

ART ET PSYCHANALYSE : ENTRE SENS ET JOUISSANCE

Anita Izcovich

" ...puis il traça lui-même, avec une autre couleur, une ligne encore plus fine sur la première (...). Apelle revint et, rougissant de se voir surpassé, il refendit les lignes avec une troisième couleur, ne laissant nulle place pour un trait plus fin. Protogène alors (...) fut décidé de garder ce tableau pour la postérité comme un objet d'admiration, universel certes, mais tout particulièrement pour les artistes. J'apprends qu'il a brûlé (...) ; nous avons pu le contempler auparavant : sur une grande surface il ne contenait que des lignes échappant presque à la vue et, semblant vide (...)". Pline l'Ancien, *Histoire naturelle* , Livre XXXV, p.72

L'art apparaît là comme le trait qui se fend jusqu'à disparaître pour s'ouvrir sur l'illusion du vide et être détruit, brûlé : c'est ce qui fait son universalité. La question qui surgit alors est de savoir ce que l'art mobilise dans le champ de la jouissance. Quel est le rapport du discours en histoire ou philosophie de l'art à la jouissance, son approche se centre-t-elle sur le vide, ou au contraire sur le sens et la totalité de la forme ? Concernant la psychanalyse, il s'agira de démontrer comment Lacan, dans ses références à l'art, ne s'est pas situé dans le registre du sens, mais a développé un concept, celui de jouissance. C'est suite à ce parcours que nous en viendrons aux œuvres d'art elles-mêmes, à la question de savoir en quoi la psychanalyse peut éclairer le champ de l'art ou préciser les formations et l'économie de jouissance, pour en arriver aux conséquences de ces élaborations sur le discours analytique.

Discours et histoire de l'art

Nous nous demanderons dans un premier temps, en référence à un historien de l'art, Erwin Panofsky, dont l'œuvre s'étend sur plus de 50 ans, ce qui sous-tend son discours. C'est le sens des œuvres d'art qu'il se propose d'interroger, selon plusieurs orientations théoriques. Tout d'abord celle du néo-kantisme, sensible dans son article de 1920 *Le concept de Kunstwollen* (1) : le "sens immanent" d'une œuvre doit être dégagé grâce à des concepts fondamentaux déduits *a priori*, ramenant par là même l'histoire des formes artistiques à une dialectique de catégories à valeur universelle. C'est ensuite à partir des études menées par Aby Warburg que Panofsky est passé de la sphère transcendantale au plan socio-historique : le sens est alors élaboré à partir de la mise en relation des motifs artistiques du tableau avec la tradition littéraire ou culturelle. Suite aux travaux d'Ernst Cassirer parus dans *La philosophie des formes symboliques* (2), il a interprété le sens des formes comme symbole d'une culture, de la pensée d'une époque. C'est ce qui a donné l'orientation à plusieurs ouvrages, où il développe que le système de représentation de l'espace est l'expression symbolique de la forme de pensée, ce qu'il appelle encore « la mentalité de base » ou le « symptôme » d'une nation (3). Par exemple il démontrera que la théorie des proportions dans l'art égyptien – la subdivision de la surface en carrés égaux – reflète une pensée dirigée non vers le variable mais vers le constant, matérialisant le concept d'éternité. (4) Il apparaît donc que le discours de Panofsky, dans ses différentes orientations, concerne le sens d'une œuvre d'art, dont l'exigence est la totalité : la forme et le contenu, l'individu et la société sont soumis à un principe unique d'ordre conceptuel. Si nous touchons, avec cet auteur, à l'universel du discours, nous nous demanderons quelle est l'orientation d'une élaboration qui se référerait à la fois à l'histoire de l'art et à la psychanalyse.

C'est Meyer Schapiro qui retiendra notre attention, puisque même s'il a pu lui aussi, notamment dans son article *La notion de style*, considérer le style esthétique comme une « manifestation de la culture comme totalité », « la projection de la forme intérieure de la pensée et du sentiment collectifs » (5), il s'est intéressé à la psychanalyse. En effet, dans son article *Léonard et Freud : une étude d'histoire de l'art* (6), il étudie le texte de Freud sur Léonard de Vinci, déplorant l'absence d'analyse du point de vue de l'histoire de l'art jusque-là. Son intérêt porte sur le sens de ce qu'il appelle la personnalité de Léonard et sa critique porte sur une erreur concernant l'interprétation du fantasme du vautour, puisque la traduction exacte renverrait non à cet animal comme l'a pensé Freud, mais au milan. Schapiro contredit alors l'interprétation du vautour en rapport avec la fixation à la mère et le fantasme homosexuel, argumentant que le milan renvoie, aussi bien dans les écrits de Léonard que dans les textes de l'époque qui auraient pu l'influencer, à la construction de machines volantes et au présage d'une

grandeur future. Là encore, le discours vise la vérité des matériaux de la culture qui va permettre l'analyse de la personnalité d'un peintre, qui de toutes façons va être l'inscription particulière de la totalité de la culture.

Prenons à présent un deuxième exemple, avec Hubert Damisch, historien de l'art et philosophe, qui a subi l'influence de Freud et de Lacan. Nous nous référerons à son ouvrage sur la théorie de la perspective (7), dans lequel il critique à la fois la culture comme tout organique et synchrone, et la forme idéale du modèle de représentation prêtant à des développements symboliques. Il abandonne l'idée de l'homme comme humaniste ou sujet du cogito cartésien, pour emprunter à la psychanalyse, une élaboration du *Séminaire XI* de Lacan, celle du sujet captivé dans le champ de la vision, mais dans un rapport au désir qui reste énigmatique, introduisant à la fonction du manque. C'est ainsi qu'il ne va pas considérer la perspective comme une langue au sens saussurien d'un système de signes distincts, mais comme ce qu'il appelle un « paradigme » ou « dispositif régulateur » à travailler là où « son intervention est la moins visible », à savoir dans des « repères peu cohérents », s'employant alors à « défaire, déconstruire la perspective ». (8) En conclusion, Damisch n'emprunte pas les concepts psychanalytiques pour nourrir le sens des œuvres d'art, mais afin de situer la fonction du manque dans sa démarche elle-même, au cœur de son discours. Sa démonstration porte sur des éléments qui échappent au discours, qui décomplètent la totalité de la forme, ce qui est une avancée d'importance dans l'histoire ou la philosophie de l'art.

Si nous avons jusque-là pris en considération le rapport du discours sur l'art à la psychanalyse, nous nous demanderons à présent quelles sont les thèses lacaniennes concernant l'art.

Psychanalyse et art

Nous nous proposons de suivre comment Lacan a articulé la question entre art et jouissance à différents moments de son enseignement.

En 1959-60 (9), il conceptualise la jouissance comme structurellement inaccessible : la barrière de l'inaccessibilité de la femme dans l'amour courtois, du « Beau n'y touchez pas » et « l'entre-deux-morts » d'Antigone, la limite de la loi et du commandement kantien. La jouissance est caractérisée par le vide, celui du vase d'Heidegger. D'où la fonction de l'art de le façonner, à travers la métaphore du potier, dans une création à partir de rien, ou dans un leurre qui transforme la Chose en autre chose pour la néantiser. Les références à l'art permettent de conceptualiser la jouissance comme ce qui est hors symbolique et appartenant au réel.

Cette jouissance que Lacan a située comme réelle et impossible dans le *Séminaire VII*, il va, en 1964 (10), l'appréhender à travers l'objet regard, qui est cet objet perdu logé dans le vide contourné par la pulsion. C'est ainsi qu'il l'articule au $-\phi$ de la castration, l'incluant dans la dialectique de l'être et de l'apparence, la schize de l'œil et du regard, à partir de plusieurs exemples, notamment celui de l'anamorphose des *Ambassadeurs* d' Holbein. C'est ce qui l'amène au concept de sujet divisé dans la structure du fantasme, inscrivant sa jouissance dans l'*objet a* qui peut être perdu ou retrouvé. Et c'est ce point qu'il reprendra en 1965-66 (11), à partir du tableau *Les Ménines* de Velasquez : l'*objet a*, qui inscrit la jouissance et sert de monture au fantasme du sujet divisé, est là matérialisé par la topologie, construite à partir du montage de la perspective.

Nous noterons ensuite un tournant à partir des années 1970. En 1969-70 (12), l'*objet a* n'est plus l'objet pulsionnel perdu symboliquement, mais l'objet qui, à partir de sa perte, inscrit le plus-de-jouir: le point d'insertion de l'appareil signifiant, c'est la jouissance, et le corps est affecté par la jouissance. Comme le dit Lacan dans *Radiophonie* à la même époque, la structure s'attrape là où « le symbolique prend corps », et « on n'énumère la jouissance qu'à la faire rentrer dans le corps ». (13)

En 1972-73 (14), l'accent n'est plus mis sur la division du sujet mais sur la disjonction entre l'homme et la femme, entre l'Un et l'Autre, puisque la structure repose sur l'absence de rapport sexuel. En mettant en tension *Le Séminaire L'Éthique de la psychanalyse* et *Le Séminaire Encore*, on voit bien comment le réel de l'au-delà de la limite devient la jouissance asexuée, inadéquate au rapport sexuel. L'art baroque illustre, à travers l'exhibition du corps, la substance jouissante, le semblant qui supplée à l'inexistence du rapport sexuel.

En conclusion, quel usage Lacan a-t-il fait de l'art? A l'opposé de Freud, dont la pente a été d'appliquer la psychanalyse à l'art, Lacan n'a pas nourri le sens des œuvres ou de la personnalité de l'artiste, mais il a développé le concept de jouissance. C'est avec cet éclairage que nous nous proposons d'en venir aux œuvres d'art elles-mêmes : que peuvent-elles apporter à ce que Lacan appelait « le champ de la jouissance »?

Art et jouissance

Nous prendrons un premier exemple, relatif à la peinture maniériste, celui de Karel van Mander qui écrivait, en 1604, dans le *Livre de peinture* (15), que la valeur d'un tableau peut produire l'effet que celui qui regarde ne puisse plus en détacher son regard et veuille en emporter le meilleur morceau. Et il ajoute que dans un portrait de Dirck Jacobsz, *Pompeius Occo*, Jacob Rawaert avait offert une forte somme pour pouvoir découper les mains d'un tableau

représentant un *memento mori*, qui tenaient pour l'une un œillet (terme qui veut aussi dire petit œil au 16ème siècle) et pour l'autre une tête de mort. On voit donc comment, dans « l'entre-deux-morts » de la mort mise sous le regard (la tête de mort et l'œillet), une valeur, « une forte somme », est donnée à la partie à découper qui présentifie le tout du personnage disparu. Et si l'absence se joue au niveau de la mort du personnage, elle concerne aussi l'absence du tableau quand il n'est plus sous le regard, et l'absence d'un détail quand on en contemple un autre, dans un « dé-taillage », selon la formulation de Daniel Arasse (16). En traduisant cette valeur en termes de jouissance, c'est de cette perte du regard qui se détache du tableau que prend corps le plus-de-jouir de la partie à découper valant pour le tout.

Et c'est ce même défaut de jouissance que comble la peinture pour Lomazzo, un théoricien de l'art du 16° siècle, écrivant à propos de Giorgione et sa représentation de la Peinture nue, réfléchi à l'avant par une source, à l'arrière par un miroir et de profil par une cuirasse polie: « Ce peintre ingénieux voulut ainsi confondre ceux qui disaient que la peinture ne pouvait être vue sous un seul aspect; il la fit voir de face, de dos et de profil, marquant toutefois que la peinture offrait cela en une seule vue... » (17) C'est ce qui permet de préciser le concept de jouissance: la peinture ferait de l'irreprésentable, du « pas tout » visible de la femme, l'« une seule vue », universelle, de La femme. L'acte créateur, face à la disjonction entre le peintre et la femme peinture, inscrit la jouissance exclue, dans la substance jouissante de l'objet regard.

Si la jouissance, dans ces exemples du 16ème siècle, prend sa valeur dans la puissance de la forme, elle touche à « l'a-forme », l'absence de forme chez un peintre contemporain comme Soulages, dont la majeure partie des tableaux, représente des traits, des traces et des couleurs. Les œuvres n'ont pas de titre, et chacune acquiert sa particularité de par ses dimensions, sa matérialité ou sa date d'achèvement. Elles ne sont pas peintes sur un panneau vertical, mais à même le sol, dans une horizontalité qui supprime le champ de la représentation. Et si ce n'est pas la forme des figures qui prévaut, c'est le matériau, que ce soit le grain de la toile, la fluidité ou la viscosité du liant. Soulages désigne sa peinture par le terme « d'incarnation picturale », produite par « l'inexplicable » et « la richesse enfouie dans le concret des choses », en écrivant: « Pour ma part, ce qui importe, c'est ce qui se produit sur la toile: cette trace peinte (...) ne ressemble jamais à une autre; elle a des qualités spécifiques et irréductibles, un contour, une longueur, une épaisseur, une matière, des accidents, une couleur, des transparences ». (18) L'œuvre est un objet inédit, une émergence pure, *ex nihilo*. D'où l'absence de figure pour différencier les tableaux, puisque ce qui les particularise, c'est comment la matière prend corps de façon contingente, nouvelle, donc forcément dissemblable d'une toile à l'autre.

Nous quitterons l' « a-forme » pour l'informe, avec une référence à l'Exposition *L'informe: mode d'emploi*, qui a eu lieu à Beaubourg en 1996. En extrayant quelques tableaux de cette exposition, on verra que l'informe, à savoir ce qui n'a pas de forme propre, prend des aspects différents. Ce peut être l'infime de la matière dont la corporéisation fait sa beauté, dans *Elevage de poussière* de Man Ray et Dubuffet en 1920, le terme d'élevage pouvant être pris dans le sens de faire pousser ou porter à un rang supérieur. Dubuffet écrivait: "La boue, les déchets et la crasse, qui sont à l'homme ses compagnons de toute sa vie, ne devraient-ils pas lui être bien chers et n'est-ce pas bon service à lui rendre que le faire souvenir de leur beauté?" (19) C'est ainsi qu'étaient utilisés la putréfaction de la matière, les déchets du corps, la moisissure, (dans certains tableaux de Robert Smithson et Andy Warhol), ou encore une prolifération de dentiers usés dans *La vie à pleines dents* d'Aman en 1960. La création vise aussi la chute de l'objet, avec des peintres comme Lucio Fontana et Alberto Burri qui trouent la toile, ou Dubuffet qui, dans ses *Sudations d'hippopotame*, crée une matière qui s'évapore ou tombe au fil du temps.

La création renvoie à la formulation de Lacan dans le *Séminaire L'Éthique*, elle est une élévation de l'objet - que ce soit la poussière, la putréfaction, le déchet, l'objet usé ou qui choit- à la dignité de la Chose, ou une révélation de la Chose au-delà de l'objet: la beauté de l'œuvre est atteinte dans l'au-delà de la limite.

Ce qui est ainsi illustré, c'est l'impact de l'œuvre d'art sur le sujet, sur sa jouissance, dans la civilisation, que ce soit au 16^e ou au 20^e siècle. Il apparaît que le collectif est, comme le sujet, structuré par le langage. Le champ lacanien est donc soumis à l'efficacité du langage qui ordonne et modifie le réel. D'ailleurs, est-ce que la civilisation introduit une limitation à la jouissance, en l'inscrivant dans un ordre possible et acceptable, comme Freud semble le dire? Dans les exemples que nous avons vus, la jouissance est bien ce qui dérange et ne se tient pas tranquille: elle est au-delà de la limite et échappe au sujet.

Si l'art met en jeu un certain ordonnancement de la jouissance, la question qui se pose alors concerne le réglage de la jouissance par la psychanalyse.

Jouissance, discours et cure analytique

A la fin du *Séminaire L'Éthique*, Lacan met en opposition l'art ou la philosophie, à l'analyse et notamment sa fin. Par exemple, si Aristote développe une discipline du bonheur, si dans le champ moral la jouissance est érigée en loi universelle, ou encore si la sublimation est la possibilité heureuse de la satisfaction de la tendance dans le changement de son objet, la fin de l'analyse, est-elle ce qu'on nous demande, à savoir le bonheur (20)? Alors que le séminaire dans son ensemble montre comment l'art vise l'impossible dans un leurre, Lacan pose que le terme

d'une analyse n'est rien d'autre que d'avoir rencontré cette limite où se pose la problématique du désir: l'analyste ne peut désirer l'impossible (21). Nous pourrions finalement déduire nous-mêmes une opposition entre le « beau-n'y-touchez-pas » (22) de l'art et un « beau-traversez-le » de l'expérience analytique.

Dans le *Séminaire Encore*, Lacan développe la différence entre le discours du Maître et le discours analytique. Et comme nous avons situé le discours de l'histoire de l'art du côté de l'universel, nous rappellerons comment Lacan oppose le discours du Maître au discours analytique qui lui, abandonne la substance, a fait le pas entre le je pense qui fonde l'existence et l'inconscient pour lequel le sujet n'est pas celui qui pense. Ce que l'analyse met au jour, c'est que le sens est du semblant. Certes, le point fort de ce séminaire est bien la jouissance qui échappe au discours, le fil du discours analytique se situant dans la faille et la discontinuité.

En conclusion, nous reprendrons la formulation de Lacan du *Séminaire VII*, concernant l'éthique de la psychanalyse, qui, dit-il, consiste en un jugement sur notre action ou une mesure de celle-ci, sachant qu'il y a une part de cette action qui nous reste voilée. C'est sur ce point que nous percevons l'intérêt d'explorer le champ de la jouissance et d'en préciser le concept. C'est ainsi que nous opposerons la valeur donnée à la jouissance dans l'art- allant de la puissance à l'absence de forme en passant par l'informe - au vidage de la jouissance dans une cure analytique.

(1) PANOFISKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Editions de Minuit, 1975

(2) CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques*, Tome I, *Le langage*, 1923, Tome II, *La Pensée mythique*, 1925, Editions de Minuit

(3) PANOFISKY Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967, 1ère édition 1939, p. 20-21

(4) PANOFISKY Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, 1ère édition 1955, p. 62

(5) SCHAPIRO Meyer, *Style, artiste et société*, "La notion de style", 1953, Tel Gallimard, Paris, 1982, p.36

(6) SCHAPIRO Meyer, *ibid.*, "Léonard et Freud: une étude d'histoire de l'art"

(7) DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987

(8) DAMISCH Hubert, *ibid.*, p. 38, 51

(9) LACAN Jacques, *Le Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, 1959-60, Paris, Seuil, 1986

(10) LACAN Jacques, *Le Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, Paris, Seuil, 1973

- (11) LACAN Jacques, *Le Séminaire XIII, L'objet de la psychanalyse*, 1965-66, inédit
- (12) LACAN Jacques, *Le Séminaire XVII, L'Envers de la psychanalyse*, 1969-70, Paris, Seuil, 1991
- (13) LACAN Jacques, *Scilicet 2/3*, "Radiophonie", Paris, Seuil, 1970, p. 60-62
- (14) LACAN Jacques, *Le Séminaire XX, Encore*, Paris, Seuil, 1975
- (15) VAN MANDER Karel, *Le Livre de peinture*, Paris, Hermann, p.29
- (16) ARASSE Daniel, *Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 42- 45
- (17) LOMAZZO Giovanni Paolo, *Idea del Tempio della pittura*, traduction ROBERT KLEIN, Florence, 1974, Tome I, ch. XVII, P. 150-152.
- (18) CEYSSON Bernard, *Soulagés*, Paris, Flammarion, 1996, p. 110-111
- (19) BOIS Yves-Alain, KRAUSS Rosalind, *L'informe mode d'emploi*, P166-167, Centre Georges Pompidou, 1996, p.15
- (20) LACAN Jacques, *Le Séminaire VII*, p. 337
- (21) *ibid.*, p. 347
- (22) *ibid.*, p. 280