

Peinture et psychanalyse : de la pulsion à l'hallucinatoire



Henri-Pierre Bass

Psychologue clinicien

Psychanalyste

Membre du CR
du Journal des
psychologues

La peinture est un objet d'étude inépuisable pour la psychanalyse : les correspondances entre le travail du rêve et le travail de la toile sont en effet nombreuses, les deux processus se rejoignant dans un « continuum hallucinatoire ». Dans son dernier ouvrage, *La Pulsion de peindre. La toile et son inconscient*, le psychanalyste Jean Nadal examine ces liens, tout en se référant aux écrits des peintres eux-mêmes, comme Léonard de Vinci, qui avait déjà identifié les similitudes dans le fonctionnement des imaginaires artistique et psychique.

Henri-Pierre Bass : Vous venez de publier un ouvrage intitulé *La Pulsion de peindre* avec comme sous-titre : *La toile et son inconscient*. Comment un psychanalyste appréhende-t-il la toile du peintre et son inconscient dans le cadre de l'espace analytique ?

Jean Nadal : J'ai eu en analyse plusieurs artistes exerçant leur art dans des domaines très variés, et un certain nombre de plasticiens et de peintres. Et, contrairement à ce que l'on peut entendre ou lire parfois, l'analyse n'altère pas la créativité du

patient ; elle libère une énergie libidinale fixée sur les symptômes souvent anxieux et dépressifs, ou classés habituellement dans la catégorie des *borderline* ! C'est méconnaître le fonctionnement du créateur qui, à partir de son noyau hystérique, va retrouver, renouer avec l'incrédible, et découvrir un plaisir de mentalisation.

Dans le cadre de la situation analytique, nous devons être sensibles à la remarque de Sigmund Freud, qui, dans son *Moïse*, considère que le patient artiste « *tend à éveiller en nous la même attitude émotionnelle, la même constellation mentale qui détermine en lui l'élan à créer* ». Il est évident que, dans cet espace de création partagée, un contre-transfert non maîtrisé peut être subverti par une séduction cryptique et mortifère.

En ce qui me concerne, dès la clôture de mon exercice professionnel, j'ai repris mon activité première, la peinture. L'écoute du psychanalyste en séance et le travail de créativité de l'artiste partagent le même chemin de crête des deux versants de cette réalité psychique, organisée autour de la pulsion, de l'hallucinatoire, de l'emprise et du scopique. Le travail sur son contre-transfert afin d'accueillir et de transformer l'impensé présente une plus grande complexité, notamment quand celui-ci, ce qui est mon cas, a eu

plusieurs formations dans les arts et en particulier dans la peinture, où s'exprime sur la toile le destin pulsionnel, avec ses joies, ses peines et ses avatars... Le peintre investit, colore l'écran du rêve, la texture et le grain de la toile-rêve.

Le travail de la peinture, « ce travail de la toile », mobilise particulièrement la pulsion qui se manifeste, trouve son ancrage, sa force et sa violence dans et par la couleur. Elle renoue avec la « sensorialité primitive » – cet « originaire » promu par Piera Aulagnier, en particulier dans *La Violence de l'interprétation* –, l'hallucination du désir et du manque : cette quête de l'objet perdu. Je me suis employé tout le long de cet ouvrage à mettre en évidence les liens et les homologies de structure entre le travail du rêve et celui de la toile dans ce continuum hallucinatoire.

J'avance donc l'idée de l'homologie de structure entre « rêves aboutis et inaboutis » et le sentiment du peintre devant des toiles qu'il juge achevées, ce sentiment de plaisir, et celles pour lesquelles il ressent un inachèvement. Il peut les abandonner, les délaissier, puis les reprendre ultérieurement, ou même les détruire. Chez certains peintres d'ailleurs, on remarque une suite d'études, d'esquisses et de toiles semblables →



Jean Nadal

Psychanalyste

Co-président du Collège international de psychanalyse
et d'anthropologie

→ à ces « rêves programmes » qui peuvent se traduire sous forme de modifications de style, de périodes, voire de formation « d'écoles ». En ce qui me concerne, je considère l'existence chez les grands peintres d'une « pensée » qui est à l'origine de mouvements artistiques divers, ou de doctrines qui quelquefois suivent les mouvements de la culture, mais parfois les précèdent. Alors que chez d'autres la répétition prend l'allure et les caractéristiques de la compulsion de répétition, que l'on retrouve dans la névrose traumatique. Edvard Munch nous en fournit une illustration avec sa série de tableaux *Le Cri*.

H.-P. B. : Qui serait ainsi très lié à l'infantile et au refoulement ?

J. N. : Certainement, mais aussi à la mise au secret, à la crypte.

H.-P. B. : Une sorte de gel émotionnel ?

J. N. : Oui, je fais évidemment référence ici aux travaux de Nicolas Abraham, de Maria Torok. Je les ai développés avec eux, dans *Emprise et liberté* en 1990, en compagnie d'Alberto Eiguer et de René Major, ouvrage épuisé que je vais rééditer dans la collection « Psychanalyse et Civilisations » dans le courant de l'année.

H.-P. B. : Comment abordez-vous la question du sensoriel et du sexuel ?

J. N. : Très succinctement, je dirais que, par différents angles, l'ouvrage traite cette problématique de la « pulsion de peindre » dans ses rapports avec la sensorialité la plus primitive, archaïque et la dimension du sexuel. La peinture présente une caractéristique très spécifique :

Note

1. Technique picturale inventée par Léonard de Vinci, sorte d'estompage qui donne aux formes un caractère non délimité et qui peut se traduire par « comme de la fumée ».

la couleur de sa matière, de la substance des différents pigments, de leur fluidité, de leur texture, des odeurs, des liquides qui nourrissent le corps de l'œuvre et celui du peintre. La libido sexuelle irrigue l'œuvre et lui donne son identité.

H.-P. B. : En quelque sorte un médium malléable ?

J. N. : Oui comme l'*infans* se blottissant, s'enfouissant, dans la recherche du contact de la peau, des caresses, des odeurs du corps maternel et qu'il introjecte avec le lait qu'il absorbe.

Le peintre investit, colore l'écran du rêve, la texture et le grain de la toile-rêve.

Le créateur, le peintre, répète cette quête de l'imaginaire du corps maternel et de la fantasmatique de la scène originare. Dans cette voie, évidemment les travaux de Sigmund Freud, repris et développés par Melanie Klein, ainsi que ceux de Piera Aulagnier, sont essentiels sur le plan métapsychologique. Mais mon propos a été d'abord de me référer aux écrits de peintres, en particulier ceux de Léonard de Vinci avec ses *Carnets*, ses *Prophéties*, mais aussi, entre autres, ceux de Paul Klee, Mark Rothko, Wassily Kandinsky, Kazimir Malevitch, afin de recueillir leurs commentaires, éclairant leur manière d'entendre le terme de pulsion dans le travail de la peinture et en m'entretenant avec deux peintres contemporains : Pierre Christin et Anne-Marie Caussanel.

Mais revenons à Léonard de Vinci. Sigmund Freud a ouvert la voie en s'intéressant à son fameux rêve, occasionnant tous les débats que l'on sait, et sur lesquels je ne vais pas revenir. Cependant, Sigmund Freud, séduit par le rêve de Léonard de Vinci et traitant la question du narcissisme qui était son objet de penser à cette époque, est passé, de mon point de vue,

à côté de deux éléments importants, peut-être aussi parce que *Les Carnets* n'étaient pas encore suffisamment ou mal traduits à l'époque.

- Dans ses *Prophéties*, Léonard de Vinci déroule tout l'univers de violence où la pulsion de mort est à l'état brut. On y trouve des mises en perspective de la pulsion de mort, abordée par Sigmund Freud en 1920, le Ça et cet inconscient primitif considérant la pulsion comme étant un « précipité historique », porteur de la mémoire phylogénétique.

- Par ailleurs, son fameux « mur » (dont il parle dans ses *Carnets*) que les surréalistes ont mis en exergue, où il développe une conception de la mise en mouvement de l'imaginaire dans le travail psychique du peintre et dans celui du patient. Il s'agit d'une activité onirique et associative semblable à la libre association dans l'espace analytique, tout en considérant que la peinture est aussi une *cosa mentale*, c'est-à-dire associant les motions pulsionnelles, l'affect, la connaissance, le savoir et le sens – même si certaines peintures restent énigmatiques, renforcées par le *sfumato*¹, ce qui est le cas de ses Madones sublimées.

Dans son *Traité sur la peinture*, il en vient même à proposer une théorie du corps et de l'image corporelle, ce « corps dressé et saillant par rapport à une surface plane », ainsi qu'une théorie de la profondeur, de la perspective, des lumières et du relief.

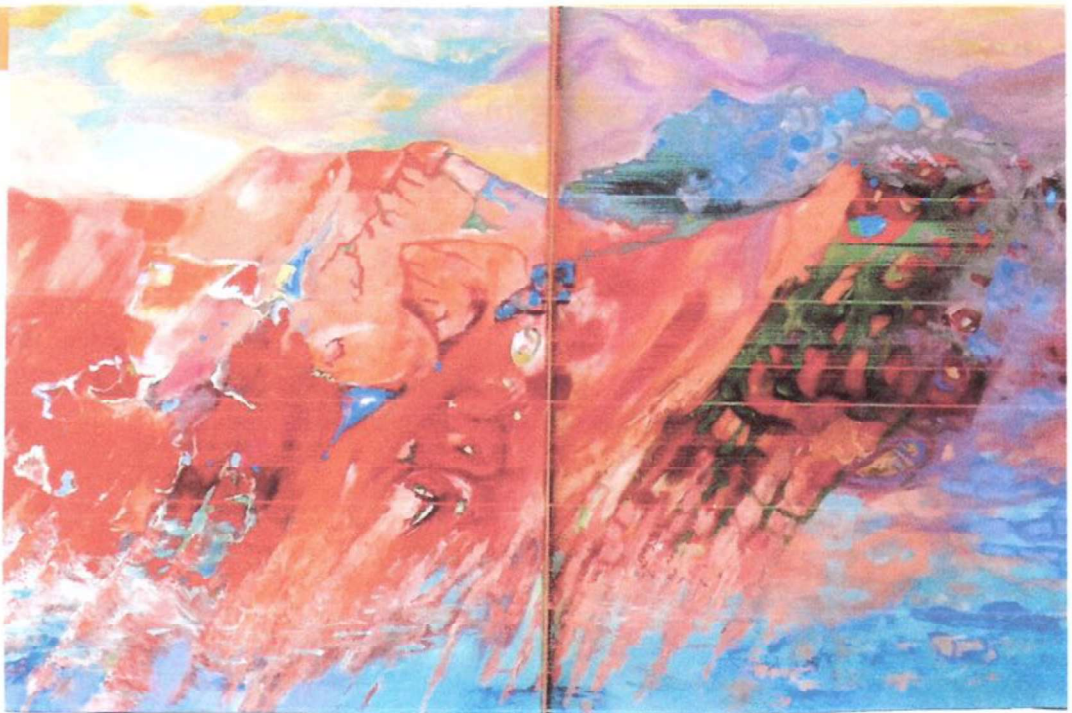
H.-P. B. : La pulsion doit avoir donc un arrière-fond ?

J. N. : Oui une arrière-scène et un arrière-fond investi par la pulsion fondatrice du sujet. Les motions pulsionnelles originent et façonnent autant le rêve que l'élaboration du tableau, tel que le décrit l'historien de l'art Daniel Arasse (2003). En ce qui me concerne, je parle plutôt du « travail de la toile » qui se double d'un travail physique, ce contact avec son grain, sa souplesse, son élasticité, son toucher,

son contact avec la brosse ou la spatule déposant la couleur, de la pression plus ou moins accentuée, ces prolongements du corps dans la mise en œuvre de la pulsion. De ces efforts résulte ce que Daniel Arasse nomme « le tableau ». Selon moi, un tableau, surtout chez les grands peintres, est l'équivalent d'une pensée : tableau = pensée. Les grands peintres, qu'il s'agisse de Léonard de Vinci, Eugène Delacroix, Henri Matisse, Jean Dubuffet, Pablo Picasso, Paul Klee, Edvard Munch, Mark Rothko, Pierre Soulages, Kazimir Malevitch, ou Pierre Christin, l'illustrent dans leurs écrits ou lors d'entretiens qu'ils ont donnés.

H.-P.B. La problématique de la présence-absence conduit-elle à cette dualité qui mène à la sensorialité et à l'hallucination ? Pour la sensorialité, je pensais à Francis Bacon : dans ses tableaux il y a des « corps qui coulent ». Didier Anzieu évoque même « les corps qui coulent sans limite ». Comme s'ils étaient en faillite d'introjection... Ne rien pouvoir ressentir et ne rien garder à l'intérieur de soi, et donc être en faillite de limites. Francis Bacon ne pouvait créer que sous l'emprise de l'alcool. Les visages dans ses toiles sont malléables en permanence et c'est ce qui en fait l'esthétique. Ces tableaux ont toujours en arrière-fond un morceau de viande crue. On est ici proche de l'hallucinatoire.

J.N. Certainement. Et c'est l'objet de l'ensemble de l'ouvrage, où je mets l'accent sur ce continuum hallucinatoire, en insistant sur l'apport déterminant d'André Green, développant la notion de l'hallucination négative de Sigmund Freud, ainsi que la pulsion scopique reprise par Jacques Lacan, en particulier dans l'étude des *Ménines* de Diego Vélasquez, quant à la place du regard et, par extension, la problématique de la captation du spectateur, du regardeur, c'est-à-dire du transfert et du contre-transfert sur l'œuvre. Parmi les auteurs



contemporains, l'ouvrage de Jean-Michel Porret, *La Théorie des pulsions et ses destins* occupe une place particulière, qui fait le point sur l'importance de la pulsion dans le corpus théorique et ouvre une discussion déterminante sur l'importance de la pulsion de mort et les travaux des biologistes qui confirment les hypothèses freudiennes de 1920, même si certains, comme Jean-Claude Ameisen (1999), le font tardivement pour reconnaître que « Freud aborde en 1920 la question que j'allais aborder sous une autre forme 70 ans plus tard ».

Pour répondre plus précisément à votre question, je pense qu'il faut différencier le continuum hallucinatoire de la recherche par la drogue, sous différentes formes, des hallucinations que vous décrivez plus haut, comme chez Francis Bacon, où l'on touche déjà les limites du *borderline* et du noyau psychotique.

H.-P.B. Ce que vous évoquez me fait penser à l'origine de la découverte de l'ADN ; la double hélice de James Watson et Francis Crick. Ils relatent eux-mêmes dans l'ouvrage de Francis Crick *Une vie à découvrir, de la double hélice à la mémoire*, qu'ils n'avaient pas en tête d'emblée la représentation de ce modèle ; ils avaient découvert les liaisons moléculaires, mais ils n'arrivaient pas à comprendre comment ces liaisons

s'agençaient entre elles dans l'espace. Ils sont allés voir un film pour se changer les idées et pendant la séance, cela a surgi. Ils ont eu tout d'un coup la vision spatiale de la double hélice.

J.N. Oui, Friedrich August Kekulé désigne le même processus dans la découverte de la molécule du benzène. Mais ces phénomènes sont aussi relatés en peinture par Edvard Munch et Mark Rothko. Le tableau (anonyme) représentant Saint-Thomas, qui est en couverture de mon livre, symbolise une croyance qui tient de l'hallucinatoire. Je l'ai choisi parce qu'il présente ce double positionnement, inscription dans la réalité et croyance dans l'hallucinatoire.

H.-P.B. Le peintre, inconnu donc, qui en est l'auteur est vraiment un figuratif.

J.N. Oui, Saint-Thomas veut voir les blessures, s'assurer de la vérité et vérifier l'incroyable. Dans cette peinture, la captation du regard et la mise en œuvre de la pulsion scopique se fédèrent pour former un écran hallucinatoire sur lequel se projettent le regard de l'observateur et de ses éprouvés sensoriels. En ce sens, la croyance, le religieux, font partie d'une hallucination collective, voire d'un mensonge collectif partagé, ce que Sigmund Freud a souligné avec le →

→ courage qui le caractérise, si on se réfère à son histoire personnelle et à l'époque. Effectivement, vouloir croire c'est partager une vision hallucinatoire collective.

Un autre peintre, Zdzisław Beksiński, l'illustre avec « son couple de momies », tel que le désigne son biographe Piotr Dmochowski, couple décharné dans une étreinte très sensuelle et en même temps désespérée.

H.-P. B. : Une mort qui soude ?

J. N. : Oui, c'est une bonne formule.

H.-P. B. : Le tableau de Saint-Thomas est plus figuratif, les formes sont cernées, délimitées, comme l'est la peinture du Caravage.

J. N. : Effectivement on est dans un clair-obscur avec une organisation spatiale et du relief, alors que chez Léonard de Vinci,

qui a inventé le *sfumato*, les lignes sont moins distinctes, on est enrobé dans la fumée, ce qui donne accès à un « rêve » et à « l'algorithme manifeste-latent »².

H.-P. B. : Dans la création, c'est cela qui jette le trouble : il faut plutôt être dans une forme qui n'est pas encore différenciée, mais porter cette forme en soi, est-ce un a priori ou un potentiel ?

J. N. : C'est une autre question essentielle pour le peintre, mais aussi pour le créateur, en général, que ce soit la toile blanche ou la page blanche.

Pablo Picasso faisait et laissait une trace, comme une salissure avant de commencer. Il avait besoin de remplir le vide, le rien, le néant. Il en est de même des commentaires de Pierre Soulages. Pour lui la peinture, « c'est ce qui se produit sur la toile ». Elle est faite de celui qui la regarde. Dire cela sans être analyste... ! Il n'y a qu'un grand créateur qui puisse ainsi prendre du recul, attendre la survenue, le surgissement de l'inattendu, de cet incréé pour faire advenir l'œuvre qu'il porte en soi, un enfantement, cette mise au monde de l'œuvre.

H.-P. B. : C'est la forme primaire de la pulsion ?

J. N. : C'est la manière de rendre compte de l'inexplicable, sorte d'ombilic du rêve du créateur dans ses rapports à la dualité pulsionnelle Éros et Thanatos.

H.-P. B. Est-ce l'incassable noyau de la nuit de la Flûte enchantée de Mozart ?

J. N. : C'est effectivement une belle image du voyage, du cheminement, du parcours pulsionnel de l'acte créateur : celui de la nuit par essence sans lumière, noire, où règne une inquiétante étrangeté, voire la fréquentation de la mort ; dans sa partition, la flûte chante la vie, Éros. C'est aussi une belle image du voyage que Sigmund Freud a accompli dans un moment de l'histoire, dans une culture où parler du sexuel était considéré comme pervers, pour mettre au monde son enfant, la psychanalyse.

H.-P. B. Vous parlez dans votre ouvrage d'André Green et du complexe de la mère morte. Est-ce essentiel pour comprendre Léonard de Vinci ?

J. N. : J'accorde, vous le savez, dans une partie de l'ouvrage et en différents chapitres, une place importante à Léonard de Vinci. Et je pense effectivement que le « complexe de la mère morte » tel qu'André Green l'a développé, ainsi que, parallèlement, le « travail du négatif » sont des opérateurs conceptuels indispensables non seulement pour comprendre la problématique et le travail de Léonard de Vinci, mais aussi pour saisir le sens du travail de l'enfantement et, de la mise au monde de l'œuvre (le peintre Anne-Marie Caussanel en fournit une belle illustration dans cet ouvrage) et par ailleurs, pour le fonctionnement psychique de tout un chacun. J'ajouterais, pour conclure notre échange sur *La pulsion de peindre*, cette formulation laïcisée : « Au commencement est la pulsion et fonde le sujet. »

Note

2. Cf Dimon M. L., Brouta M., 2018, *Les Algorithmes de l'étrangeté*, Paris, L'Harmattan.

Bibliographie

- Abraham N., Torok M., 1975, *L'Écorce et le noyau*, Paris, Flammarion.
- Ameisen J.-C., 1999, *La Sculpture du vivant : le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Le Seuil.
- Anzieu D., 1995, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod.
- Arasse D., 2003, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard.
- Aulagnier P., 1975, *La Violence de l'interprétation*, Paris, PUF.
- Crick F., 1989, *Une vie à découvrir, de la double hélice à la mémoire*, Paris, Odile Jacob.
- De Vinci L., XVI^e siècle, *Traité de la peinture*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.
- De Vinci L., XVI^e siècle, *Prophéties*, Paris, Gallimard, 2005-2015.
- Freud S., 1933, « Le Moïse de Michel-Ange », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971.
- Klein M., 1968, *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard.
- Nadal J., 2018, *La Pulsion de peindre. La toile et son inconscient*, Paris, L'Harmattan.
- Nadal J. et al., 1990, *Emprise et liberté*, Paris, L'Harmattan.
- Porret J.-M., 2016, *La Théorie des pulsions et ses destins*, Paris, L'Harmattan.