie librement sur la feuille (...) en se développant dans toutes les directions (...). En se délivrant des contraintes de la parole et de l'écriture ordinaires, le texte acquiert une existence plastique. Le trait du crayon est la scansion silencieuse du corps, du corps animé, enfiévré, en voie de se refaire »<sup>19</sup>.

Antonin Artaud dira d'ailleurs : « Je suis comme le pauvre Van Gogh, je ne pense plus, mais je dirige chaque jour de formidables ébullitions internes (...). Comme le théâtre, le dessin écrit se propose de défaire la masse compacte de l'organisme, de la faire voler en éclats, en vue de rénover l'homme »<sup>20</sup>. Le véritable corps que le dessin vise à faire advenir est un corps illimité, un corps-force, insurgé et un, d'où la double dimension de l'art, optique et haptique<sup>21</sup>, ici clairement manifeste.

Francis Bacon<sup>22</sup>, lui, n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, le fait intensif du corps, tendant à rendre visible la sensation. Des corps tordus, écrabouillés, disloqués, ravagés qui reflètent son vécu, l'image inconsciente qu'il a de son corps. Son œuvre renvoie à l'intériorité ; ce sont des corps vus, certes, mais ce que l'on peut voir fait pressentir ce qui est éprouvé par l'artiste lui-même. La toile recueille l'invisible, les traces de forces et de mouvements, l'énergie nécessaire déployée pour se garder intact, pour se garder soi-même. La plupart des toiles de Bacon donnent une impression d'écoulement, de perte de substance, comme si le corps se perd, s'échappe en se liquéfiant. Le moi-peau est comme inapte à jouer son rôle de contenant.

Il existe dans son œuvre une fascination morbide pour la destruction et la violence. « L'horreur est là et bien là jusqu'à ces cris muets qui traversent les toiles. Flaques de chair, foetus avortés, charognes prévisibles dans des décors de boucheries ou de chambres trop froides, tout dans l'œuvre appelle au cauchemar »<sup>23</sup>. Des corps en proie à l'effacement, une liquéfaction synonyme d'une liquidation ; des corps qui luttent contre l'atrophie, l'immobilisation, la dégradation, la mort. Réussira-t-il, à travers son art, à sortir de l'enfer, celui dont parle Artaud lorsqu'il affirme : « Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer »<sup>24</sup> ?

Se référant à l'une de ses dernières œuvres, *L'Homme au lavabo*, datant de 1990, Alain Casse suppose qu'il y est parvenu puisque cette toile semble constituer un achèvement, une fin. Quel

chemin, dit-il, « depuis les premières œuvres crucifiées, tassées, torturées, en équilibre instable. Les morceaux de corps manquants, l'organe sexuel, le bassin, semblent récupérés, ainsi que l'équilibre, la sécurité »<sup>25</sup>. On lui voit même « le rose et la douceur d'un animal à sa naissance, pas encore libéré de son enveloppe fœtale »<sup>26</sup>. L'homme est penché, assuré, sur un lavabo, le bras droit plié, comme s'il se lavait les dents. Malgré le lourd modelé de la musculature, pas de spasme, pas de retenue. Un équilibre. Pas de crainte d'être avalé par le lavabo. L'homme se livre à son occupation. Nous le voyons de dos. Il n'a pas souci de nous, ne nous prend pas à témoin, analyse Casse.

La représentation de soi se fait dans l'espace de la toile, par le portrait, par tous ces corps et visages innombrables, par la mise en scène de ces êtres humains qui constituent le sujet principal de l'œuvre de Bacon. Celui-ci n'a pas guéri de ses maux, soit, mais le cheminement que nous pouvons constater à travers son œuvre est manifeste. Bacon délaisse, au long de sa carrière, les images de violence crues pour préférer « peindre le cri plutôt que l'horreur », prônant que la violence doit résider dans la peinture elle-même, et non dans la scène qu'elle montre. Devrait-on considérer ce cheminement comme un moteur ou un témoin de son parcours ?

Les processus engagés dans l'activité créatrice ne se développent pas au sein de la seule psychosexualité, souligne Michel De M'Uzan. Il parle d'*identital*<sup>27</sup>, à savoir ce qui a trait aux fondements de l'être, à l'autoconservatif, alors que le terme de pulsion est réservé au registre psychosexuel. L'*identital* concerne l'être même auquel on a surtout accès lors de ses défaillances, lorsque tout vacille, que les limites de la personne se perdent, la laissant seulement rattachée à l'existence psychique par une faculté demeurée intacte de percevoir. Aux sources de l'inspiration, il y a un désordre identitaire qui va contraindre le sujet à se représenter pour survivre.

La différence entre la créativité de l'enfant et celle de l'adulte consiste en ce que l'enfant joue et regarde vers l'avenir, tandis que l'adulte qui crée commémore le passé. La poursuite de la construction identitaire chez l'un (l'enfant) est à l'opposé du démembrement nécessaire de la sienne chez l'autre (l'adulte). Il s'agit « de rejoindre le noyau identitaire primordial d'un processus créatif affolant, d'assumer les conséquences de l'indispensable régression libidinale »<sup>28</sup>. Sans laquelle la soi-disant créativité est menacée de trop ressembler à un contre-investissement, voire à de l'opérateur.

Selon Joyce Mc Dougall<sup>29</sup>, la créativité est porteuse d'une violence extrême accompagnée d'angoisses et de conflits psychiques. Les traumatismes liés à l'organisation psychosexuelle de la représentation corporelle sont à l'origine de la créativité même.

Toute activité créatrice est inconsciemment vécue par l'artiste comme une transgression, celui qui crée ayant osé braver l'ordre dans un triple but :

- narcissique (il a osé montrer au monde ce qu'il a créé) ;
- libidinal (il a osé utiliser sa sexualité prégénitale bien qu'elle soit ambivalente) ;
- agressif (il a osé dérober aux parents leurs organes sexuels et leurs pouvoirs afin d'être en mesure de créer les siens).

L'artiste est souvent amené à vivre le mouvement perpétuel entre le monde externe et son monde interne comme un acte qui le dévore et le détruit. Il est souvent en proie à des sentiments de dépression, de haine de soi, de colère et de frustration qui le conduisent au désir de détruire son travail et souvent même de s'autodétruire.

## Vignette clinique

La vignette clinique ci-jointe illustre bien la question de la représentation du corps et des problématiques identitaires. Vincent - prénom évidemment fictif, choisi en référence à Vincent Van

Gogh avec lequel il partage le talent, cette folie créatrice exceptionnelle - se caractérise par un Moi fragile, un narcissisme défaillant, une image du corps vacillante. On pourrait dire qu'il n'a pas d'enveloppe corporelle, psychique, pas de frontière qui le protège du monde extérieur, tout le traverse et le transperce. Son Moi-peau, cette enveloppe qui le contient et le constitue, est comme perforée, pleine de trous desquels la vie et le narcissisme s'échappent... Ce fut d'ailleurs mon impression initiale lors de nos premières rencontres, sorte d'hallucination quasi-visuelle, qui rend bien compte de sa fragilité narcissique.

Comment s'est mise en place la représentation du corps chez Vincent, cette conscience de soi tributaire, nous le savons, du contact avec autrui et surtout du regard de la mère ? Quelle image de lui-même a-t-elle pu lui renvoyer, cette mère qui fut malheureusement absente quelques mois à peine après la naissance de son fils, en raison de conflits conjugaux, et ce pour toute une année. Comment aurait-il pu se constituer dans le regard de sa mère et se rendre compte de son unité corporelle, alors qu'elle-même était empêtrée dans ses conflits psychiques et relationnels et donc forcément fantasmatiquement absente (cf. « *la mère morte* » de Green).

La fragilité du Moi-peau chez Vincent se manifestait dans l'oscillation permanente entre l'angoisse d'abandon et l'angoisse de persécution et c'est exactement ce qu'il a été amené à expérimenter dans la relation transférentielle avec moi et aussi dans ses relations affectives.

En ce qui concerne son art, très présent dans sa cure - à travers les dessins, les toiles, les textes qu'il m'apportait - je me suis très vite demandé quel rôle jouait la création artistique dans sa représentation de soi ? Je lui posai la question, au cours de l'une des séances, quant à sa manière de peindre, et s'il a recours à des modèles. Il m'expliqua, exaspéré, qu'il n'en est rien et que c'est son ressenti pur qu'il transpose sur papier ; c'est ainsi qu'il se touche et prend conscience de ses sensations et des contours de son corps. Ce n'est que dans un deuxième temps qu'il lui arrive de penser à l'anatomie « objective », au corps réel selon la perspective vitruvienne.

Lorsqu'il dessine, il y a toujours une insistance sur un point donné de son anatomie (les ailes du nez, les orbites des yeux, les parties génitales etc), qu'il retrace inlassablement, de manière quasi-hypnotique jusqu'à être relativement « soulagé » au niveau de la région représentée. La dimension haptique de son art est évidente, l'emportant manifestement sur la dimension visuelle, picturale.

Les pulsions prégénitales, masochiques sont prégénantes dans sa peinture -et évidemment dans ses fantasmes. Il imagine ainsi une dissection de muscles, à l'aide d'instruments pointus, de lames, de rasoirs qui s'enfoncent dans son corps suivant des tracés physiologiques très délimités. Il est d'ailleurs conscient de l'intensité de la violence qu'il transpose dans ses croquis, et ce nettement plus que dans ses toiles. Je lui demande si c'est parce que c'est tracé au fusain et qu'il peut ainsi tirer davantage sur la mine ? Il m'explique que c'est surtout dû à la dimension du support ; le fait que ce soit une petite surface rend le papier nettement plus relié à son corps, telle une extension de lui, ce qu'il ne sent pas lorsqu'il s'agit de grandes toiles.

La souffrance masochique et les fantasmes de tortures, très prégénants chez Vincent, constituent une sorte de moyen pour maîtriser les menaces identitaires et de dissolution du moi, une manière de prendre conscience des contours de son corps propre puisque, nous le savons bien avec Anzieu, le fantasme du corps « écorché » qui sous-tend la conduite du sujet masochiste est constitué par la représentation qu'une même peau appartient à l'enfant et à sa mère, peau figurative de leur union symbiotique. C'est comme si le processus de défusion de l'enfant d'avec la mère et d'accès à l'autonomie entraînerait une rupture et une déchirure de cette peau commune. D'ailleurs, les allusions à l'écorchement sont très courantes dans le discours de Vincent : il se dit écorché lorsqu'il quitte le milieu familial pour emménager seul, écorché à chaque fin de séance lorsqu'il doit partir de chez moi, etc.

Nous pouvons supposer que cette souffrance masochique dont Vincent témoigne remonterait aux alternances brusques, quasi traumatiques de surstimulations et de privations du contact physique d'avec sa mère qu'il a connus en bas âge et donc de satisfactions et de frustrations du besoin d'attachement. C'est comme si, à partir de là, il avait inconsciemment « recours » à la souffrance pour prendre conscience de son identité, pour cerner les contours propres de son corps – ou de celui qu'il partageait avec sa mère, avant la défusion ?

Il en est de même de la représentation de soi à travers le dessin, les croquis, les toiles qui l'amèneraient à une reconstitution de cette peau commune qu'il partageait avec sa mère avant l'écorchement, avant la séparation en vue, probablement, de parvenir à une défusion en douceur ? Cet espace haptique, où l'œil devient une main qui caresse une surface ne représenterait-il pas cet espace archaïque maternel, perdu ? Ne renverrait-il pas à cette période préverbale où le tactile prévalait ? Et à laquelle, seul, l'art, pourrait le ramener ? Le tracé de la mine constituerait la caresse et le regard maternel, qui, seuls, peuvent le faire advenir en tant que corps unifié, en tant que personne à part entière...

Souffrir pour se représenter soi-même. Créer pour exister, afin de tracer les contours de son corps, de soi-même... Les enjeux identitaires impliqués dans l'art de Vincent semblent patents.

Et le rôle du public dans tout cela ? Nous ne pouvons nous empêcher d'évoquer Francis Bacon qui ne cesse de peindre des visages humains déformés, très éloignés de la perception du réel. Il semblerait qu'il se voit lui-même dans le visage de sa mère, mais avec une torsion. Bacon, regardant les visages, semblerait « douloureusement chercher à être vu, ce qui est à la base du regard créatif », une manière de dire : « Quand je regarde, on me voit, donc j'existe ». Que chercherait Bacon et, comme lui, les artistes sinon le regard bienveillant du public/mère qui, jusque-là lui a fait défaut ? La mère suffisamment bonne vers laquelle il tourne le regard et dans le regard de laquelle il espère retrouver sa propre image ?

Or, n'oublions pas que le public est d'abord celui du monde interne du créateur, peuplé d'objets du passé, qu'ils soient hostiles ou bénéfiques. Il en résulte une bataille avec ce monde interne avant que le travail ne soit achevé et considéré comme valant la peine d'être exposé. Selon Modell : « le désir d'être connu et compris est contrebalancé par la peur d'être découvert et contrôlé ». Le blocage chez le créateur est lié à la nature des fantaisies que ce dernier projette sur le monde extérieur selon qu'il est perçu comme bienveillant et ouvert, ou bien critique, rejetant et persécuteur.

En ce qui concerne Vincent, il dit bien que pour pouvoir peindre, il doit être sûr que ses toiles ne seront pas vues, du moins pendant qu'il y travaille. S'il pense à quelqu'un en peignant, il le vit comme une intrusion et ne peut plus créer. Ce regard qui se poserait sur lui serait comme une répétition inconsciente des schémas familiaux du passé, à savoir un regard absent, vide, dénarcissant et de ce fait même entraînant une grande souffrance, la douleur de ne pas être vu, de n'être personne... Mais le fait d'exposer ses travaux est aussi lié à l'idée d'exhiber son corps ou de se masturber en public, ce qui souligne bien les défaillances et les perforations du Moi-peau, incapable de lui procurer cette contenance qui le protégerait du monde extérieur.

Il aura d'ailleurs fallu de longues années de cheminement analytique, de soubresauts transférentiels pour que Vincent arrive à accepter l'idée d'exposer. Exposer ses toiles ; ce qui n'équivaut évidemment pas à s'exposer soi-même, ni à se mettre à nu, ni à vivre le viol, l'intrusion, qui jusque-là accompagnait l'idée d'affronter tout regard se posant sur ses toiles. Nous supposons que la cure, doublée de l'activité artistique lui auraient permis, de tisser sa peau, de reconstituer ce Moi-peau jusque-là troué, perforé, inconsistant et défaillant.

Chez Vincent, tout comme chez ces créateurs quels qu'ils soient, psychotiques, pervers ou

psychopathes, le pan de la personnalité qui leur permet de créer est précisément toujours cette partie saine.<sup>30,31</sup>

## 4 - Art et folie, La folie : entrave ou moteur de la création ?

Ceci nous amène à nous interroger quant à l'art. Par quoi est-il sous-tendu ? Quels sont les rapports existant entre l'art et la folie ? Selon Artaud, « Il y a dans tout dément un génie incompris dont l'idée qui luisait dans sa tête fit peur, et qui n'a pu trouver que dans le délire une issue aux étranglements que lui avait préparés la vie »<sup>32</sup>. Dans cette lutte contre soi-même, contre ses propres démons, l'art pourrait-il constituer un barrage contre la folie ? Créer pour ne pas délirer, pour ne pas sombrer ? Ecrire, peindre, sculpter ou modeler pour sortir en fait de l'enfer, comme le dit si bien Artaud ? pouvons-nous ainsi supposer que la folie serait le moteur même de la création ? La représentation d'un monde différent constituant une réponse à une angoisse de désordre et de déshumanisation ?

En 1947, Antonin Artaud est dans un état psychotique impressionnant. Mais « sa désorganisation s'atténue lorsqu'il rencontre Van Gogh à travers ses tableaux, ainsi que ses écrits qui lui sont lus (...). Sa pensée, envahie par le délire, se reconstitue dans le contact avec l'œuvre d'un homme qu'il pressent comme son semblable. Dans son commerce avec Van Gogh, il tutoie son double, se reconnaît en lui, perçoit sa souffrance constante, pareille à la sienne et les chants d'orgue qu'il en tire »<sup>33</sup>. En fait, Artaud ne s'y trompe pas : ils ont tous deux déliré. Théo dira dans ses lettres en parlant de son frère : « C'est lamentable qu'il soit son propre ennemi »<sup>34</sup>.

Or, « la passion de Van Gogh pour la peinture, pour son travail, pour ses outils, pour sa technique, pour l'attention extrême qu'il porte à chaque composition, lui permet de rester malgré tout organisé et de ne pas sombrer dans une discordance complète comme celle qui mine Artaud jusqu'à ce qu'il commence à dessiner et se remette à écrire »<sup>35</sup>.

Son génie ne s'est évanoui qu'à la fin de sa vie lorsqu'il fut la proie du délire. Peut-on toutefois avancer que la pathologie n'expliquerait en rien les toiles de Van Gogh ? Sa folie n'étant qu'un drame d'ordre privé, venant entraver sa créativité ?

Jacques André<sup>36</sup> souligne que Van Gogh, le suicidé de la société, est l'exemple bouleversant de l'intrication création/destruction et pose la question de savoir si son suicide interrompt brutalement l'œuvre ou s'il vient signifier qu'elle est terminée, qu'elle ne peut pas aller plus loin ? Nul sans doute mieux qu'Artaud n'a perçu « ce théâtre de la cruauté qu'a été la tragédie de Vincent, ses efforts de Sisyphe, ses affres, ses douleurs, sa solitude... »<sup>37</sup>. Il a bien perçu son combat, semblable au sien, pour chercher « son moi humain », c'est contre lui-même que Van Gogh se bat, contre ce pire ennemi qu'il porte en lui et qu'il scrute dans ses autoportraits. La révolte contre la dépersonnalisation qui le menaçait continuellement est patente et interpelle Artaud. En 1925, ce dernier avait proféré pour lui-même le sens qu'il aurait pu donner au suicide de Van Gogh : « Si je me tue, ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être, de devancer l'avancée incertaine de Dieu »<sup>38</sup>.

Pour Foucault, il y a partage entre une conscience critique, où la folie devient maladie, et une conscience tragique où elle ouvre sur la création, comme chez Goya, Van Gogh ou Artaud<sup>39</sup>. Ce serait l'impossibilité de créer, de mettre en représentation sa propre folie qui mènerait au délire.

Oui, mais alors pourquoi avoir peur de la folie, pourquoi ne pas en faire l'apologie, en chanter les louanges ? Evidemment, tant que l'artiste arrive à y puiser pour la mettre en mots, en scène, tant qu'il arrive à se la représenter et à la contenir. Pourquoi la diaboliser, la médicaliser ? Artaud le dit



si bien :

*Je dis que la folie est un coup monté*

*et que sans la médecine elle n'aurait pas existé*<sup>40</sup>.

## 5 - Conclusion

Philippe Jeammet fut amené à suivre durant de longues années un patient schizophrène ayant témoigné de son expérience de la psychose dans un ouvrage publié en 2013, intitulé *Dialogue avec moi-même, un schizophrène témoigne*. Il dit : « Si votre objectif est l'exaltation de vous seul, l'écriture peut rapidement vous faire sombrer dans une sorte d'autisme intellectuel. Ce qui est thérapeutique, c'est justement le plaisir de l'échange qui permet de ne pas renoncer au désir de l'homme le plus fort et le plus pur qui est l'espérance d'être aimé intensément par le plus grand nombre »<sup>41</sup>. Et qu'est-ce qui pourrait réaliser ceci mieux que l'activité artistique ?

L'art peut, d'une part, trouver sa fonction dans son pouvoir d'effacement du traumatique - transformer la « blessure » en parodie d'« invulnérabilité »- et, d'autre part, se servir de cet effacement pour, derrière l'apparente narcose que procure la stratégie esthétique, faire réaffluer des souvenirs qui restent toutefois inaccessibles. L'art aurait donc un pouvoir analogue à celui de la cicatrice qui peut être palpée en dépit de l'impossibilité de mettre en scène le souvenir qui lui correspond. « Dans la mesure où il est porteur d'une double efficacité - anesthésier les plus profondes blessures et, en même temps, les réveiller -l'art est capable de jouer avec ce qui est marqué d'une particulière violence »<sup>42</sup>.

Freud a parlé du « bistouri psychanalytique » : gratter la surface et ôter le voile pour se confronter au difficilement assimilable. N'est-ce pas aussi l'apanage de l'art ? La sublimation étant l'occasion, pour l'infantile, le sexuel infantile, de se mêler de ce qui ne le regarde pas, d'investir des domaines que personne ne songerait à définir comme « sexuels »<sup>43</sup>.

L'art s'adresse à des facultés de l'esprit périlleuses, pas seulement chez ses spectateurs, mais d'abord chez son créateur. Joyce Mc Dougall le dit : « Il y a du danger à créer... ». L'artiste pourrait, dans le réel de sa création, s'en trouver pour le moins mis en désordre, sinon en tourment : comme s'il était soudain ébranlé par la détonation du mur du son qu'il avait franchi un peu plus tôt.

Salvateur, thérapeutique l'art ? Très probablement ! Mais le processus créateur ne pourrait-il pas aussi, paradoxalement, de par le chaos interne qu'il enclenche, de par la violence qu'il comporte, donner lieu lui-même à des désordres, des décompensations majeurs ? Faudra-il pour autant l'appréhender, le craindre, le bannir ?...<sup>44</sup>

## Notes

1. Vitruve, *De l'architecture*, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C. L'homme de Vitruve est le nom communément donné au dessin (intitulé Étude des proportions du corps humain selon Vitruve) réalisé par Léonard de Vinci aux alentours de 1492.
2. Van Gogh/Artaud, *Le suicidé de la société*, Paris, Musée D'Orsay, 2014, page 68.
3. *Ibid*, page 75.
4. Dolto F. (1984), *L'image inconsciente du corps*, Paris, Editions du Seuil, 376 p.
5. Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (1949), in *Ecrits*, Editions du Seuil, 1966, 289 pages.
6. Winnicott D.W. (1967), « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement

- de l'enfant ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°10, automne 1974, p. 79-86.
7. Laplanche J. et Pontalis J.-B. (1967), *Vocabulaire de Psychanalyse*, Paris, P.U.F., page 267.
  8. Haynal A., in, *Le narcissisme, l'amour de soi*. Editions Sand, Tchou, 1985, 319 pages, page 13.
  9. Green A. (1983), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Les éditions de minuit, 2007, 318 pages.
  10. Green A. (1980), « La mère morte », in *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, Les éditions de minuit, 1983, 2007, 318 pages.
  11. Anzieu D., *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, Collection Psychismes, 1985, 235 pages, page 32.
  12. Cité in Artaud A. (1974, 2001), *Van Gogh le suicidé de la société*, op.cit., page 15. Expression introduite par Artaud pour désigner la souffrance d'exister.
  13. Artaud (1896-1948) est un poète, écrivain, acteur, dessinateur français dont chaque activité a constitué selon ses termes « un moyen pour atteindre un peu de la réalité qui le fuit ». Il fut interné en asile psychiatrique pendant près de neuf ans, subissant de fréquentes séries d'électrochocs.
  14. Artaud A., *Van Gogh le suicidé de la société*, *ibid*, p. 16.
  15. *Ibid*, p. 17.
  16. Deleuze J., « Le Corps sans organes ou la figure de Bacon » in *Francis Bacon, logique de la sensation*, pp. 47-52.
  17. *Ibid*.
  18. Allet N. « Les dessins cruels d'Antonin Artaud: rythmes et traces », in Van Gogh/Artaud, *Le suicidé de la société*. Paris, Musée D'Orsay, 2014, page 64.
  19. *Ibid*, page 65.
  20. *Ibid*, page 68.
  21. Du grec toucher, le terme haptique est employé au XIX<sup>e</sup> siècle par l'historien de l'art Riegl et repris par Gilles Deleuze dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, pour désigner une faculté de toucher ses spectateurs par sa représentation du visuel. Autrement dit, on dirait que notre œil toucherait nos sens, on ne sait plus si on touche ou si on voit...
  22. Peintre britannique, né en 1909 et décédé en 1992, ayant pour thèmes de prédilection la violence, la cruauté et la tragédie d'où ses dires : « L'odeur du sang humain ne me quitte pas des yeux ».
  23. Gavard-Perret J.P. Francis Bacon: en avoir ou pas  
[http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP\\_Bacon\\_Francis.htm](http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP_Bacon_Francis.htm)
  24. Artaud A. (1974, 2001), *Van Gogh le suicidé de la société*, op.cit., page 60.
  25. Alain Casse  
<http://www.psychanalysemagazine.com/psycho-psychanalyse-peintre-le-genie-de-francis-bacon-personnalite-francis-bacon-artiste-peintre-artcontemporain.html>
  26. *Ibid*.
  27. De M'Uzan M., « L'enfer de la créativité », in Mc Dougall et al., *L'artiste et le psychanalyste*, op. cit., 158 pages.
  28. De M'Uzan, *ibid*.
  29. Mc Dougall, « L'artiste et le psychanalyste », in Mc Dougall et al., *L'artiste et le psychanalyste*, op.cit, page 32.
  30. Winnicott (1967), « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°10, cité in *Narcissisme l'amour de soi*. Editions Sand, Tchou, 1985, 319 pages, page 194.
  31. Cité in Mc Dougall, *L'artiste et le psychanalyste*, op.cit, page 18.
  32. Artaud A. (1974, 2001), *Van Gogh le suicidé de la société*, op.cit., page 51.
  33. Denis Paul « D'une folie à l'autre », p34, in *Van Gogh/Artaud, Le suicidé de la société*. Paris, Musée d'Orsay, 2014.
  34. Letters from Theo Van Gogh to his family, [www.vangoghletters.org](http://www.vangoghletters.org)
  35. Denis P., *D'une folie à l'autre*, p.41, op.cit.

36. André J., *L'enfant de l'amour*, op.cit., page 154.
37. *Ibid.*
38. Denis P., « D'une folie à l'autre », in *Van Gogh/ Artaud, Le suicidé de la société*, op.cit., page 43.
39. Foucault M. (1972), *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 688 pages.
40. Artaud A. (1974, 2001), *Van Gogh le suicidé de la société*, op.cit, p. 13.
41. Tonka P. (2013), *Dialogue avec moi-même, un schizophrène témoigne*. O. Jacob, 227 pages, p.226.
42. Schneider, « Freud et le combat avec l'artiste », in Mc Dougall, *L'artiste et le psychanalyste*, op.cit.
43. André J., « L'enfant de l'amour », in Mc Dougall et al., *L'artiste et le psychanalyste*, op.cit., page 154.
44. Porret Ph., « L'artiste hèle le psychanalyste, l'artiste aile la psychanalyse », in Mc Dougall et al., *L'artiste et le psychanalyste*, op.cit, page 122.

## Bibliographie

André Jacques (2012), sous la direction, *L'énigme du masochisme*, PUF.

André Jacques (2002-2005), sous la direction, *Transfert et états-limites*. Paris, PUF.

André Jacques et Chabert Catherine (1999), *Les états de détresse*. Paris, PUF, 84 pages.

Anzieu Didier (1985), *Le Moi-Peau*, Dunod, 235 pages.

Anzieu Didier et Chabert Catherine (2007), *Psychanalyse des limites*. Paris, Dunod, 298 pages.

Artaud Antonin (1974, 2001), *Van Gogh le suicidé de la société*. Paris, Gallimard, 94 pages.

Bergeret J. et Reid W. (2003), *Narcissisme et états limites*. Paris, Dunod, 246 pages.

Bokanowski Thierry (2004), « Souffrance, destructivité, processus », Rapport du 64<sup>e</sup> Congrès des Psychanalystes de Langue Française, *Revue française de Psychanalyse*, 68, 5, N° Spécial Congrès, p.1407-1479.

Bokanowski Thierry (2005), *Des transferts négatifs à la réaction thérapeutique négative*, in « Introduction à la psychanalyse de l'adulte », Vulpian.

Collectif, *Le narcissisme, l'amour de soi*. Editions Sand, Tchou, 1985, 319 pages.

Cournut J. (2000), « Le transfert négatif. Acceptations diverses plus ou moins pessimistes », *Revue française de Psychanalyse*, 64, 2, p.361-365.

Deleuze Jean (2002), « Le Corps sans Organes ou la Figure de Bacon » in *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, pp. 47-52.

Dolto Françoise (1984), *L'image inconsciente du corps*. Paris, Editions du Seuil, 376 pages.

Foucault Michel (1972), *L'histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, Gallimard, 688 pages.

Freud Sigmund (1905), *La vie sexuelle*, PUF.

Ferenczi Sandor (1974-2012), *Réflexions sur le masochisme*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 108

pages.

Freud Sigmund (1912), « La dynamique du transfert », in *De la technique psychanalytique*, Paris, P.U.F., 1953.

Freud Sigmund (1915), *Métapsychologie*. Paris, Gallimard, 185 pages.

Freud Sigmund (1914, 1969), *Pour introduire le narcissisme*. Paris, PUF, pages.

Freud Sigmund (1920), « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*. Paris, Payot, 1970 in *Œuvres complètes*, PUF, 1996, vol XVI, p. 273-338.

Freud Sigmund (1924), « Le problème économique du masochisme », in *Revue française de psychanalyse*, 1928, 2, p. 211-223.

Freud Sigmund (1937), « Analyse finie, analyse infinie », in *Œuvres complètes*, vol XX, 44 pages.

Freud Sigmund (1940), *Névrose, psychose et perversion*. Paris, Gallimard, 300 pages.

Green André (1983), *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Les éditions de minuit, 2007, 318 pages.

Green André (1990), *La folie privée*, Gallimard, 494 pages.

Grunberger B. et Chasseguet-Smirgel (1985), *Le narcissisme*. Paris, Les grandes découvertes de la psychanalyse, Tchou, 315 pages.

Guillaumin Jean (2000), *L'invention de la pulsion de mort*. Paris, Dunod, 200 pages.

Lacan Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je » (1949), in *Ecrits*, Editions du Seuil, 1966, 289 pages.

Mc Dougall Joyce (1978), *Plaidoyer pour une certaine anormalité*. Paris, Gallimard, 222 pages.

Mc Dougall Joyce (1989), *Les théâtres du corps*, Paris, Gallimard, 220 pages.

Mc Dougall Joyce J. et al (2008), *L'artiste et le psychanalyste*, Paris, PUF, 158 pages.

Minkowska Françoise (2007), *Van Gogh, sa vie, sa maladie et son œuvre*. Paris, L'Harmattan, 76 pages.

Pontalis J.-B. (1988), « Ce transfert que l'on appelle négatif », *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

Potamianou Anna (1992), *Un bouclier dans l'économie des états limites*. Paris, PUF, 155 pages.

Rosenberg Benno (1988), « Pulsion de mort, négation et travail psychique : ou la pulsion de mort au service de la défense contre la pulsion de mort », in Guillaumin J. et Gagnebin M. (sous la direction de), *Pouvoirs du négatif dans la psychanalyse et la culture*, Seyssel, Champ-Vallon.

Rosenberg Benno (1991), *Masochisme mortifère et masochisme de la vie*. Paris, PUF.

Rosenberg Benno, « Le moi et son angoisse », in *Monographies de la Revue française de psychanalyse*, Paris, PUF.

Searles Harold (1979, 1981), *Le contre-transfert*. Paris, Gallimard, 326 pages.

Tonka Polo (2013), *Dialogue avec moi-même, un schizophrène témoigne*. Paris, Odile Jacob, 227 pages.

Vitruve, *De l'architecture*, Ier siècle av. J.-C.

Winnicott D.W. (1958, 1969), *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris, Payot, 464 pages.

Winnicott D.W.(1967), « Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement de l'enfant ». *Nouvelle revue de psychanalyse*, n°10, automne 1974, p. 79-86.