

Freud, des mots dans l'art

Si l'on ne peut parler d'esthétique freudienne, force est d'admettre que les trouvailles et théories de Sigmund ont largement innervé l'art du XXe siècle. L'analyse d'œuvres constelle les écrits de Freud, qui pourtant ne reconnaît pas l'art de ses contemporains. Est-ce parce qu'il y trouve une référence directe à ses découvertes réinvesties de façon trop consciente – tout particulièrement chez les surréalistes ? Ces derniers, cherchant à tous crins à convoquer l'inconscient et piochant sans scrupule dans le champ lexical de la psychanalyse, le laissent perplexe : « J'ai été tenté de tenir les surréalistes, qui apparemment m'ont choisi comme leur saint patron, pour des fous intégraux (disons à 95 %, comme l'alcool absolu)¹. » Des fous ! Le terme choisi est fort amusant, venant de celui qui contribua grandement à ébranler les frontières entre la normalité et la folie...

Ses réflexions sur quelques œuvres d'art, comme *La Vierge, l'enfant Jésus et Sainte Anne* de Léonard de Vinci ou le *Moïse* de Michel-Ange, semblent surtout tester, comme pour les appuyer, ses théories de psychanalyste. De la « terreur » qu'il dit avoir éprouvée enfant devant la sculpture de Michel-Ange, il ne s'affranchira qu'au prix d'un laborieux travail de décryptage. Quand il écrit à ce sujet, il s'attarde notoirement sur ceux qui avant lui ont évoqué la sculpture. Parler de l'œuvre, mais surtout produire du verbe autour des couches successives de mots qui la drapent...

En somme, c'est le mot qui chez Freud résout la relation à l'œuvre d'art. C'est par lui qu'il échappe à un conflit avec elle. Freud regarde les œuvres avec des mots. Or les œuvres d'art en sont habitées. On en trouve des traces, et des plus sensibles, dans la peinture de Fra Angelico par exemple ; le mot est alors un élément signifiant et plastiquement intégré à l'image bien que tout à fait subordonné à celle-ci. Le mot acquiert le premier rôle avec Marcel Duchamp, bien avant le surréaliste Magritte et sa « trahison des images ». Duchamp, par son usage des mots, offre les indices des premières retombées des recherches freudiennes.

« Les œuvres d'art n'en exercent pas moins sur moi un effet puissant, en particulier les créations littéraires et les sculptures, plus rarement les peintures². » Freud établit ainsi une hiérarchie entre les arts – notons au passage que la musique n'y a même pas sa place ! Cette classification trahit la difficulté de Freud à jouir de l'œuvre et à appréhender son bagage émotionnel : « Une disposition rationaliste ou peut-être analytique, regimbe alors en moi, refusant que je puisse être pris, sans en même temps savoir pourquoi je le suis et ce qui me prend ainsi³. » Ce qui le terrorise, semble-t-il, c'est l'œuvre dans son immédiateté. Son analyse consistera donc, comme en réponse à la terreur, à chercher dans l'œuvre ce qui lui précède. Ainsi étudie-t-il la *Sainte Anne* de Léonard en se détournant du tableau, fouillant dans la vie de l'artiste, penché sur ses carnets de recherche pour y lire entre les lignes au fil des repentirs et des réécritures. En archéologue éclairé, il procède par strates. L'œuvre est traitée par l'exploration de son histoire et de sa préhistoire, comme on traite les symptômes d'une névrose.

Freud enfant est terrorisé par l'œuvre de Michel-Ange : verticale, érigée, elle l'étreint. Adulte, il revient la voir de nombreuses fois. Son analyse entend mettre à bas

cette érection ; elle fait la peau à l'imposante figure paternelle qu'incarne l'œuvre, elle « tue le père ». Dans les dessins qui accompagnent son texte, la sculpture du Moïse se trouve désarticulée, dénouée. Ce n'est d'ailleurs pas l'œuvre qui est dessinée mais la reconstitution des hypothétiques postures de Moïse AVANT celle que l'on voit dans l'œuvre.

N'ayant que peu d'attention pour la dimension plastique de l'art, Freud s'intéresse avant tout au sujet, fut-il à peine signalé par des silhouettes. Ce qui est privilégié, c'est bien plus le dessein que le dessin, le « *concetto* », la « *cosa mentale* » vinciennes. Avec les dessins du Moïse, il « épure » la sculpture : en plus de la démettre de son piédestal, il défait l'œuvre de son volume, de sa corporéité. Notons d'ailleurs que les dessins ne sont pas de lui. C'est dire si la matérialité de l'œuvre est, sinon niée, contournée.

On imagine dès lors quel type d'œuvre redoute Freud : celle qui prend pour sujet les éléments même qui la composent. Une réalisation artistique questionnant intrinsèquement sa propre dimension plasticienne ou, plus largement, le système de l'art n'est pas considérée comme une œuvre ; Freud s'en détourne.

En tant que spectateur, Freud ne peut passer que par le commentaire (et l'analyse) pour apprécier l'œuvre. Les mots, de fait, mettent à distance chez lui la représentation dans sa dimension corporelle. Ils cherchent inlassablement l'antériorité de ce qui est sous ses yeux. Creusant le terreau dans lequel l'œuvre se dresse, ils mettent à jour les racines, les secrets obscurs, chthoniens. Par là, c'est avec la notion de mère que Freud a à en découdre : c'est la matrice de l'œuvre, sa source. Et voici un coup double : tout en abattant le père, on attrape la mère... et on « se la fait ».

Ce n'est pas lorsqu'il analyse les œuvres que Freud parle le mieux de l'art dans sa dimension créatrice. Ses réflexions concernant le rêve ou le mécanisme du mot d'esprit semblent davantage établir des liens art-psychanalyse. Il propose de décrypter les rêves comme on pourrait le faire d'une œuvre d'art : en cherchant un contenu latent sous son langage manifeste. Par ailleurs, il montre le mot d'esprit comme le résultat de collisions produisant du sens. Cette suite de chocs sémantiques s'apparente à un processus créatif, proche de celui des dada, profitant du sens fortuit qui surgit çà et là.

Ce qui intéresse Freud dans l'art, ce n'est pas l'œuvre. Au vu de sa manière de l'analyser, on peut d'ailleurs penser que la valeur de l'œuvre tient à sa capacité à transmettre une vérité : l'artiste a existé. C'est l'identité de l'artiste (sa vie, ses écrits, son passé, jusqu'aux récits – authentiques ou non, alors qualifiés de fantaisies – de ses rêves) qui fait que son œuvre est œuvre. Plus encore, c'est sa capacité de sublimation. L'art permet, selon Freud, aux pulsions les plus intenses (les plus profondes, les moins « acceptables ») de se réaliser en un « objet » placé plus haut sur l'échelle des valeurs sociales. Au fond, il y a un défi que seule l'œuvre peut relever : ce qui est irréalisable dans sa vie, l'artiste l'accomplit dans ce « monde parallèle » qu'est l'art.

Ce serait donc l'artiste qui ferait l'œuvre... ce qui n'est pas sans poser problème aux alentours de 1917. Prenons un urinoir : ce n'est qu'un urinoir. Il deviendra un Duchamp grâce à Marcel. L'objet se transforme en œuvre par l'artiste présent au monde.

Et si Duchamp ne nous livre que peu d'indices quant à son histoire intime, sa signature, « R. Mutt » (prononcer *Herr Mutt*), semble convoquer père et mère. De là à le penser comme un lecteur de Freud...

C'est peu dire que le psychanalyste fait une place éminente aux mots : écrits, dits, lus, entendus, sous-entendus. En témoignent largement l'ouvrage de Freud sur le mot d'esprit, ses recherches sur le lapsus ou encore son principe de libre association verbale dans le traitement des névroses. Or, si l'apparition des mots dans l'art n'est assurément pas concomitante à l'avènement de la « talking-cure », leur présence dans l'art du XXe siècle révèle très tôt la connaissance des théories du père de la psychanalyse.

Soigneusement notée par Marcel Duchamp sous une reproduction d'une drôle de Joconde, l'inscription L.H.O.O.Q. nous renvoie au mot d'esprit mais est également la preuve des premières répercussions des recherches de Freud sur l'art. La succession de lettres résonne d'autant plus qu'elle fonctionne dans la lecture phonétique pour signifier. Cette énonciation investit la bouche, la nôtre, celle de Mona Lisa, la sienne. Par son oralité, l'œuvre invoque, invite, *introduit* la mère, celle qui vous nourrit et qui vous apprend à parler. Et de la bouche (lat. *os, oris*) à l'orifice sexuel, il n'y a qu'un pas. Or voici qu'« elle a chaud au cul » ! N'est-ce pas la configuration idéale pour « se la faire » ?

Le degré d'insolence d'un Duchamp parfois grossier ne doit pourtant pas empêcher de lire dans ses bricolages verbaux une subtile poésie qui ne se livre pas d'emblée. Certes LHOOQ se dit tout fort, se chante sur tous les tons et résonne jusque dans les cours d'école. Mais l'apparente « blagounette » semble bel et bien destinée à la mère de Duchamp, cette mère souterraine dont on sait simplement qu'elle était... sourde. La bouche braille, cherche l'oreille, mais c'est en vain. Elle parvient toutefois à toucher l'œil, à condition de savoir lire sous LHOOQ cette impérative injonction : LOOK !

C'est aussi à l'œil – entre autres ! – que se rapporte le douteux et hilarant « oculisme de précision », l'une des « approximations linguistiques » publiées dans la collection « Biens nouveaux » de Rose Sélavy, l'un des doubles de Marcel. Les références à Sigmund y apparaissent d'ailleurs puisque ce pseudonyme reprend les pulsions de vie (« Éros c'est la vie ») articulées à celles de mort (Thanatos)...

Les jeux de mots de Duchamp ont une forte dimension plastique : lettres et mots sont travaillés comme un matériau, une matière à informer, ouvrant à d'autres significations. Ils sont aussi malléables là que dans le travail du rêve chez Freud.

LHOOQ s'écrit sur une reproduction du tableau le plus connu de Léonard de Vinci, celui-là même dont l'un des souvenirs d'enfance sert de sujet d'étude au psychanalyste... est-ce là un hasard ? La bouche affublée d'une barbichette et de moustaches, Mona Lisa est travestie. Ce grimage en homme serait-il un détournement ironique de la thèse de Freud concernant l'homosexualité de Léonard ? Est-ce « Léonard » qu'on lit dans ce « L », ce « Elle », cette « aile » ? Dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud s'attarde sur un rêve qu'a raconté l'artiste, dans lequel il est frappé (baisé ?) sur la bouche par la queue d'un milan. Son goût pour l'oiseau est lu comme un symbole sexuel, l'envol figurant l'érection. Le défi aux lois de la gravité obsède Léonard : cette insatisfaction donne à Freud de quoi accrédi-ter la thèse de sa possible impuissance sexuelle...

Souvent mise en doute pour son caractère « verbeux », la lecture freudienne de l'œuvre d'art n'est pas économe en mots d'esprits et autres rapprochements parfois hasardeux. Ce sont les mots qui permettent à Freud de regarder les œuvres, mais c'est aussi le « regardeur qui fait l'œuvre » selon les mots de Duchamp. Ainsi il y aurait une dimension projective dans les considérations de Freud en tant que « regardeur » de Léonard. Et s'il cherche obstinément l'antériorité de l'œuvre, Freud n'en omet pas pour autant l'importance des modalités de sa réception... « La fortune d'une plaisanterie se trouve dans l'oreille de celui qui l'entend, jamais dans la langue de celui qui la fait », tire-t-il de sa lecture de Shakespeare dans « Les mobiles du mot d'esprit ». Assurément, et malgré la controverse, on peut dire que les hypertrophies verbales de Freud ont été entendues.

Adélaïde Lerat-Pralon et Marine Duhaut,

Adélaïde Lerat-Pralon et Marine Duhaut,
professeures agrégées d'arts plastiques

[1](#) « Freud et l'art », par Michel Thévoz, in Roland Jaccard, Freud, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2009.

[2](#) Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991.

[3](#) *Ibid.*

© SCÉRÉN - CNDP. Créé en mai 2010 - Tous droits réservés. Limitation à l'usage non commercial, privé ou scolaire.