Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (2002)

Heft: 2-3

Artikel: Art et psychopathologie

Autor: Borutti, Silvana

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870298

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ART ET PSYCHOPATHOLOGIE

Cet article présente des réflexions sur les correspondances harmoniques que l'auteur reconnaît entre les problèmes de la créativité dans la connaissance et dans l'art, et le modèle freudien du psychisme. La perspective philosophique adoptée se veut non-représentative (la connaissance n'est pas copie du monde extérieur, l'art n'est pas un simulacre de la réalité entendue comme chose en soi) et se base sur un réexamen du concept d'image. Aussi bien les œuvres d'art que l'inconscient, en tant qu'objets qui ne sont pas représentables sous la forme de la simple présence, demandent un réalisme capable d'accueillir la « nouvelle espèce de choses vraies » (Freud) qu'ils nous révèlent. Des exemplifications sont faites à travers des commentaires à des tableaux de Francis Bacon.

La question de la créativité dans l'art ne peut pas à notre avis être abordée à partir des *topoi*, des *leit Motiven* de la pensée que Heidegger appelle *représentative* — cette scène typique de la pensée occidentale supposant un étant-sujet, à qui le monde est offert comme le spectacle d'un ensemble d'étants-objets. Projeter le problème de la créativité sur la scène de la représentation, signifie répéter des *topoi* comme : 1. l'inspiration à l'intérieur du sujet ; 2. l'art comme représentation figurale, donc vraisemblable, non pas vraie ; 3. l'art comme simulacre *(eidolon)*, d'une réalité extérieure donnée. C'est retrouver les oppositions entre le sujet et l'objet, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la forme et le contenu, entre l'idéel et le matériel, entre l'abstrait et le concret, et finalement, entre le rationnel de la science et l'irrationnel de l'art — l'art relégué dans un rapport de simulacre avec la chose en soi.

Cet exposé concerne une perspective possible sur la créativité dans l'art : une perspective qui suppose une déconstruction

philosophique de la scène de la représentation et de ses topologies et qui se fonde sur le thème du pouvoir ontologique (voire cosmogonique) de l'image. Cette démarche présente à notre avis des correspondances harmoniques avec la re-modélisation freudienne du psychisme. Freud et l'art, oui, mais avec une précision : les consonances que nous proposons ne concernent pas les analyses freudiennes des ouvrages et des artistes (Michel-Ange, Léonard, Gradiva, etc.), ni non plus le diagnostic freudien sur l'art comme compensation du renoncement imposé par la réalité et réalisation du fantasme dans l'imaginaire — analyses dans lesquelles, à notre avis, Freud n'aborde pas la question de la *poiésis* créatrice. Nous trouvons plutôt des consonances entre une idée non représentative de la création artistique et la modélisation freudienne du psychisme. Nous nous référons à la conception freudienne de l'interprétation des symboles psychiques, qui est envisagée non pas comme le simple déchiffrement d'un sens caché et comme travail de désymbolisation, mais plutôt comme un travail dramatique, intersubjectif et processuel — ce que Freud appelle *Konstruktion*, en évoquant par là, dans le rapport analytique, le thème créatif de la *poiésis*[1]. C'est à cause de cette perspective poiétique sur le sens — le sens demande une construction et une mise en scène — que la modélisation freudienne du psychisme offre une pensée non représentative de l'expérience. C'est là, à notre avis, la proximité entre la question de la créativité et la perspective freudienne : la réinvention des lieux ontologiques sujet-image-réalité, réinvention nécessaire afin de repenser l'expérience artistique, correspond aux dimensions de l'expérience et aux « nouvelles espèces de choses vraies » que Freud nous invite à reconnaître. Expérience artistique et expérience analytique se correspondent en ce qu'elles nous montrent de nouvelles espèces du vrai : la recréation poiétique de l'expérience a des affinités avec le régime de l'« autre scène » freudienne. Il s'agit de deux expériences qui suspendent l'économie mimétique de la représentation, en déconstruisant l'idéologie de la réalité comme « simple présence ».

Nous allons présenter d'abord, très synthétiquement, des considérations épistémologiques sur le sujet et la réalité dans l'art. Ensuite, nous analyserons plus diffusément ce noyau de la créativité qu'est le pouvoir ontologique de l'image, tel qu'il se

---

1. Sigmund FREUD, « Konstruktionen in der Analyse », in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 1968, bd. XVI.

montre dans l'œuvre d'art — en ayant comme point de repère la peinture, en tant qu'elle renverse d'une façon exemplaire l'idée représentative de la vision comme relation frontale, physico-optique avec le monde et en particulier l'expérience artistique de Francis Bacon ; tout en gardant, enfin, sur le fond de notre analyse, les catégories freudiennes.

1. Le sujet créateur, l'informe, la troisième personne

On ne peut pas penser l'expérience artistique sans déconstruire l'idée d'un sujet présent à lui-même, le sujet comme un œil pur et contemplateur, réfléchissant le monde et comme quelqu'un qui est propriétaire du langage en tant qu'instrument. C'est justement à partir de la critique de la cohésion du sujet et de la transparence de l'objet que nous rencontrons le modèle psychanalytique : la conception non représentative de la connaissance et la psychanalyse se rencontrent en ce qu'elles révèlent une scission et une absence dans la place du sujet qui produit le sens, en faisant signe vers un troisième lieu dans le langage, vers une autre scène. Autrement dit, elles nous orientent à penser *l'impersonnel du sujet créateur*.

En premier lieu, *le sujet n'est pas un œil pur*. La scène de la connaissance n'est pas spéculaire : le voyant, comme l'a montré Merleau-Ponty, n'est pas fermé sur lui-même, absorbé dans un survol tout-puissant du spectacle du monde ; il est par contre plongé dans le monde visible, il voit à partir du cœur du visible, à partir du corps propre comme lieu d'appartenance au monde. L'être n'est pas un spectacle, mais ce qui m'entoure et me traverse[2]. C'est pour cela que, comme le dit Merleau-Ponty, Cézanne refuse la topologie de l'intérieur et de l'extérieur, en parlant d'une visibilité secrète des choses qui nous traverse : « la nature est à l'intérieur », « le paysage — disait-il — se pense en moi »[3]; c'est pour cela que plusieurs peintres ont eu le sentiment d'être regardés par les choses, parce que nous ne sommes pas, d'une façon idéaliste et intellectualiste, des spectateurs, mais nous faisons partie charnellement du visible. Le corps propre fait exploser les topologies intérieur / extérieur, sujet / objet, présence / absence : à l'origine du sens, il y a moins une relation frontale qu'un investissement affectif et un corps désirant. Le sujet ancré au corps est

---

2. Maurice MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964.
3. *Ibid.*, p. 32.

ainsi ramené au lieu ontologique primaire de son expropriation : de cette façon, la perspective non-représentative, en décentralisant la conscience, rejoint la recherche freudienne dans son lieu ontologique, c'est-à-dire la découverte d'une vie symbolique primaire excédante, la découverte du lieu d'une vérité du sujet soustraite à la conscience.

Cela signifie que *le sujet n'est pas un moi cohésif et maître de son propre discours*, à partir duquel il domine de façon spéculaire le réel. D'un point de vue épistémologique général, la connaissance du sens n'est pas tant image iconique de la chose en présence que *fonction symbolique d'une absence*: elle est pouvoir de transcendance, présentation du monde dans la distance ; elle est au fond, le travail du deuil, pour l'absence et la non-transparence de l'objet concret. La connaissance, c'est le renoncement à la présence effective de l'objet et l'élaboration de son absence à travers la fiction de la forme. La valeur de la forme symbolique consiste alors moins en ce que la forme garde du contenu sensible qu'en ce qu'elle supprime, sélectionne, oublie des données, c'est-à-dire, en ce qu'elle laisse voir en le rendant pertinent. (Dans cette perspective, Paul Klee disait que le dessin est « l'art de l'omission »). Toutefois, l'autonomie poiétique ne signifie pas la toute-puissance d'un sujet projetant d'une façon idéaliste le monde : il ne faut pas oublier le thème du deuil, à savoir, le lien entre l'élaboration formelle et le manque radical de l'objet, un deuil qui est chargé de mélancolie, parce que nous ne savons pas quel est l'objet perdu, nous ne savons pas ce qu'est la chose en soi. Il faut en d'autres termes tenir compte du lien constitutif entre la représentation figurale possible, ce que Freud appelle *Darstellbarkeit* et le non-représentable, l'informe, l'intraduisible ontologique : le langage est notre *transcendance limitée*. Il est condition transcendantale de l'objet, mais en même temps, il n'est qu'un représentant, ou un symptôme de l'objet. Le langage n'est donc pas tant le discours du sujet que le lieu de son hétérogénéité et de l'altérité qui le constitue : à savoir, de son expropriation.

C'est ainsi que nous rencontrons la question du rapport inconscient-langage : comme on n'a pas un moi cohésif et constitué, mais un sujet scindé à l'origine et qui est toujours en train de se constituer, il faut penser le lien entre l'avènement du sens et ses conditions indicibles : à savoir, ce « hors-scène », ce « hors-temps », ce « hors-mesure » qu'est l'affect, avec son caractère ori-

ginairement informe et inarticulé[4]. Il faut, en d'autres termes, penser l'inarticulé à l'origine du sens, auquel Freud fait allusion avec le thème paradoxal de l'« affect inconscient » *(unbewusster Affect)*, un affect sans *aisthesis* et sans forme[5]. Le sujet, soumis à l'interdiction et à la soustraction du sens (*ne pas pouvoir nommer le désir, ne pas pouvoir dire le sens comme un objet*), n'est pas maître de « son propre discours », car il n'y a pas un « discours propre », reproduisant la chose. Ainsi peut-on penser la parole du sujet de façon freudienne, comme un travail interminable de déplacement métonymique, de condensation métaphorique, de remplacement, de symbolisation, suppléant à l'amnésie originaire du sens.

La scission et l'absence dans le lieu du sujet nous amènent à l'*impersonnel du sujet créateur*. Perspective non-représentative et psychanalyse, en montrant une autre scène dans le langage, aboutissent à déconstruire la cohésion du sujet et à montrer dans le sujet une troisième personne, un étranger. Que nous dit le thème de l'impersonnel à propos du sujet créateur ? Ce thème exclut que l'œuvre puisse devenir reconnaissable à partir de la vie et de l'intention consciente de l'auteur. Comme le dit Proust dans *Contre Sainte-Beuve*, l'œuvre abrite un sens transcendant le moi : les grandes œuvres jaillissent d'un moi différent et plus profond que celui se manifestant dans la vie privée. La littérature voit le jour lorsque prend naissance dans l'écrivain une troisième personne, qui le dépouille du pouvoir de dire « je »[6] : c'est l'œuvre elle-même qui montre dans le sujet-auteur la troisième personne. Proust le dit en écrivant : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère[7] ». Ce qui signifie : l'œuvre dégage l'étranger que le sujet créateur a laissé croître en lui-même ; l'œuvre invente dans la langue (dans la langue maternelle, dans la tradition : car il n'y a pas d'innovation sans un rapport oppositionnel-différentiel avec un code donné) une nouvelle langue,

---

4. Jean-François LYOTARD, *Heidegger et « les juifs »*, Paris : Galilée, 1988, ch. I-XI.

5. Sigmund FREUD, « Das Unbewusste », in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 1967, bd. X.

6. Maurice BLANCHOT, *La part du feu*, Paris : Gallimard, 1949, p. 28-29 ; *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969.

7. Marcel PROUST, « Notes sur la littérature et la critique », in *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, 1971.

l'œuvre fait délirer et déforme la langue, en la conduisant vers une nouvelle cohérence. L'œuvre de création est alors à la fois le devenir-autre du sujet et le devenir-autre de la langue : un Vermeer n'est ni le moi, ni la toile : il s'agit d'une nouvelle langue voyant le jour en tant que déviation réglée de la langue picturale[8].

2. La réalité de l'objet et de l'œuvre

Parole psychanalytique et parole poétique, en déconstruisant l'économie mimétique de la représentation, déconstruisent en même temps l'idéologie de la réalité typique du réalisme représentatif. L'idéologie réaliste est l'idéologie de la *Vorhandenheit* (être-à-portée-de-la-main dans la simple présence), l'idéologie substantielle du caractère donné de l'être comme collection d'étants présents et du survol d'un monde déjà articulé en choses à disposition. Mais l'art, la science, la psychanalyse montrent que *la réalité et l'existence ne sont pas des fonctions monotones,* supposant toujours le même ton : les objets qui ne sont pas représentables sous la forme de la simple présence (les objets de la micro-physique, l'inconscient, les œuvres d'art) demandent un réalisme capable d'accueillir la « nouvelle espèce de choses vraies » qu'ils nous montrent, demandent un concept plus souple et plus complexe de réalité. Un nouveau réalisme demande d'abord l'assomption de cette attitude d'ascèse intra-mondaine qu'est l'*epoché* phénoménologique : à savoir, la suspension de l'inertie de l'attitude naturelle qui suppose un monde de choses ayant l'existence comme propriété, et la disponibilité ascétique à l'épiphanie des choses et à la comparution de la forme. Non pas abandon du monde, mais suspension du caractère « naturel » du monde. C'est là l'attitude phénoménologique spontanée de l'artiste, qui suspend le monde donné pour le transformer en peinture ou en poésie, en réinventant l'ontologie et en suggérant des ordres invisibles et flottants dans l'apparente stabilité solide et géométrique du monde. Remarquons qu'à l'attitude phénoménologique de l'attente et de la suspension du jugement réaliste correspond en psychanalyse ce que Freud appelle la méthode de l'« attention flottante » : à savoir, la suspension des schèmes de la

---

8. Maurice MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, éd. C. Lefort, Paris : Gallimard, 1969.

pensée organisée et des procédés de la récolte exhaustive des données, en faveur d'une disponibilité à l'intonation, au rythme, au temps de l'apparition de la forme et du sens dans des liens particuliers.

En deuxième lieu, la déconstruction du réalisme de la donnée implique une idée *poiétique* du rapport avec le monde, un rapport qui est alors moins de *mimésis* que de transcendance formelle : la production du sens est une relation de transcendance qui s'établit sur l'absence de la chose en soi et sur une vie symbolique excédante et qui supplée figuralement, à travers l'invention formelle, à l'absence d'un support nécessaire de la signification. On peut parler d'une expérience de la réalité qui relève du *pouvoir ontologique de l'image*: l'être de l'objet d'une création n'est pas substantiel, mais plutôt « manifestatif », ce « faire apparaître » que Heidegger appelle « dévoilement », dé-cellement, ouverture de l'être dans une vérité plus originaire que l'économie mimétique de la représentation. L'œuvre comme l'être qui se fait « événement »: elle est en d'autres termes le don et le choc (*Stoss*) de la forme (*Gestalt*), qui, en suspendant l'ordre du quotidien et en évoquant la puissance et l'angoisse du néant (de ce qui n'est ni ceci, ni cela) ouvre une nouvelle dimension du voir et nous emmène vis-à-vis de l'être. En même temps, l'œuvre est quelque chose de non-arbitraire, se levant sur un fond inépuisable de possibilités enracinées dans notre « *Wohnen* » (couleur, lumière, matériaux); elle est la libération d'une forme sur un fond d'appartenance[9]. Le « faire » de l'artiste présente la forme dans un objet éventuel et en même temps exemplaire, un objet individuel qui devient visible en montrant l'émergence du principe formel qui l'a rendu possible : l'œuvre d'art comme *Vor-spiel*, modèle au sens d'ouverture, de relance, de prélude d'un monde. Ainsi la montagne Sainte-Victoire ou les pommes de Cézanne sont-elles moins l'image-copie d'un objet qu'un événement dans le champ visuel, *un événement exemplaire, à partir duquel nous commençons toujours à nouveau à voir le monde*. L'image est alors son pouvoir ontologique : l'œuvre en tant qu'image présente soi-même ; elle n'est pas tant simulacre d'un sens caché à déchiffrer que présentation du sens dans une figure possible.

---

9. Martin HEIDEGGER, « Der Urspung des Kunstwerkes », in *Holzwege*, Frankfurt am Main : Klosterman, 1950.

3. Image

3.1. L'image n'est pas figurative, mais ontologique

L'idéologie de la réalité propre d'une métaphysique ontique, selon laquelle le monde est une collection d'étants donnés, considère l'image comme simulacre, comme rapprochement impropre du nom propre de l'étant ; elle souligne donc la faiblesse ontologique de l'image, en la plaçant entre le statut de l'anticipation illustrative et figurative (une sorte d'aide à la fonction de réalité en l'absence des choses mêmes : *eikon*, au sens platonicien), et le statut de l'illusion et de la tromperie (le non-être de l'*eidolon*). Dans notre perspective, l'art est par contre l'expérience du pouvoir ontologique et de transcendance de l'image : en d'autres termes, l'art n'est pas illustration spéculaire de la chose, mais plutôt épiphanie, *Darstellung*, venir en présence de la chose dans la forme — ce que Wittgenstein appelle *Aspekt*.

Dire que l'image n'est pas figurative, c'est dire que l'on ne peut pas la paraphraser, qu'elle est elle-même la lettre du monde : ce n'est qu'en disant « Noir lait de l'aube » *(Schwarze Milch der Frühe)* (P. Celan, *Todesfuge*), ce n'est qu'en blessant dans l'image la candeur originelle du lait et de l'aube, en suggérant quelque chose comme le caractère double du primitif, que le poète arrive à dire le tragique de l'origine, à nous livrer à l'angoisse de la séparation et de la scission originaire. L'image conduit à l'existence des aspects nouveaux du sens. Freud lui-même souligne le caractère analogique, figural, non déductif, de la spéculation : il parle non seulement de *Bildersprache*, langage figural, mais il rapproche tout droit les constructions de l'analyste des délires, en suggérant que la construction théorique ressemble à une construction fantasmatique en ce que l'imaginaire est configurant. Freud reconnaît le pouvoir ontologique et dramaturgique de l'image : dans l'expérience analytique, le fantasme est moins un simple reste du monde perceptif qu'une véritable figuration et dramatisation du désir, où le sujet désirant est mis en scène ; le fantasme est moins objet désiré que scène.

Dans le domaine artistique, la peinture nous offre plusieurs indices du caractère non figuratif et non-représentatif de l'image. Les lieux du geste imaginatif de la peinture sont des lieux de passage, de frontière, d'échange, non pas de réflexion spéculaire et de séparation entre intérieur et extérieur : *le corps n'est pas l'intérieur et la matière n'est pas l'extérieur*. L'image émerge du corps

propre du peintre, qui est voyant non pas en ce qu'il est placé face à un spectacle, mais en ce qu'il est plongé dans le visible à travers la perception, le mouvement physique, le mouvement intentionnel vers les trois directions temporelles du présent, de la mémoire et de l'attente. Francis Bacon le dit très bien dans sa poétique de la figure non figurative : l'image ne prend pas naissance du regard-pensée, comme si elle était une illustration mentale couplée à un fétiche de réalité, mais se lève comme une image-sensation du système nerveux. « Peindre, c'est projeter sur la toile le dessein de son propre système nerveux », dit Bacon[10], d'une façon organique, instinctuelle et « par hasard ». L'image surgit non pas comme représentation, mais comme un passage dynamique de l'énergie à l'affect, de la quantité à la qualité[11]. La poétique de l'image non représentative, chez Bacon et chez Cézanne, est instaurée sur le corps ému, sur le corps vécu dans la sensation (le corps comme la sensation de « l'être pommesque de la pomme[12] »).

L'acte de peindre suspend l'opposition intérieur / extérieur. L'image n'est ni dedans, ni dehors ; et le monde n'est pas de la matière inerte. Il n'y a pas un support matériel neutre constituant le degré zéro de l'inscription picturale : la toile n'est pas une surface blanche, elle est déjà investie virtuellement, elle est en soi matrice symbolique, possibilité de figure. Comme le souligne P. Miller[13], la matérialité même des instruments (la toile-écran-surface d'inscription et d'effacement, plus ou moins résistante, plus ou moins poreuse, la matière minérale et animale des couleurs, des fixatifs, du pinceau) est aux frontières de l'organique et de l'inorganique, du corporel et du psychique. On retrouve une topique-dynamique psychique : surface de projection, matière corporelle, lien et déliement, inscription et effacement, vie et mort, immobilité et mouvement. Il est significatif qu'une transformation de la peinture de Bacon soit liée à la transformation du rapport avec la surface d'inscription. À partir de la fin des années

---

10. Cité par Ronald ALLEY, « Francis Bacon e l'arte del ventesimo secolo », in *Francis Bacon*, éd. Rudy Chiappini, Milano : Electa, 1993, p. 22.

11. Patrick MILLER, « Brutality of fact. La puissance de la peinture selon Francis Bacon », in *Topique*, 53 (1994), p. 87.

12. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris : Éd. de la Différence, 1984, vol. II, p. 27.

13. P. Miller, « Brutality of fact. La puissance de la peinture selon Francis Bacon », p. 89-90.

quarante, il peint avec pastels et huile sur la surface non préparée de la toile, qui absorbe la matière picturale avec un effet plus rugueux et traîné, et, comme un piège, capture la figure vivante : la figure se lève presque d'une écriture primaire, de l'intérieur du corps.

Dans sa poétique non illustratrice, Bacon met en isolement la figure (il la place dans des ronds, des ovales, des cubes transparents, ou bien sur des chaises, des divans, des estrades, des lits, des voies, des barres, sur le fond de rideaux et de stores vénitiens, presque sur une piste, un ring, sur des dispositifs employés pour situer (cf. *Figure at a Washbasin*, 1976), afin que la figure émerge poignante comme la « brutalité du fait[14] », comme un événement qui présente soi-même, comme une présence qui s'impose (Leiris 1974). Non illustratifs sont aussi les procédés par lesquels Bacon fait voir la présence organique, presque hystérique des corps : en cherchant à présenter moins des gestes que la tension, le spasme, la poussée *(Trieb),* l'effort du corps, il représente le corps tendant à sortir d'un organe (la bouche ouverte dans le cri : cf. Les portraits du Pope, à partir de Velázquez), la vie coulant hors du corps sous forme de matière organique, pour passer au delà de la représentation à travers un membre devenu artère ouverte, la pointe d'un parapluie, le trou d'un lavabo (cf. *Painting*, 1946). Il représente, comme le dit Deleuze[15], l'effort du corps pour devenir figure. Le caractère non illustratif de la figure a son indice fondamental dans l'artificiel, dans le non-naturel du travail de l'image, produisant un effet de distance : on a déjà parlé de l'encadrement (rideaux, structures tubulaires, parapluie-coupole, balustrades); mais il y a aussi la reprise de la formalité du XVIIe, du tableau encadré et sous verre ; les procédés de distorsion et de rupture (le *disruptive touch* dont Bacon parle à Sylvester : la tache accidentelle rompant une figure trop parfaite) qui déforment l'image sans la rendre méconnaissable. Tout cela donne un effet d'isolement et de distance qui élève l'image hors de son contexte naturel et en intensifie la présence, en la recréant sur un plan artificiel. Il y a une analogie manifeste avec l'isolement et l'encadrement artificiel dans le *setting*, constituant la condition du travail analytique, à savoir, de la production de l'autre scène : dans l'ex-

---

14. David SYLVESTER, *The Brutality of Fact : interviews with Francis Bacon*, London : Thames and Hudson, 1987.

15. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, vol. II, p. 16.

périence analytique et dans l'expérience artistique, *faire apparaître la réalité* est un travail affectif et constructif (rappellons la valeur topologique du *setting*, en tant qu'ouverture et clôture d'espaces et d'articulations entre l'extérieur et l'intérieur[16]).

3.2. L'image émerge de la déformation et de la défiguration

Dans tous les processus créateurs, le commencement est moins le néant que l'informe. Dans quel sens le mystère de la production d'une *Gestalt* a sa condition dans l'informe ? Or, l'informe n'est pas le blanc, le vide absolu, la *tabula rasa*, le degré zéro du sens, mais il est déjà un *mode de donation* de l'insensé : la création n'est jamais commencement absolu. Aussi bien dans le récit autobiographique (Bacon dit travailler dans un brouillard, dans une brume de sensations, d'émotions, d'idées, d'où tout à coup une possibilité de figure émerge), que dans la reconstruction logique du processus de l'invention, la condition initiale est *l'informe du chaos*: objets éparpillés, fragments avec des contours incohérents rendant imprévisible un ensemble. Dans la tradition iconologique, la mélancolie personnifiée, icône de l'élément pensif de la création, est entourée par des fantasmes de la fragmentation : fragments éparpillés et incohérents, qui sont soit des *ébauches*, des objets qui ne sont pas encore des figures, soit des *ruines*, des objets qui ont étés des figures et qui en gardent la mémoire[17]. Ce qui d'ailleurs montre bien le caractère de la créativité, entre l'ouverture et la naissance d'une nouvelle langue (le caractère libératoire de la création) et la tradition comme fond (le caractère herméneutiquement situé de la création). Pour l'individu engagé dans le processus de création, l'informe chaotique peut être la condition du plus grand risque psychique, le risque de la *Spaltung* fragmentaire et catastrophique de soi et de l'objet, qu'il s'agit de transformer dans un état potentiel de la matière à travers l'ancrage formel et constructif[18].

Il y a une perspective épistémologique sur l'invention qui tient compte de l'informe initial. Le processus de l'invention peut en

---

16. Fausto PETRELLA, *Turbamenti affettivi e alterazioni dell'esperienza*, Milano : Cortina, 1993, p. 127-141.

17. Jean STAROBINSKI, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris : Julliard, 1989.

18. Fausto PETRELLA, « La materia inquieta e le sue trasformazioni. Appunti per una ricerca », *Boccioni 1912 Materia*, éd. L. Mattioli Rossi, Milano : Mazzotta, 1992, p. 105.

effet être décrit comme un mouvement de construction de l'informe à travers une synthèse formelle, une *katastrophé* (transformation de forme) de type analogique : il ne s'agit pas tant d'une invention déréglée, que d'une restructuration de la façon de voir offrant une nouvelle compréhension possible. Le pouvoir configurant de la création peut être reconduit à une inférence de type rhétorique, ce que Peirce théorise comme *abduction*: l'abduction est une inférence imaginative, où des phénomènes informes deviennent compréhensibles à partir d'un « comme si », d'une icône, d'une hypothèse de configuration ; il s'agit d'un *switch* soudain de la *Gestalt*, s'imposant par le fait qu'il offre une construction sensée possible des données. Le processus de l'invention est pensable comme un mouvement entre appartenance et libération, entre immanence et transcendance : autrement dit, il part de la tradition et de l'inertie liée à la répétition de schèmes et de formules habituels, il avance vers la production de l'informe à travers la déconstruction et la déstructuration chaotique des poétiques données et de l'ordre donné je-monde (mouvement lié à la tension centrifuge du processus psychique primaire), pour aboutir enfin à la construction centripète d'une nouvelle vision formelle. L'innovation est donc un acte synthétique de réorganisation formelle, une construction globale, holiste, sans détails : en d'autres termes, une recomposition (réparatrice) du tout. Remarquons que la qualité d'*aisthésis* de l'événement créateur a une tonalité ambivalente entre le plaisir du nouveau et le plaisir de la reconnaissance du vieux : d'une part, l'épiphanie, l'« inédit scopique[19]», modifiant la structure du regard ; d'autre part, la surprise de l'agnition, de la reconnaissance de quelque chose de préfiguré dans l'inconscient, détendant la tension et délivrant énergie ; ce qui nous ramène à l'économie du mot d'esprit chez Freud[20].

Il faut souligner aussi que le mouvement de l'invention abductive n'est pas tant une progression téléologique et linéaire vers la forme qu'une genèse de la forme à partir de la déformation et de la défiguration. Bacon décrit le processus de la création comme une condition initiale informe et chaotique, de chaos et de hasard

---

19. Paul-Laurent ASSOUN, *Freud et Wittgenstein*, Paris : PUF, 1988, p. 141.

20. Sigmund FREUD, « Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten », in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 1940, bd. VI.

(brouillard de sensations ; variété des sources d'inspiration, présentes ou dans l'esprit : poses photographiques, corps d'hommes connus, photogrammes, nus de Michel-Ange, fragments littéraires de Shakespeare et d'Eschyle): un informe non orienté par des modèles ni par un but donné, mais plutôt régi par le hasard et par l'imprévu du mouvement et du rythme du geste conjugué avec la fluidité de la matière. Esquisser des signes par hasard sur la toile, marquer l'espace équiprobable de la toile est pour Bacon le procédé ouvrant la figure improbable, non illustratrice, non attendue à partir du cliché[21]. La peinture, en particulier celle à huile, est fluide ; une touche peut accidentellement s'agréger et résonner avec d'autres signes, défigurer une image et la déformer dans une autre. C'est ce qui arrive dans *Painting*: les traits initiaux d'un oiseau de proie se posant capturent une autre figure et se transforment dans la série figurale : *carcasse de chair ouverte comme une crucifixion sans tête-parapluie, ouvert telle une coupole-homme à la bouche criante*. La direction inattendue oriente l'apparition de la figure comme un ordre possible et imprévu. Le mystère de la peinture est dans l'ordre surgissant de l'inattendu : comme le dit Bacon, « Je veux une image très ordonnée, mais je veux qu'elle arrive par hasard[22]», et il dit qu'il pense non pas à l'alchimie, mais à la chimie, à la composition naturelle et réglée des substances[23]. Et quand l'image émerge, il faut inventer des techniques destructives, empêcher une émergence trop facile avec des taches de peinture, des coups de chiffon et de brosse, provoquer des incidents qui mettent en évidence l'artifice du travail de la figure et désavouent l'anecdotique illustratrice : des éléments incohérents, des taches, des flèches, des graphismes sont autant de ruptures énonciatives déstabilisant, ou mieux, déniant la représentation. Une seringue n'illustre pas la toxicomanie, mais cloue la chair au lit. De la même manière, les portraits de Bacon, faits en l'absence des modèles, sont d'autant plus réels et ressemblants qu'ils ont survécu à la déformation et à la destruction. L'image apparaît en déconstruction, travaillée par une instance défigurante ; le sens d'ensemble n'émerge pas d'une articulation téléologique de liens.

---

21. G. Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, vol. II, ch. XI.

22. Françis BACON, *Interviews with Francis Bacon*, ed. D. Sylvester, London : Thames and Hudson, 1993, p. 56.

23. Françis BACON, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris : J.-C. Lattes, 1992.

Les thèmes de l'efficacité du hasard et de la déformation anti-illustratrice suggèrent une logique de la créativité où ce qui est efficace est moins la démarche téléologique vers la recomposition et la synthèse formelle et discursive que la violence de la contraction symbolique, qui est ponctuelle, non discursive : le symbole non comme signe qui est à la place de, mais comme image qui donne à voir en mettant ensemble (*sym-ballein*) ce que la raison distingue[24]. Le *mythos* chez Bacon n'est pas tant une narration cohérente tirant au clair un sens que l'ordre énigmatique et instable de la contamination des significations hétérogènes, un ordre évoquant le fond indistinct entre créativité et violence destructive, entre folie et raison, qui est au cœur de toute constitution individuelle. Le triptyque *Three studies for figures at the base of a crucifixion* (1944), en défigurant et en pensant ensemble les deux mythes grec et chrétien, Oedipe et Christ (trois furies hurlantes, contaminant les formes animale, humaine et de l'organe sexuel masculin, « monstres de la haine maternelle au pied de la croix[25]» : le caractère crucial de l'image, où se greffent chair et esprit, cri païen « Si j'étais jamais né ! », et chrétien « Mon Père, pourquoi m'as-tu abandonné ? »; contamination extrême entre sacrifice et abattoir), présente le tragique de la pensée moderne occupée par l'absence du mythe.

L'ordre non téléologique de la contamination suggère une analogie avec le rythme de l'expérience psychanalytique : dans le *setting, l'attention flottante,* non prédéterminée par des attentes de forme, et ouverte à l'émergence d'éléments capable d'en agréger des autres, est condition des constructions, à savoir, de l'ordre possible offert par l'analyste. D'autre part, les gestes accidentels de la main du peintre, différemment animé selon l'instrument et la matière[26], sont comme des énonciations : ils rappellent au fond l'efficacité pragmatique de la parole-geste dans l'échange analytique, qui signifie en tant qu'occurrence dans la chaîne énonciative. Le procédé abductif, non téléologique, de la production du sens est aussi reconnaissable dans l'action de vérité à deux qu'est le travail analytique intersubjectif — si nous l'interprétons,

---

24. Umberto GALIMBERTI, *La terra senza il male*, Milano : Feltrinelli, 1984.

25. P. Miller, « Brutality of fact. La puissance de la peinture selon Francis Bacon », p. 94.

26. Michel LEIRIS, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Montpellier : Fata morgana, 1974, p. 56.

comme le suggère Freud dans *Constructions dans l'analyse*, moins comme interprétation, comme déchiffrement synchronique de quelque chose qui est à la place de quelque chose d'autre que comme travail intersubjectif de construction. Dans le rapport analytique, il n'y a pas de *continuum* interprétatif, mais il y a un temps de l'apparition du sens, une distribution du sens dans des unités discrètes (événements, actes de discours ponctuels), unités marquées par des pauses. Comme dans toutes les chaînes signifiantes, il n'y a pas de sens sans le rythme de la non-parole — il n'y a pas de parole sans la modification du ton dans la non-parole: voir la « métaphonie dans la non-parole » (*Umlaut im Unwort*) de Celan *(Wer Herrscht)* — sans l'articulation du silence. Il y a un rythme du *fort-da*, de l'absence-présence, dans toutes les productions de forme. L'invention de l'objet psychique est une construction relationnelle qui se passe à plusieurs niveaux et en plusieurs temps. Elle relève d'abord de l'identification d'un acte, d'une trace, d'une lacune, dont le sens est le moment de l'*occurrence*, l'événement dans la chaîne énonciative et dans la séquence interactive; elle participe ensuite à la *construction du sens de l'événement dans une histoire*, à travers le travail analytique intersubjectif, les interprétations partielles, les narrations et les re-narrations — dans le rythme processuel d'un contexte auto-interprétant. On peut dire que l'histoire conférant du sens aux événements est une construction abductive: elle s'impose en d'autres termes dans la mesure où elle configure, organise, fait émerger du sens dans l'informe des données de départ — suivant une logique « faillibiliste », ou du caractère révisable des constructions et suivant une inférence non continue, une logique non-monotone. Le travail analytique avance en développant des hypothèses qui attirent dans leur propre configuration plusieurs éléments et en abandonnant d'autres hypothèses, suivant un devenir de la forme à travers des synthèses, des déviations, des revirements, des déformations éclairantes — un devenir analogue à celui de l'invention créatrice. Dans l'expérience analytique, il y a un temps et un rythme nécessaire du devenir de la forme.

C'est donc la pratique psychanalytique configurée par Freud — non pas la pensée freudienne de l'art comme privilège de l'irréalité — qui est proche de l'art dans le travail poiétique de production de la réalité, et de déconstruction du réalisme du sens commun. La proximité entre la psychanalyse et l'œuvre d'art n'est pas simplement dans le secret (un fantasme, une forme liée)

que l'œuvre cache. Il s'agit d'une proximité épistémologiquement plus importante, concernant plutôt le fait que, dans les deux domaines, l'expérience de la réalité est en rapport avec le pouvoir ontologique de l'image : l'esthétique de Freud est dans sa manière d'inventer l'objet psychique, dans ses élaborations du travail du rêve, dans la structure des récits des cas. *Il y a des consonances entre le mode artistique et le mode psychanalytique de rendre réelle la réalité.*

3.3. L'image insiste entre dévoilement et répétition

La peinture parle de l'énigme de l'image, en nous contraignant à repenser la vision en dehors du modèle cartésien du toucher[27]. La représentation picturale libère l'image du rapport platonicien de simulacre et de l'approximation / distance concrète de la chose en soi (problème qui a tourmenté la tradition philosophique de la *mimesis* — le rapport de copie étant depuis toujours renvoi et ouverture d'une distance que l'on ne peut pas combler) et nous conduit à voir dans l'image la condition de l'épiphanie de la chose. C'est la condition que bien des artistes contemporains expriment par le mouvement soustractif du *dévoilement* (« arracher les rideaux face au réel », comme le dit le sculpteur A. Giacometti — *Exposition 1991-92*, au Musée d'art moderne de Paris). D'après Bacon, sa peinture est violente non pas dans le contenu, mais justement dans le geste arrachant voiles et écrans qui filtrent la réalité. Le panneau central du triptyque de 1967, inspiré par *Sweeney Agonistes* de Eliot, montre, dans un intérieur nocturne, un paquet ou coussin d'où coule une substance sanglante et un sac avec la fermeture éclair ouverte : presque une allégorie de la peinture comme dévoilement, qui rend réelle la réalité en déchirant le voile (la même métaphore employée par l'homme aux loups pour indiquer les moments de libération du malaise psychique).

Le thème de la peinture-dévoilement est confirmé et développé chez Bacon par la fonction assignée au *miroir*. Les miroirs de Bacon sont souvent opaques, noirs, des surfaces non réfléchissantes, mais dans lesquelles les images habitent[28] et ont comme pendant des portes claustrophobiques s'ouvrant sur l'obscurité. Ils signifient le caractère intransitif et autoréflexif de la peinture, qui

---

27. M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*.
28. G. Deleuze, *Francis Bacon : logique de la sensation*, vol. II, p. 17.

se montre elle-même et qui n'est pas traversable, qui n'a rien au delà. Le miroir non traversable nie la représentation comme transparence du monde et fait allusion au pouvoir de dévoilement ontologique de la peinture. Et c'est justement par la métaphore de l'opacité du miroir que Freud désigne le travail de l'analyste, qui doit devenir le support de l'apparition de la réalité psychique : le médecin doit être opaque comme une plaque de miroir et ne montrer au patient que ce qu'il lui montre[29].

La peinture, la création artistique en général, parle d'une façon ironique et réflexive de soi-même. D'ailleurs, le thème iconographique de la « Mélancolie au miroir » rapproche la création du caractère pensif et de l'autoréflexion, du privilège aristocratique de l'individu qui arrive à se faire le comédien de soi-même (Starobinski ; 1989), qui se dédouble et se représente — comme ces peintres qui se peignent peignant et présentent par là l'artifice produisant la réalité (rappelons les tableaux de méta-peinture, comme Las Meninas de Velázquez). C'est dans ce sens que l'autoréflexivité de la peinture s'ouvre à la problématique du processus primaire : le miroir faisant signe vers l'efficacité constructive du tableau, vers son pouvoir de réalité, est en même temps ce qui le déconstruit, en introduisant dans le tableau la trace d'une autre scène et le fantasme du dédoublement. Dans les miroirs de Bacon, on ne peut pas se passer de lire aussi la fonction de support fantasmatique des schèmes dynamiques, comme les dynamismes du double et de la répétition.

Certaines toiles de Bacon sont peuplées de figures qu'il appelle « attendants », des témoins-projections de la figure-même, non pas des spectateurs ; dans d'autres toiles nous entrevoyons dans un miroir des personnages secondaires, des visiteurs mystérieux. Le tableau de 1967 *Three studies of Isabel Rawsthorne* montre une figure, observée par son propre portrait au mur, fermant la porte à un visiteur, qui est aussi son double. Il s'agit de figures du double, de l'ambiguïté entre le familier et l'inquiétant, lisibles comme des variations sur le thème de l'autre qui est constituant du moi : ils font allusion à la réélaboration imaginaire et symbolique de l'altérité qui fait partie de la constitution de l'identité ; ils rappellent en d'autres termes la constitution de

---

29. Sigmund FREUD, « Ratschläge für den Arts bei der Psychanalytischen Behandlung », in *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main : S. Fischer, 1973, bd. VIII.

l'identité à travers des processus relationnels, introjectifs et projectifs ; ils évoquent le parcours de la subjectivation au delà du narcissisme et à travers le pouvoir terrifiant de l'autre et du néant.

Or, chez Bacon le double et la répétition introduisent dans le tableau une temporalité, comme il le dit[30], non narrative, mais rythmique : les triptyques ne déroulent pas un récit unitaire, avec une direction, mais rythment les apparitions de l'image, dans une structure de répétition et de renvoi. Ce qui rejoint, à notre avis, le thème de la compulsion de répétition et du double à l'origine sur lesquels spécule Freud dans *Au-delà du principe du plaisir*. J. Derrida montre que la temporalité de la *répétition* au sens freudien n'est pas « venir après », « succéder à un précédent », mais a les caractères originaux du démoniaque, du double à l'origine, du double sans original[31]. En d'autres termes, puisque la répétition entame déjà l'origine, celle-ci n'est pas l'identique (la *libido*), ni non plus la présence simultanée des deux opposés (*eros* et *thanatos*); mais plutôt *renvoi, altération du plaisir, ouverture originaire d'une altérité*: c'est la compulsion de répétition (répéter la répétition), faire revenir, jouer symboliquement avec le néant et la mort — comme le montre le jeu du *fort-da* — qui amène le principe du plaisir à se dépasser dans l'au-delà, dans l'autre par rapport à soi. L'au-delà du principe du plaisir est un « différer » qui a commencé depuis toujours : le déplacement, la traduction habite déjà l'origine, *das Heimliche*, le familier, est depuis toujours *das Unheimliche*, l'inquiétant ; le plaisir se traduit, se déplace, se supplée suivant le rythme du *fort-da*, en conjuguant le plaisir avec la répétition et l'absence. Bacon connaît bien le double à l'origine : il sait que son père lui déplaisait, pourtant (ou parce que) il était attiré envers lui sexuellement[32]; il reconnaît par là le masochisme originaire, le double investissement de l'objet.

L'image peut alors être envisagée à partir du rythme de la répétition, plutôt que de la progression téléologique vers l'objet en soi : la forme est moins mimétisme passif de l'objet, spectacle, que mimétisme actif (comme dans le jeu de la bobine), perspec-

---

30. F. Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, IIIe entretien.

31. Jacques DERRIDA, « Spéculer sur Freud », in *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris : Flammarion, 1980, p. 288.

32. P. Miller, « Brutality of fact. La puissance de la peinture selon Francis Bacon », p. 97.

tive indirecte du plaisir, qui réitère la souffrance et la perte, qui risque et renvoie et qui récupère une forme en ayant intériorisé l'insensé de la mort.

Silvana BORUTTI

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

Silvana BORUTTI, « Traduction et connaissance », in *Revue de Théologie et de Philosophie*, 123 (1991).

Silvana BORUTTI, *Teoria e interpretazione*, Milano : Guerini e Associati, 1991 (trad. fr. Payot, Lausanne, 2000).

Silvana BORUTTI, *Per un'etica del discorso antropologico*, Milano : Guerini e Associati, 1993.

Silvana BORUTTI, « Interprétation et construction », in *Construire le savoir anthropologique*, éd. F. Affergan, Paris : PUF, 1999.

Silvana BORUTTI, *Filosofia delle scienze umane. Le categorie dell'antropologia e della sociologia*, Milano : Bruno Mondadori, 1999.