

## Psychanalyse et beauté

### Un échec de la psychanalyse ?

Dans son ouvrage *Malaise dans la culture* Freud s'interroge sur les **principales méthodes** utilisées par les hommes en vue d'**atteindre le bonheur**. Parmi elles, la **jouissance procurée par le beau** – qu'il s'agisse de celle que l'artiste peut trouver dans la création, le spectateur dans la contemplation des œuvres d'art, ou plus simplement du plaisir éprouvé devant la beauté « *des formes et des gestes humains, des objets naturels et des paysages* » - occupe une **place essentielle**. Même si son **côté utilitaire** n'apparaît pas clairement, la **beauté est indispensable** à la **civilisation**, au point que l'**exigence de beauté** constitue, au même titre que celle de propreté, un **indice** auquel on la **reconnaît**. « *Nous exigeons de l'homme cultivé qu'il honore la beauté partout où il la rencontre dans la nature et que des mains mettent toute leur habileté à en parer les choses* ». Freud cependant avoue demeurer **sceptique** en ce qui concerne l'**efficacité** d'une telle méthode. **L'attitude esthétique qui fait de l'amour du beau le but de la vie ne semble pas constituer une technique de défense satisfaisante face aux souffrances infligées par la civilisation**. Les satisfactions que trouve l'artiste dans la **création** sont certes « *déliçables* » et « *élevées* », mais elles ne sont qu'à la portée d'un petit nombre en tant qu'elles supposent « *des dispositions ou des dons peu répandus* ». Quant à la « *légère narcose* » dans laquelle nous plonge la **contemplation** de la **beauté**, si elle est **enivrante** elle demeure **fugitive**, « *elle n'est point assez profonde pour nous faire oublier notre misère réelle* ».

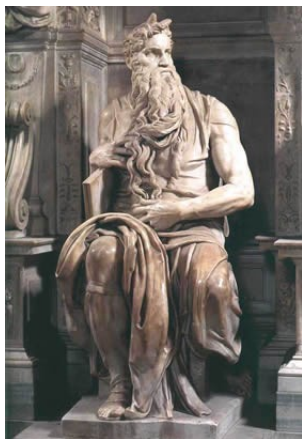
Freud d'autre part avertit son lecteur : si l'**esthétique** peut être définie comme la **science du beau** qui « *examine dans quelles conditions est ressenti le beau* » et s'interroge sur la **nature** et la **provenance** de la **beauté**, elle n'a **rien à attendre** de la **psychanalyse**. **Sur ce plan, Freud ne peut que constater un échec**. « *Malheureusement, c'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire* ».

Pourtant, **Freud** semble avoir accordé, dans sa propre vie, une **grande importance** aux **satisfactions** issues de l'**art** et de sa **beauté**. Ainsi aimait-il s'**entourer** de **beauté**, comme en témoignent les moulages, copies de bas-reliefs et statuettes égyptiennes qui ornaient son bureau de la rue Bergasse à Vienne. Ajoutons que Freud, même s'il reconnaissait n'être pas **connaisseur** en **matière d'art** et ne s'y **intéresser** qu'en **profane**, a toujours manifesté une **profonde admiration** pour certains **chefs-d'œuvre** de **beauté**, que ce soit en littérature ou en sculpture.

A plusieurs reprises, d'autre part, Freud a fait de l'**expérience esthétique** l'objet de sa réflexion, en tentant d'**appliquer** à son étude la **méthode psychanalytique**. Depuis *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, l'aspect le plus connu de ses travaux est son analyse du **processus créateur** (dont le texte théorique de référence demeure la fin du Chapitre XXIII de *L'introduction à la psychanalyse*). Selon Freud, la **beauté** de l'œuvre résulte d'une **sublimation** des **désirs** de l'artiste ( le dictionnaire de Laplanche et Pontalis donne de la **sublimation** la **définition** suivante « dérivation de la pulsion sexuelle vers un nouveau but non sexuel où elle vise des objets socialement valorisés »). **Lorsque l'artiste crée, il transmue son énergie libidinale en la mettant au service du beau.** En les **revêtant** du **voile** de la **beauté**, il offre à ses **désirs interdits** une **issue** autre que celle de la **névrose**, retrouve ainsi le chemin de la réalité et obtient pour lui-même **honneurs** et **reconnaissance sociale**.

## La psychanalyse face à la contemplation du beau

Mais l'**approche psychanalytique** permet également de jeter un **éclairage nouveau** sur le **versant contemplatif** de l'**expérience esthétique**, en en **dissipant** en partie le **mystère**. Dans la **contemplation esthétique**, l'**effet** passe par une **perception** – principalement **visuelle** – qui **retient** le spectateur. Celui-ci **s'absorbe** dans la **vue** de l'**objet beau**, et cette **captation** du **regard** s'accompagne d'un **affect** de **plaisir**. Par son **intensité** et sa **violence** cependant, l'expérience de la contemplation esthétique **dépasse** le **simple plaisir**, comme le remarque Freud lorsqu'il évoque sa confrontation avec la statue en marbre de Michel-Ange représentant Moïse : « *jamais aucune sculpture ne m'a fait impression plus puissante* » reconnaît-il dans *Le Moïse de Michel-Ange*. Face à cette **silencieuse puissance** de la **sculpture**, Freud se sent « violemment empoigné ». En même temps, le **choc** suscité par l'**œuvre** entraîne un véritable **désarroi** de l'**intelligence**, comme si ce désemparement était un **effet paradoxal** d'un tel choc : « *je ne puis savoir pourquoi je suis ému, ni ce qui m'étreint* ».



Moïse Michel-Ange, église Saint- Pierre-aux- liens, Rome

Platon, dans le *Phèdre*, le soulignait déjà. **Ebloui** par la **lumière** avec laquelle le **Beau** se manifeste à lui, l'**aimé**, en proie à l'**obscurité** de son **pathos**, fait l'expérience de sa **nescience**, de son **non-savoir** : « *il aime, mais il ne sait pas quoi, il ne sait pas ce qu'il éprouve et ne peut pas le dire* » (255d). Après Platon, toute une **tradition littéraire** a invoqué sous le nom du **je ne sais quoi** cet **indéfinissable** de la **fascination** exercée par la **beauté**. « *On sent, à ces vers, jusques au fond de l'âme/ Couler je ne sais quoi qui fait que l'on se pâme* » écrit Molière.

### **L'émotion face au beau, une émotion de nature sexuelle**

La « *disposition rationaliste* » qui le caractérise interdit à Freud, comme il le reconnaît lui-même, d'en rester à une telle **incertitude**. La **première question** concernant le **plaisir** éprouvé devant l'**objet beau** sera alors celle de la **nature** d'un tel plaisir. **De quel type est cette émotion ?** Dans *Malaise dans la culture*, Freud répond comme suit « *Un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles, elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but* ». Il y donc a un **lien** entre l'**émotion esthétique** et le **plaisir sexuel**, et ce lien renverrait à la **période** de la **sexualité prégénitale**. Durant cette première étape – où la vie sexuelle n'est pas encore unifiée sous le primat de la génitalité – l'**enfant** trouve son **plaisir** dans la **satisfaction** de ce que Freud nomme **pulsions partielles**, pulsions qui fonctionnent indépendamment les unes des autres : ainsi de la **pulsion** qui le pousse à **voir**, ou à **faire voir**, **regarder** ou **montrer** ( l'enfant cherche à voir les parties sexuelles des adultes habituellement cachées ou à montrer les siennes). Cette **curiosité sexuelle** sera ultérieurement soumise au **refoulement**, l'enfant éprouvant la **peur** d'être surpris regardant ce qu'il ne **doit pas** voir. Elle pourra alors être **détournée** – ou **sublimée** – en direction de l'**intérêt** pour l'**art**. Y contribue sans doute le **caractère intouchable** de l'**œuvre d'art**, **interdiction** qui renvoie à l'intense désir refoulé de l'enfant de pratiquer des attouchements sur les organes génitaux.

**Le plaisir lié à la contemplation de la beauté de l'œuvre d'art trouverait ainsi son fondement dans le fantasme infantile du voyeurisme, dont il serait une sublimation.** L'historien de l'art [Daniel Arasse](#), grand amateur de peinture, reconnaît lui-même à ce propos « *Je me suis même demandé si cette fascination pour la peinture n'avait pas à voir avec quelque chose du regard enfantin* » et plus loin « *Cette curiosité devant les tableaux a ce quelque chose d'enfantin* ».

Ce n'est sans doute pas un hasard si cette remarque fait suite au commentaire passionnant que l'historien propose du tableau de Fragonard, *Le Verrou*, tableau qu'il qualifie de « tout à fait **extraordinaire** et **fascinant** » et dont il avoue qu'il fait partie de ces tableaux qui « l'appellent » et qui le touchent plus que d'autres.



Fragonard Le Verrou

D'emblée, le **spectateur** du tableau se trouve placé dans la position du **voyeur indiscret** : dans une chambre de bonne, un jeune homme enlace une jeune femme qui se pâme en même temps qu'il pousse de la main droite le verrou de la porte, annonçant une **scène érotique** qui doit se jouer dans la partie gauche du tableau où se trouve un lit à baldaquin. Or, à la grande surprise du spectateur, la **partie gauche** du **tableau** est occupée par **rien**. On ne voit que le lit dans un grand désordre, oreillers épars et draps défaits. N'est-ce pas alors la **curiosité** de l'**enfant**, à la fois **éveillée** et **décue** par ce spectacle, qui oriente le **regard** du spécialiste lorsqu'il **croit discerner**, dans les drapés et les plis du tissu, un genou, un sexe et des seins de femme, et qu'il **interprète** le grand morceau de velours rouge qui pend sur la gauche comme une métaphore du sexe masculin? La **fascination** qu'exerce sur lui le **tableau** renverrait au **plaisir** mêlé de **déception** qu'éprouve l'**enfant** face au **mystère** de la **sexualité adulte** qui ne lui est qu'à **demi dévoilé**.

### La jouissance esthétique a sa source dans un processus d'identification

Le **second point** souligné par Freud est que, pour qu'il y ait **jouissance esthétique**, il faut qu'il y ait **identification** entre l'**artiste** et son **public**. Dans *Le Moïse de Michel-Ange*, Freud constate « *il faut que soit reproduit en nous l'état de passion, d'émotion psychique qui a provoqué chez l'artiste l'élan créateur* ».

L'œuvre d'art en effet sera reçue selon la résonance que les fantasmes de l'artiste auront sur ceux du spectateur, le choc de la rencontre esthétique venant de ce que ce dernier retrouve dans les désirs et les manques de l'artiste ses propres désirs et ses propres manques. Dans l'expérience esthétique s'établit alors un véritable **partage** ou **transfert** de **fantasmes** et d'**émotions**, transfert qui ne s'effectue pas sur le plan du conscient, mais sur celui de l'**inconscient**. C'est comme un **jeu de miroir** où **artiste** et **spectateur** se rejoignent jusqu'au plus intime, dans une **communauté mystérieuse** qui peut être mise en parallèle avec l'**empathie** qui se noue dans le **face à face analytique**. Pour exprimer cet **étroit emboîtement**, cette **profonde intrication** de désirs et de sentiments, un psychanalyste contemporain évoque la **figure** de la **chimère**.

La peinture semble occuper ici une place privilégiée. Sa puissance esthétique tient à la charge fantasmatique de l'image. « Ce qui est d'abord demandé à un tableau, c'est de satisfaire un fantasme », constate un psychanalyste contemporain. Si l'**image** a la **capacité** d'éveiller les **fantasmes** du **spectateur** qui **subit** à travers elle la **séduction** et l'**emprise** des **fantasmes** de l'**artiste**, c'est parce qu'elle se montre d'un seul coup. Mais c'est surtout parce qu'« elle sollicite le psychisme par ses propres voies » ; elle est plus proche en effet des **modes de pensée** de l'**inconscient**, que l'on retrouve par exemple dans le rêve nocturne. Ce n'est sans doute pas un hasard si Freud choisit, pour inaugurer sa méthode, l'œuvre d'un **peintre**, Léonard de Vinci. Dans le tableau *Sainte-Anne, la Vierge et l'enfant*, Freud interprète l'**image possible** d'un **vautour** - qu'un de ses disciples a cru discerner dans les plis du manteau bleu de la Vierge - comme un **symbole maternel**, symbole qu'il **relie** à un **fantasme** de Léonard.



Léonard de Vinci Sainte-Anne, la Vierge et l'enfant

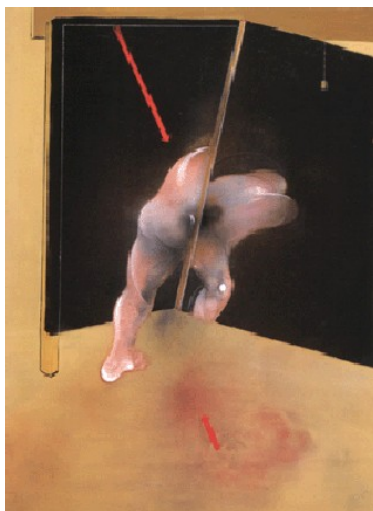


Dans le chapitre de son *Esthétique* consacré à la **peinture** Hegel soulignait déjà ce **pouvoir**. La **peinture** s'adresse directement à un **spectateur** en le renvoyant à la vision d'un **sujet pensant**, dans son **intériorité** et ses **sentiments** : l'âme de l'**artiste se reflète** dans sa toile comme dans un **miroir**. L'œuvre picturale exige ainsi du **spectateur** une **attitude spécifique** de **contemplation**. « *La satisfaction que procure la peinture n'a pas sa source dans l'existence réelle des objets ; l'intérêt qu'elle suscite est purement théorique: c'est l'intérêt pour le reflet extérieur de l'intériorité* ». Dans ce **reflet** le spectateur jouira alors de l'**écho** de sa **propre subjectivité**.

Plus près de nous, Merleau-Ponty évoque ce **jeu de rencontre totale** qui s'établit, grâce à la **puissance** de la **peinture**, entre le **regardé** et le **regardant**. Le philosophe parle à ce propos de **recroisement** ou d'**interpénétration** des **regards**, qui entraîne celui des **corps** et des **esprits**. Au sein d'une telle **osmose**, la **différence** entre **sujet** et **objet s'abolit**.

C'est peut-être la raison de la **présence insistante** du **miroir** dans les toiles des grands peintres. « *Quant au miroir il est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi* ».

Prenons l'**exemple** de l'œuvre du peintre contemporain [Francis Bacon](#). Il a **privilegié**, note le psychanalyste Jean-François Rabain, les **misés en scène corporelles** – effets de **mutilation**, d'**éclatement** ou d'**arrachement** – pour **représenter** les **angoisses extrêmes** qui l'habitaient (dans la passionnante étude qu'il lui a consacrée, Gilles Deleuze évoque la « **violence picturale** » des toiles de Bacon, qui nous font entrer dans un domaine où la **chair** « *crie à la mort* »). Selon Jean-François Rabain, le « **monde halluciné** » de Francis Bacon **exprime**, mieux que tout autre, les **profondes souffrances** de ses **patients anorexiques**. Ces derniers, **atteints** eux-mêmes dans leur **propre chair**, **retrouvent** dans ces **corps** qui se délitent, se déchirent et se répandent sur les toiles de l'artiste la **souffrance** de leur **propre corps** renié et exclu.



Francis Bacon Study for the human body

## La levée des inhibitions et la prime de séduction

D'où vient, selon Freud, cette **communauté profonde** qui s'établit entre deux inconscients à travers l'**expérience esthétique** ? **Cette communauté renvoie à l'originnaire, elle plonge ses racines dans des expériences infantiles.** Dans son ouvrage *L'interprétation des rêves*, Freud écrit « *L'essence profonde et éternelle de l'homme est constituée par les impulsions issues de l'enfance préhistorique ; c'est là ce que le poète compte réveiller chez ses auditeurs* ». Il s'agit là d'une sorte de **fond commun** de l'**humanité**, comme le fantasme de la scène primitive, le fantasme de la castration ou celui de la séduction.

La **question** est alors d'expliquer pourquoi le **réveil** de ces **fantasmes** lors de la contemplation esthétique est accompagné de **plaisir**, alors que dans la **réalité**, leur **représentation** paraîtrait **repoussante**, et leur **satisfaction** ne procurerait aucun **plaisir**.

Les **expériences** auxquelles renvoient de tels fantasmes, en effet, ont été, au moment où elles ont été vécues, des expériences **pénibles**, parce que les **désirs** qui s'y exprimaient étaient des désirs **interdits**, **réprouvés** par la **morale** ou la **société**. C'est pourquoi ces désirs se sont heurtés à la **barrière** du **refoulement**. La **réponse** de Freud est la suivante : le **pouvoir** de l'**artiste**, c'est justement de **procurer** aux hommes un **plaisir** qui, normalement, devrait leur être **refusé**. Grâce à la **forme de beauté** qu'il leur donne, en effet, l'artiste **dissimule** l'**origine suspecte** – c'est à dire **sexuelle** – de ses **désirs**, permettant ainsi, chez le **spectateur**, la levée des **inhibitions**. **On voit donc l'importance de la perfection formelle de l'œuvre d'art. La beauté est ce voile nécessaire grâce auquel le refoulement du spectateur va être partiellement ou provisoirement supprimé.** Au **plaisir préliminaire** – Freud lui donnera le nom de **prime de séduction** – lié à la jouissance d'une telle **beauté formelle** vient s'ajouter une **satisfaction seconde**, procurée par la **libération intérieure** des **tensions**. Le fantasme pourra alors être satisfait dans l'imaginaire, sans qu'aucune **honte** accompagne sa réalisation. C'est le **plaisir** lié à une telle satisfaction qui donne à l'œuvre son **retentissement profond**.

## L'inquiétante étrangeté

Ainsi pourrait s'expliquer l'**énigme** de la **beauté**, qui, en même temps qu'elle **séduit**, inspire de l'**inquiétude**. **Ce charme inquiétant de la beauté renverrait à ce que Freud nomme *unheimlich*, imparfaitement traduit en français par l'expression d'inquiétante étrangeté.** L'*unheimlich* désigne ce qui est à la fois **effrayant** et pourtant **familier, connu**.

Cette impression de « **l'étrangement familier** » serait selon Freud provoquée par la **réapparition** de **complexes** ou de **désirs** qui **existaient** à un certain moment, mais qui ont été **refoulés**, d'où l'**angoisse** que provoque leur **retour**. C'est un telle **impression** que susciterait l'**expérience** de la **contemplation esthétique**: en effet, elle est à la fois celle du **déjà vu**, **déjà connu**, puisqu'elle vient raviver en nous des expériences nées de complexes infantiles enfouis, et de l'**effrayant**, puisqu'elle nous confronte à la réapparition de quelque chose d'interdit : le **retour du refoulé**. C'est bien de cette **inquiétante étrangeté** que témoigne la rencontre de Freud avec la statue de Moïse, devant ce **double** qu'il ressent à la fois **proche** et **étranger**. Freud avoue lui-même avoir eu souvent, sous le regard courroucé et méprisant du héros, la tentation de fuir en s'arrachant à sa contemplation fascinée.

### **L'expérience du beau, un terrain de choix pour le narcissisme**

Après Freud, de nombreux psychanalystes ont souligné la **prééminence** et la **grande valeur** de l'**expérience esthétique** de la **contemplation** dans la **vie psychique** du sujet. **Nul besoin d'être esthète ou spécialiste pour jouir des bénéfices que procure le rapport avec l'objet beau.**

**En tant qu'elle apparaît gratifiante pour le narcissisme, en effet, une telle expérience d'identification peut avoir une valeur réparatrice.** Face à ce **double idéalisé** de lui-même que constitue l'**objet esthétique**, le contemplateur peut **réassurer** son **estime de soi** et se **ressaisir** devant la **menace** d'un **effondrement**. C'est probablement une telle **identification narcissique** qui explique la **fascination** éprouvée par Freud devant le Moïse de Michel-Ange. Dans cette **figure monumentale** et **grandiose** Freud a trouvé un **double narcissique** auquel **s'identifier**. N'écrivait-il pas à Jung quelques années plus tôt « *Nous avançons et vous serez celui qui, comme Josué, si je suis Moïse, prendra possession de la terre promise de la psychiatrie que je ne peux qu'apercevoir de loin* ». Ce qui expliquerait également pourquoi, s'opposant à la version biblique, Freud interprète l'œuvre comme représentant un Moïse qui, en découvrant que son peuple l'a trahi en adorant le Veau d'Or, **domine** son **courroux**. Nul doute que la statue évoque inconsciemment à Freud sa **propre position** au sein du **mouvement psychanalytique**. Tout comme Moïse, Freud avait connu **la trahison** et le **reniement** de ses **disciples**. En **s'identifiant** au héros biblique, Freud tente alors lui aussi de **maîtriser** sa **colère** et son **ressentiment** contre la défection des disciples infidèles.

L'identification à un **double figuré par l'art** a également pour **fonction**, comme Freud l'a montré dans *L'inquiétante étrangeté*, de **parer** à cette **blessure narcissique fondamentale** que constitue pour chacun la **pensée de sa propre mort**.



Freud écrit à ce propos « *le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un démenti énergique à la puissance de la mort* ». Un psychanalyste contemporain, Jacques Clauvel, relate à ce propos le **cas** d'un de ses **patients** qui **s'identifiait** à un **tableau** célèbre du Carpaccio intitulé *Jeune chevalier dans un paysage*. C'est le portrait en pied d'un homme **en armure**, entouré d'oiseaux, d'arbres et de figures allégoriques. Ce jeune homme, en parlant du tableau à la place de lui-même, **se protège** de la profonde **angoisse de mort** qui l'habite « *il a choisi (...) un double enfermé dans une armure de la tête aux pieds, comme pour élever un rempart plus solide contre l'effroi de l'anéantissement* ».



Vittore Carpaccio Jeune chevalier dans un paysage

**L'amour de la beauté artistique peut ainsi être une défense contre l'angoisse de la mort.** L'œuvre belle, en tant qu'elle résiste aux assauts du temps, apparaît comme une **figure de l'immortalité**. Elle s'offre alors au contemplateur comme un **rempart** au vertige de sa **propre destruction**.

### **L'objet beau, substitut de l'objet maternel**

Si l'objet beau est vécu comme **objet sécurisant** et **apaisant**, c'est aussi parce qu'il renvoie, selon certains psychanalystes, à **l'objet maternel** dont il serait **l'équivalent symbolique**. **Le corps et le sein de la mère, en effet, ont été pour tout enfant les premiers représentants de la beauté du monde.** C'est cette **relation archaïque** à la **mère** qui serait en quelque sorte **réactualisée** dans l'expérience esthétique. En tant que **substitut** de l'objet maternel, l'objet esthétique susciterait les **mêmes affects**, apparaissant au contemplateur comme **objet secourable** et **gratifiant**, capable de transformer la **détresse** en **bien-être**.

C'est sans doute le **souvenir inconscient** d'une telle **sollicitude maternelle**, remarque le philosophe Bachelard dans *L'eau et les rêves*, qui explique la **profonde émotion** que nous ressentons face à la **beauté de certains paysages**. « *Sentimentalement, la nature est une **projection** de la mère* ». Ainsi de cette **image si familière** de la **poésie de eaux** : la **beauté** d'un lac paisible éclairé par la lune. Comment expliquer qu'une telle **image** – qui renvoie à un thème de prédilection des grands romantiques – suscite chez le lecteur une **adhésion immédiate** ? En raison, répond Bachelard, de son **caractère** indéniablement **maternel**. Quelque chose de nos **souvenirs inconscients** trouve en ces paysages à se **réincarner**. Devant ces eaux laiteuses faiblement agitées dans la nuit tiède et heureuse, le **spectateur** ou le **lecteur** « *baigne dans un bonheur si physique et si sûr qu'il rappelle le plus ancien bien-être* » : celui de l'**enfant** devant la **tendresse** et les **soins** dispensés par la **mère**.

### Les risques de la contemplation du beau

L'**expérience esthétique** de la **contemplation**, cependant, s'expose, en raison de l'intensité des affects qui l'accompagnent, au risque d'un **glissement**, d'une **déstabilisation**. **Le bel objet se fait envoûtant, la séduction qu'il exerce étouffante. La relation esthétique devient aliénante.** Submergé par l'impact esthétique de l'objet, le contemplateur perd ses repères, son identité propre, son moi. Il devient victime d'une **identification délirante, pathologique**. La captation imaginaire est si forte qu'elle mobilise un **désir régressif de réunion à l'objet**, fantasme qui renverrait au fantasme primordial : le **retour dans le ventre maternel**. Le contemplateur « entre » alors dans l'objet esthétique, et, cédant à une **angoisse claustrophobique**, voit ressurgir en lui une **terreur primitive** : celle d'être **avalé, retenu** par l'**objet**.

La psychanalyste Graziella Nicola ïdis, évoque à ce propos la curieuse nouvelle de l'écrivain Nabokov, *La Vénitienne*. « *La beauté, le charme et l'étrangeté enivrante de la nouvelle de Nabokov résident en grande partie dans le fait que le héros, dans son amour pour la jeune femme peinte sur le tableau, y entrera vraiment, mais sans pouvoir (...) en sortir à volonté ; il y restera happé, il y disparaîtra* ». Résumons brièvement la nouvelle. Un jeune étudiant du nom de Simpson, invité pour quelques jours de vacances dans la demeure d'un collectionneur d'art, se voit présenter à cette occasion un tableau que son hôte vient d'acquérir. Ce tableau du peintre Sebastiano del Piombo représente une très jolie jeune femme brune, une **beauté vénitienne**, habillée d'un tissu rose et d'une fourrure de lynx gris et tenant dans sa main gauche un panier rempli de fruits jaunes. Bien qu'il ne soit pas un connaisseur en art, Simpson – que Nabokov décrit comme « *un homme au caractère maladivement exalté* », dominé par sa sensibilité qui « *remplaçait en lui l'esprit* » - tombe totalement

sous le **charme** de la **belle Vénitienne**, à laquelle il trouve une ressemblance étrange avec la femme d'un restaurateur d'art présent au château. Intrigué par les récits de Magor, le restaurateur d'art – qui lui avoue comment, devant des tableaux qu'il appréciait particulièrement, il avait tenté d'y entrer – Simpson essaye à son tour, en grimpant sur une table, de s'envoler dans le tableau. Après l'échec de cette première tentative, le jeune étudiant se rend une nouvelle fois, en pleine nuit, dans la galerie où la toile est exposée, et, cette fois-ci, parvient à **entrer sans effort dans le tableau**.



Sebastiano del Piombo Jeune Romaine dite Dorothée

« Aussitôt, il fut pris de tournis à cause de la fraîcheur délicieuse. Il y avait une odeur de myrte et de cire, avec un touche de citron (...) Il comprit que le miracle s'était produit et il fut lentement attiré vers elle. La Vénitienne lui sourit du coin de l'œil, arrangea doucement sa fourrure et, ayant baissé la main dans son panier, elle lui tendit un petit citron ». Après s'être senti envahi d'une **incroyable extase**, Simpson est pris d'une **terreur soudaine**. « Le charme avait disparu. (...) Il était empêtré comme une mouche à miel ». Le jeune étudiant est devenu une **partie du tableau**. Au matin, Magon, entrant dans la galerie, voit une **chose incroyable** : un nouveau personnage, celui de Simpson, était apparu sur la toile. Il entreprend alors d'effacer le portrait du jeune homme et jette par la fenêtre les chiffons imbibés de peinture fraîche dont il s'est servi pour effectuer sa tâche. Le lendemain, le jardinier découvre avec étonnement un homme en noir étendu face contre terre dans le gazon, tenant un citron dans la main : Simpson, qui se réveille alors en déclarant « *J'ai fait un rêve monstrueux* ».

Parce qu'il a manqué de la **distance suffisante** à l'objet de sa contemplation, Simpson en a subi plus que le simple attrait. **L'emprise exercée sur lui par la beauté a été tellement forte qu'il s'est retrouvé prisonnier du tableau, au point d'être menacé d'une éternité figée et pétrifiée en son sein**. Seule l'intervention de Magor a pu le délivrer de sa **prison esthétique**.

## **Bibliographie**

- Freud Introduction à la psychanalyse  
Le Moïse de Michel-Ange in Essais de psychanalyse appliquée  
L'inquiétante étrangeté in Essais de psychanalyse appliquée  
Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci  
L'interprétation des rêves
- Platon Phèdre
- Daniel Arasse Histoires de peintures
- Hegel Esthétique Vol II, Troisième partie, Chapitre III
- Merleau-Ponty L'œil et l'esprit
- Jean-François Rabain Le charme inquiétant de la beauté in Revue française de psychanalyse 2003/2, Volume 67
- Jacques Clauvel Un je ne sais quoi in Revue française de psychanalyse 2003/2, Volume 67
- Gaston Bachelard L'eau et les rêves
- Graziella Nicola ĩdis Peut-on ne pas aimer la « Joconde » ? in Revue française de psychanalyse 2003/2, Volume 67
- Vladimir Nabokov La Vénitienne et autres nouvelles
- Gilles Deleuze Francis Bacon : Logique de la sensation