



HAL
open science

Présentation de thèse "Les pulsions à l'oeuvre - Devenir peintre"

Jeanne Catania, Jeanne Catania

► To cite this version:

Jeanne Catania, Jeanne Catania. Présentation de thèse "Les pulsions à l'oeuvre - Devenir peintre". *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 2023, 18 (36), pp.149-161. 10.17852/1809-709x.2023v18n36p149-161 . hal-04292860

HAL Id: hal-04292860

<https://hal.science/hal-04292860>

Submitted on 22 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

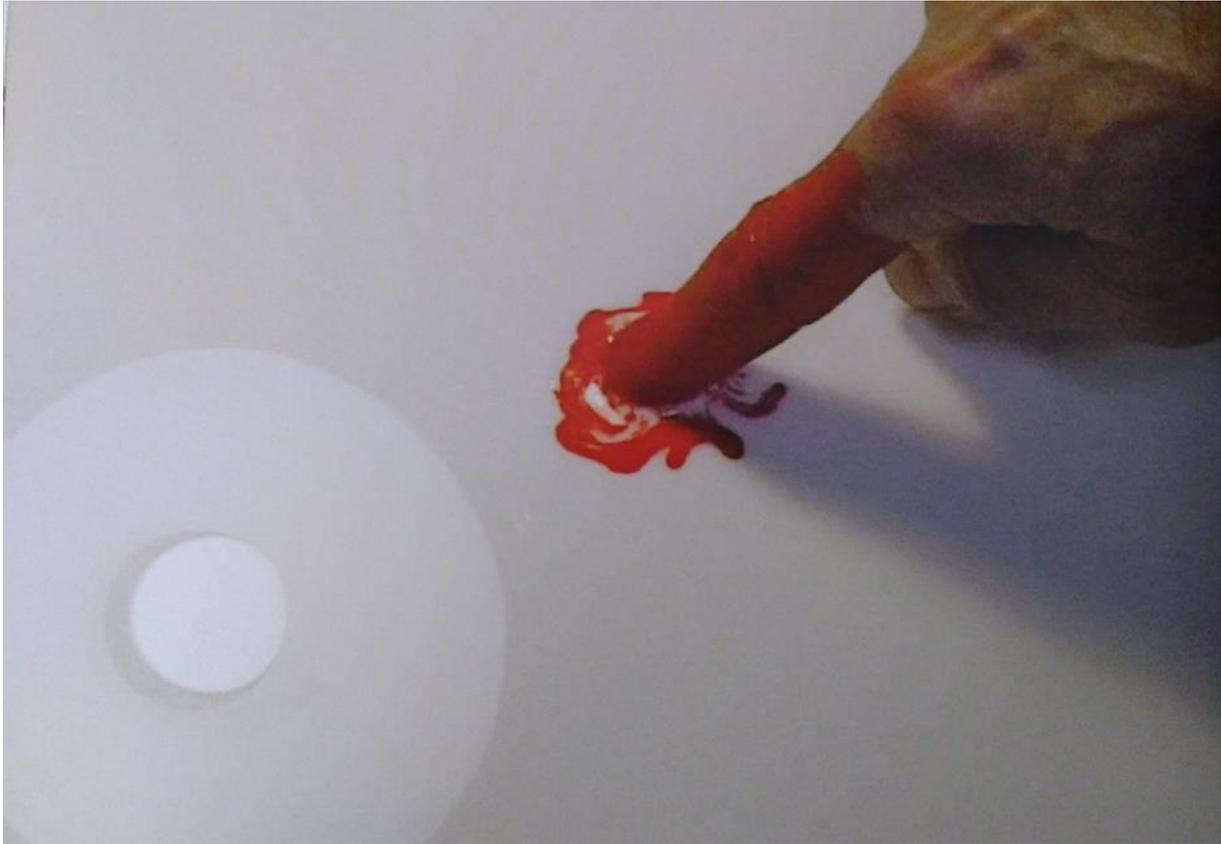
Soutenance

LES PULSIONS À L'ŒUVRE – DEVENIR PEINTRE

Texte de présentation

Monsieur le Président, Madame et Messieurs les membres du jury,

Je vous remercie d'avoir accepté d'être présents aujourd'hui pour la soutenance de ma thèse, qui représente pour moi l'aboutissement d'un si long périple de recherches et d'écriture. Je remercie tout d'abord Madame Fabienne Hulak qui a permis que cette écriture laborieuse aboutisse, ainsi que Monsieur Gérard Wajcman, qui a été veillé patiemment à son élaboration. Je remercie aussi Mme Anne Corneloup, qui a su porter un intérêt à mon sujet de recherche aux marges de sa spécialité, l'Histoire de l'art, d'avoir bien voulu participer à ce jury. Je remercie Monsieur Yohann Trichet, Madame Emmanuelle Borgnis-Desbordes et Madame Tania Coelho Dos Santos pour leur lecture attentive de ma thèse. Merci à mes proches et à mes amis pour leur présence et pour les contributions aussi diverses que précieuses qu'ils m'ont offertes.



Sarkis, « *Au commencement, l'apparition* », tirée du Film vidéo de 2005 (3 min 26), 2005, photo tirée d'une vidéo, 2005, photo de l'auteur tirée du catalogue de l'exposition, <https://vimeo.com/70322987>

Genèse de la question

La photo d'introduction est tirée d'un film sur l'œuvre de Sarkis. Elle témoigne de mon émerveillement à chaque fois renouvelé à voir la couleur fuser dans l'eau, et particulièrement lorsque cette teinte extraordinaire d'aquarelle qu'on appelle vermillon se ramifie en de multiples veinures vivantes. Mais la genèse de la question que j'aborderai ici est bien plus ancienne, elle puise aux limbes de mon étonnement d'enfant, et sa formulation énigmatique a émergé au sortir de l'adolescence.

Une jeune patiente m'ayant fait part de son désir de devenir peintre remarquait récemment qu'elle avait commencé par dessiner des yeux, comme c'est souvent le cas pour les apprentis dessinateurs. Je fus, moi aussi, saisie, lorsque pour la première fois je vis émerger un regard venu d'ailleurs de l'un de mes premiers dessins d'enfant. Je me souviens avoir comparé alors ce miracle à l'acte du papillon, qui se fixe un instant immobile sur la fleur, et

dépose ainsi dans l'éternité l'image de son corps. J'ignorais à l'époque que le papillon était pour les Anciens le symbole de l'âme. Je savais bien néanmoins que c'était l'âme du dessin qui me regardait. Mais comment était-il possible que quelques traits à la mine de plomb aient pu donner ainsi naissance à un regard ? Vers mes onze ans, un souvenir s'est gravé dans ma mémoire : je vis surgir lentement mais sûrement de la blancheur du papier le visage de ma voisine de classe qui se prêtait, les yeux mi-clos, au jeu du portrait... le dessin disparu, son image est restée inscrite en moi, indélébile.

Plus tard encore, j'avais alors dix-neuf ans, le sujet de ma première copie universitaire en Histoire de l'art était intitulé « Léonard de Vinci et Claude Monet ». Je fus surprise à la relecture de mon propre texte, car je répondais à la question posée, non pas en mettant l'accent sur les différences entre les deux corpus d'Œuvres de ces peintres de génie si éloignés que tout semble séparer, époque et façon, mais surtout sur un point commun dans leur cheminement pictural. J'avais conscience de voir là l'effet d'une voie tracée vers l'Un en chacun d'eux. Mais ce phénomène me demeura longtemps une énigme.

[De la question du titre à la question de la thèse](#)

Alors, lorsqu'il fut question de tenter de cerner comment prennent forme les tableaux, littéralement comment s'incarne une représentation, comment elle se translate en circulant du psychisme à la toile, bref comment opère la « prise de corps » des œuvres, je commençai par donner le titre suivant à mon projet : *Les Œuvres- corps*. Mais cette holophrase demandait à être dépliée en termes de processus. Car comment se forment ces corps singuliers que sont les tableaux ?

Le titre, « Les pulsions à l'œuvre », jaillit un beau jour comme une fulgurance, comme le prénom d'un enfant venant d'ailleurs qu'on a longtemps couvé. Il me semble pourtant avoir toujours abhorré le mot pulsion. J'aurais bien volontiers détourné le regard mais le mot insistait pour s'apparier au mot œuvre : ce concept seul, et lui seul, me semblait apte à pouvoir ouvrir l'opacité première du phénomène de création picturale afin d'en dessiner des contours.

Du titre au sous-titre - devenir peintre - se boucle dans l'après coup le dessein de cette thèse : il s'est agi de dépeindre, de décrire la boucle de la pulsion en tant qu'elle se montre dans la peinture comme l'entreprise, moins folle qu'il n'y paraît, d'un sujet décidé à masquer la déhiscence de son être.

Des formations textuelles en devenir

Et me voilà enfin embarquée. J'avais déjà grimpé tout de go dans le frêle esquif qui s'en revient de Cythère, sur l'air lancinant d'une barcarole. Watteau était de bon conseil. D'une traversée galante à un discours perdu, il m'avait déjà montré la direction à prendre. Il y a du corps là-dessous, me disais-je, du corps qui se dessine dans les méandres de ces cartes du Tendre. Mais je rechignais encore à endosser ma propre pèlerine.

D'abord des morceaux de textes, tels des membres disparates, commencèrent à émerger. Des écritures arrivaient en tous sens, venant apporter leur contribution à cette quête. Il y en avait tant que je les perdais de vue, car je ne les avais pas accrochés au fil d'un discours. J'en retrouvai même certains pendant les toutes dernières semaines de ma rédaction finale, masqués par des intitulés passe-partout, que je déterrai d'un fond de vieux dossiers. À la relecture d'une dizaine de pages, l'une d'elle s'avérait parfois contenir la substance recherchée ou l'articulation manquante.

Passé le temps de la butée sur un impossible à dire, et les diverses formes de désespérance qu'il engendre, il fallut bien se résoudre à en passer par l'*Esquisse* pour que se profile un chemin.

Il suffisait juste en réalité de suivre le fil, tortueux, certes, de l'œuvre même de Freud, éclairée par le regard de Lacan, pour voir enfin quelques lueurs dans les obscurs labyrinthes de l'inconscient. Il fallait accepter de commencer par regarder ce que montrent les hystériques, leurs tableaux spectaculaires que Charcot avait déjà repérés comme semblables aux figures représentées dans les toiles de maîtres, et leurs corps déchirés par les passions se montraient alors pour ce qu'ils étaient : mortifiés par des pulsions incontrôlables.

Freud n'hésita pas à voir dans leurs symptômes, ainsi que dans leur rêves, les signes d'un langage qui s'éclairait au prisme de celui de la peinture. Et il eut le génie de se pencher sur l'enfance de Léonard de Vinci, affecté par la perte précoce de sa mère, pour voir que la sublimation avait été sa solution au non-sens que représente pour un enfant le fait de ne plus être regardé comme un objet satisfaisant pour l'Autre. La sublimation, pour lui comme pour Monet, rencontrait l'apaisement qu'ils avaient trouvé à localiser leur jouissance en satisfaisant l'Autre, simplement, grâce à cet ailleurs de corps qu'est la peinture.

Devenir peintre, c'était ce qu'ils avaient de mieux à faire.

Le psychanalyste avait déjà repéré que certaines petites filles, au regard acéré et revendicatif à l'égard de leur mère, subliment pour compenser le dol qu'elles éprouvent d'avoir été faites filles. Un trait joint cependant le garçon et la fille : le manque dont ils se croient dépositaires les agite et les pousse à chercher des satisfactions compensatoires. Mais Freud avait vu aussi que le mouvement compulsif qui poussait le petit Hans à produire des fabrications imaginaires, et qui le conduira plus tard à devenir metteur en scène, rejoignait celui du peintre qui ne peut cesser de faire représentation.

Le terrain était est alors prêt : Freud pouvait boucler sa théorie sur les différentes issues des pulsions, qu'il qualifiait de destins, et glissait dans son texte, entre les lignes bien ordonnées décrivant des structures névrotiques, quelques mots sur l'importance de la sublimation dont il déclarait n'avoir pas fait le tour. Et pourtant il n'avait eu de cesse de tourner autour, non seulement de peintres, mais aussi de Michel Ange, de Jensen, d'Hoffmann, de Goethe...

Lacan, loin de l'image idéale d'une humanité universelle voguant vers de clairs horizons, a vu de son côté très tôt comment naît le sujet, comment il s'invente une image au miroir pour se faire une fiction de place dans le monde. Cette image articulée au signifiant sous les auspices du désir de l'Autre masque mal son manque-à être. « Avant qu'il ne disparaisse sous le signifiant qu'il devient il n'était absolument rien », dit-il dans son séminaire sur *l'Angoisse* (leçon du 13 mars 1963). Ce rien, le petit sujet le recouvre d'une image tissée de signifiants, dont sa nomination n'est pas des moindres, à partir de signes du langage. La sublimation par la peinture participe selon lui de ces solutions en les redoublant d'images qui permettent de donner le change à l'Autre.

Lacan fut à bonne école avec les surréalistes, et notamment avec Marcel Duchamp. Car c'est Duchamp qui a déplacé la valeur de l'œuvre d'art sur le choix d'objet opéré par l'artiste, remettant en cause le bien-fondé de la conformité de l'objet d'art aux canons d'un savoir-faire académique soumis à la norme mâle. Il modifie ainsi radicalement le statut de l'art et de l'artiste au point de vouloir en finir avec la peinture. Au sortir de la guerre cependant, Lacan voit ces mutations à l'œuvre dans la société, et de son regard sur l'art tire un trait d'esprit. Il formule que la sublimation élève l'objet à la dignité de la Chose, ce premier Autre qui a constitué la source originelle de la jouissance du sujet. Mais il n'est pas sans avoir vu se profiler l'ascension de l'objet au zénith social au détriment de l'ordre symbolique fondé sur les lois du signifiant. Ainsi se profile l'éclipse du sujet annonçant une reconfiguration du mode de jouir de l'artiste.

[La peinture aux origines d'un portrait de la pulsion](#)

Alors, qu'est-ce qui a bien pu pousser le sujet à devenir peintre ? Le destin des pulsions qu'est la sublimation est un mode de satisfaction choisi par le sujet, même s'il se nourrit des signes qui constituent ses premières représentations, les premières voies ouvertes à l'élaboration des formations imaginaires ultérieures. La sublimation est proche de la vérité de la jouissance primitive de l'être, vers lequel se retourne le sujet lorsqu'il est affecté par les privations que lui impose le langage. Il jouit de faire regarder non pas directement en son image qu'il sait manquante, mais en un double satisfaisant de celle-ci à travers un objet de valeur qu'il offre en pâture au regard de l'Autre.

Le peintre s'identifierait plutôt en tant que sujet dans l'image, à un objet non symbolisé localisé au champ de l'Autre : c'est en tant qu'objet trop réel pour être représentable qu'il se montre dans la tâche au cœur du tableau. La tâche dans laquelle il se voit lorsque la pulsion invocante cesse de circuler, lorsqu'il ne peut rien dire de son manque. Car le sujet fixe son choix sur l'issue pulsionnelle qu'est la sublimation, au moment où se localise dans son psychisme le trou dans le langage laissé par une image insymbolisable, moment où le sujet se perd de vue, pourrait-on dire. Il « s'oublie », dit Lacan.

J'aurais aussi bien pu faire de cette thèse uniquement un portrait de la pulsion, mais outre mon intérêt de toujours pour la peinture, il y aurait manqué la dimension première d'incarnation à laquelle celle-ci donne accès. Car c'est ce savoir d'une lente élaboration que je tentai de voir dans ses retranchements les plus intimes. Déplier doucement les membranes délicates de l'acte même de peindre, pensé au moment même qu'il advient. Cerner ce qui se noue à l'instant où le geste du peintre donne à voir l'intime mouvance de son désir, en imprimant sa trace dans la matière pour donner forme à cet autre corps.

L'enfant symptôme et ses images

Cette recherche m'a permis notamment de déplier des liens éclairant mon regard et ma pratique clinique. En effet, la lecture des symptômes de l'hystérique et celle de la place des signes dans l'image peut avoir plus de portée qu'il n'y paraît au premier abord. Une relecture attentive de la célèbre lettre de Lacan à Jenny Aubry peut alors ouvrir la voie à d'autres constats dans la clinique. Quand il écrit que l'enfant « réalise » le désir de la mère, il faut l'entendre au sens fort, car l'enfant incarne ici l'objet réel de son désir. Pour relever la valeur opérative de la présence paternelle du Nom du Père, on pourrait même dire « réélise ». En effet c'est en tant qu'objet au sens plein, qu'au-delà de ses fantasmes, qu'il satisfaisait la jouissance de sa mère. C'est donc de la position de la mère dont parle Lacan, et non de la structure de l'enfant, quand il énonce que ce dernier « fait office de bouchon », lui interdisant d'accéder à sa vérité, c'est-à-dire à la cause de son désir. Si le symptôme somatique est le signe qui « garantit le mieux l'effet de bouchon », il y en a beaucoup d'autres que l'enfant peut manifester. Il font énigme et en appellent à l'imaginaire de l'entourage en provoquant toutes sortes de réactions pulsionnelles chez ceux auxquels ils s'adressent. Les discours ne tournent plus alors qu'autour du ou des signes qui représentent son symptôme, et personne n'y comprend rien.

Dans le cas où se manifeste la sublimation chez le sujet, on peut supposer a minima un trait de perversion incestuelle chez la mère. La sublimation est un effet du choix de l'enfant qui se détourne de la jouissance maternelle, et de sa relation excessivement érotisée avec elle, en divisant sa libido : il déplace alors une part des investissements de sa pulsion scopique hors

corps, au profit de satisfactions autres que sexuelles. Lacan soutient que le trait caractéristique de la sublimation est la création par le sujet d'une image qui double l'image du corps de l'Autre, donc de la mère, sur laquelle il déplace son intérêt. L'enfant en passe d'être fétichisé s'en sort ainsi en donnant en pâture à la jouissance de l'Autre des productions qui deviennent des fétiches socialement valorisés. Ils prennent d'ailleurs valeur d'emblèmes.

Décrire

Mais la lettre qui se dissimule sous l'image de l'écriture est aussi celle que recouvre la peinture.

J'ai retrouvé la lettre de motivation que j'avais rédigée pour m'inscrire à Paris 8 en master. J'y disais mon projet de renouer avec l'écriture, que j'entends aujourd'hui comme un désir de nouer autrement mon rapport à l'écriture, avec l'inscription en toutes lettres de cette promesse faite à moi-même.

J'avais déjà remarqué l'importance pour moi d'écrire à propos d'un sujet spécifique en me coulant en quelque sorte dans la forme de son être pour en saisir la spécificité. Cela se traduisait par l'écriture de poésies, dans un style allant du minimalisme épuré au déploiement d'alexandrins les plus baroques. Leur forme revêtait le costume de l'objet qu'elles regardaient.

Ici, la difficulté d'écriture une thèse tenait à l'éclectisme des objets cliniques et artistiques regardés. Comment, en effet, passer avec grâce d'une écriture plongeant son regard dans le discours, parfois tout imprégné de neurologie de Freud, à celle suivant pas à pas le commentaire imagé, proche du mode poétique, de l'historien d'art Hubert Damisch ?

Il est vrai que Lacan a lui-même donné le *la* en changeant son style discours, en tournant peu à peu son regard vers le réel de la langue. Et que sa boutade, sous forme de plainte de n'être pas poète assez, m'a tendu un fil d'équilibriste sur lequel j'ai tenté de me tenir.

Dans l'après coup donc, je réalisai que la forme de l'ensemble de mon texte se présentait comme un tissage de réseaux, celui-là même qui avait constitué l'image organique ayant

guidé mon étude sur le processus de création, et a fortiori de création picturale. Non pas un réseau régulier, mais un tissu irrégulier, imprévisible en ses développements, jalonné de nœuds, de pleins et de déliés, voire de croisements et d'embrouilles. Sans compter les retours en boucle, les répétitions sous forme de variations, les coupures donnant lieu à quelques impasses, bref tous les méandres de la pensée qui ne se laisse pas saisir là où l'on voudrait, ni trouver là où on la cherche.

La pulsion se tiendrait-elle également en un trait qui est aussi celui de l'écriture ?

Soigneusement tenue à l'écart, la lettre, inexorablement, revient déposer à la surface de la feuille son poids d'insondable solitude.

Lorsque Lacan montre à ses auditeurs une magnifique calligraphie de Xu Wei qui s'intitule le Haitang, 海棠, il leur signifie l'importance du contact visuel de l'objet, de « toucher des yeux » l'écriture chinoise tout autant qu'un tableau.

Si la grande liberté du geste du calligraphe peut déformer un caractère au point de le rendre difficile à identifier, Lacan voit justement son tracé comme « ce qui peut, à nous, masquer la valeur de la lettre » tout en nous révélant son existence. Cette fonction de masquage de la calligraphie lui confère une valeur symbolique de représentation de la présence réelle de la lettre sous le signe. L'acte graphique, semblable à celui de l'empreinte du geste, produit alors l'effet d'un corps, et signe l'œuvre de la pulsion.

"L'einziger Zug qu'ici je vise est ce qui donne à cette fonction son prix, son acte et son ressort"¹ dit Lacan dans son séminaire *L'Identification*. Le mot *ressort* rebondit bien sur le fait que c'est la pulsionnalité du trait qui donne sa forme et sa dynamique au tracé, et son rythme à ses pleins et à ses déliés. Il contourne énergiquement la demande inconsciente, fait le tour de son axe, c'est-à-dire de l'objet, sans jamais l'atteindre. C'est la force de la pulsion du sujet qui singularise son trait. Lacan affirme : « Le trait n'est pas une simple ligne. Il est l'incarnation du Souffle(...) Mieux encore, le calligraphe exige qu'il soit os et muscles, chair et sang. » et il ajoute encore que c'est « Ce nerf dont il s'agit dans la distinction du statut du signifiant. » Ainsi fait-il retour à la forme réticulaire que prend l'inscription de la pulsion dans son agir lorsqu'elle crée les tissus du discours signifiant, en pointant sa fondamentale

¹ Séminaire XIX, *L'identification*, séances du 6 décembre 1961 et du 24 janvier 1962

vitalité. Écrire suppose de se soumettre à la pulsation de l'inconscient en alimentant la course du moulin de la pulsion qui ne cesse de tourner. Mais pas sans la présence en son cœur de la lettre qui symbolise le corps manquant du sujet, et son image manquante.

Le trait imprime la marque de l'âme de l'artiste dans le corps de peinture du tableau. Elle s'y loge avec délice.

Mesdames et messieurs, je vous remercie de l'attention que vous m'avez accordée, et je répondrai avec plaisir aux questions que vous souhaiterez me poser.