



HAL
open science

Se faire un corps toile

Jeanne Catania

► **To cite this version:**

| Jeanne Catania. Se faire un corps toile. 2023. hal-04620823

HAL Id: hal-04620823

<https://hal.science/hal-04620823>

Preprint submitted on 11 Jul 2024

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

Se faire un corps-toile

Jeanne Catania

C'est le mot *Trieb* que Freud emploie pour nommer la pulsion, mais il insiste néanmoins sur le fait que *das Drang* en est la caractéristique première. Ce terme, généralement traduit par *poussée*, est l'un des quatre éléments de la pulsion qui sont la poussée, la source, l'objet et le but. Mais il décrit la pulsion comme une seule poussée qui traverse l'organisme vivant, et affirme n'opérer ce découpage qu'à seule fin descriptive¹.

Lacan justement, dans son onzième séminaire, montre que la pulsion se reboucle continuellement de sa source à son but, en en un seul et même lieu psychique, celui du langage, qui constitue le point originel d'insertion du sujet dans l'être : c'est d'ailleurs cette convergence qui peut faire parler de la pulsion au singulier. Mais les pulsions sont en réalité multiples, car elles ont pour mission de différer l'obtention de la satisfaction par le moyen de l'introduction du langage, diffractant ainsi la tension causée par le manque. Ce lieu est constituant pour le petit humain, faisant de lui un sujet par appropriation de l'usage du langage. Freud l'a nommé *Inconscient*. Là se coaptent jouissance du langage et jouissance du corps propre. Les pulsions puisent, telles des Danaïdes, signes, images visuelles, sonores, et sensorielles, en déployant des réseaux de signifiants qui organisent la circulation de représentations. Celles-ci se forment afin de recouvrir le manque qui hante le sujet, elles le lui rendent plus supportable en générant son désir. Ainsi chacun inscrit dans son psychisme une modalité de frayage pulsionnel qui lui est propre afin d'atteindre une satisfaction relative. Ces objets langagiers sont créés tels de véritables substituts aux satisfactions premières du corps propre, et les pulsions peuvent ainsi soutenir et prolonger le désir de vivre du sujet. Elles lui permettent d'habiter son corps propre, de s'y loger pour en faire usage et en tirer de nouvelles satisfactions. Certains d'entre eux, externalisés et incarnés de façon élaborée, revêtent la forme d'objets pérennes.

¹ Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions » (1915), *Métopsychoanalyse*, PUF., coll. Quadrige, Paris, 2018, p. 5-29.

Parmi les tissages complexes de signes ainsi produits figurent les formations singulières que sont les œuvres picturales. Ces créations sont d'autant plus énigmatiques que leur vie silencieuse n'en est pas moins issue du manque qui a présidé à la naissance du sujet.

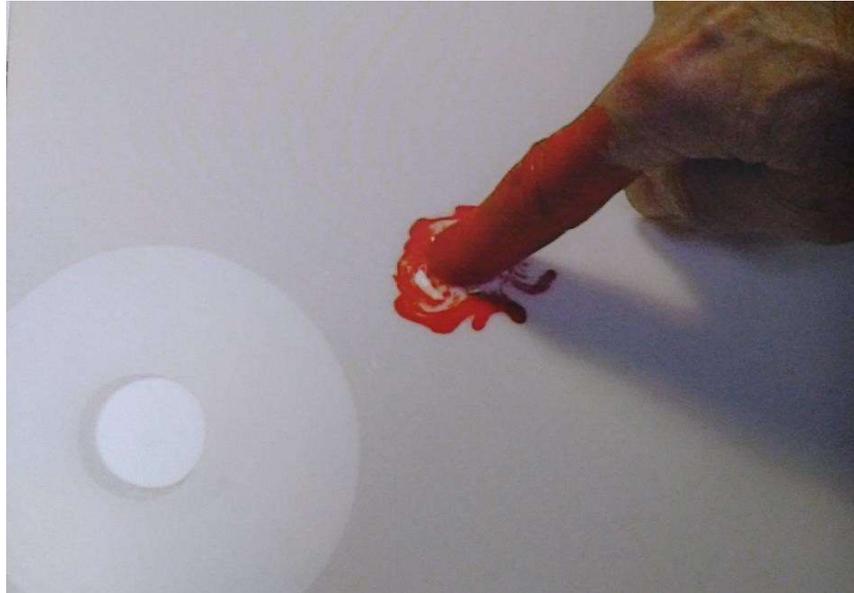


Fig. 1. Sarkis, « *Au commencement, l'apparition* », tirée du Film vidéo de 2005 (3 min 26), 2005, photo tirée d'une vidéo, 2005, photo de l'auteur tirée du catalogue de l'exposition, <https://vimeo.com/70322987>.

On peut se demander ce qui pousse littéralement un peintre à précipiter une œuvre sur la toile. Le mot *précipiter* appelle un verbe des commencements, celui que Lacan a employé dans son texte fondateur portant sur le « stade du miroir comme formateur de la fonction du *je* »². *Précipiter* y est à entendre au plus près du phénomène chimique qu'est la formation d'un réel nouveau à partir d'éléments déjà existants. Or pour l'artiste, il s'agit bien, en l'occurrence, de faire exister un nouvel objet destiné à suppléer le manque qui l'anime.

L'« assomption jubilatoire » à laquelle le petit enfant se livre de façon répétée face au miroir est une opération « d'identification au sens plein », dit Lacan, dans

² Lacan J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du *je*, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique. Communication faite au XVI^e Congrès international de psychanalyse à Zurich le 17-07-1949. », *Écrits*, vol.1, coll. Points, Paris, Seuil, 1999, p. 92. La première version de ce texte est parue dans la *Revue Française de Psychanalyse* en 1949, vol. 13, n^o4, p. 449-455.

laquelle se manifeste l'existence d'une « *matrice symbolique où le je se précipite en une forme primordiale* ». La vision de son image réelle au miroir ouvre chez le petit sujet un manque béant qu'il lui faut colmater par une projection idéale, interposée entre lui et l'Autre dans une relation imaginaire. Il n'est pas alors question de produire des élaborations variées, mais plutôt de la prise dans le réel psychique d'un portrait de lui-même imaginé meilleur, ayant une puissance de réalisations futures supérieure à la réalité jugée insuffisante. Ce phénomène donne forme par coalescence à un modèle de réel psychique, une sorte d'empreinte qui, telle un moule, articule image et langue, ouvrant la voie à de futures possibilités de formations symboliques. Or, c'est toujours à ce stade que se situe la trouvaille par le petit enfant du mode de jouissance singulière qu'est la sublimation. Elle serait en effet selon Freud, l'une des « conséquences de la différence anatomique entre les sexes »³ que le petit sujet encore en devenir, et de façon exemplaire la fille, reçoit de plein fouet comme un défaut de conception maternel. Il lui est à ce moment-là encore impossible de soutenir cette différence sexuelle dans son énonciation car son désir n'est pas encore séparé de celui de sa mère, et l'enfant n'est pas encore disposé à renoncer aux satisfactions de corps que le langage lui impose. Ce savoir d'un manque-à-jouir originel et incurable l'amène néanmoins à trouver d'autres voies passant par des représentations imaginaires afin d'obtenir de substantielles compensations. Freud avait en son temps considéré la sublimation comme étant une issue pulsionnelle valable, car non pathogène, mais uniquement eu égard aux satisfactions sociales qu'elle peut procurer.

Mais Lacan est explicite : si les productions de la sublimation sont socialement valorisantes et restent adressées à l'Autre, elles témoignent néanmoins de l'existence d'une « satisfaction qui ne demande rien à personne »⁴ : par conséquent il s'agit d'une satisfaction que le sujet dérobe au langage. Il dit du petit Hans que, tout occupé à déplier les méandres de ses subtiles substitutions imaginaires, ce petit garçon s'est « oublié » au passage. Il a oublié de mettre en jeu la différence sexuelle

³ Freud S., « Quelques conséquences de la différence anatomiques entre les sexes », *La vie sexuelle*, Paris, PUF, 2011, p. 123-32.

⁴ Lacan J., *L'Éthique de la psychanalyse, Le Séminaire, livre VII*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, p. 137.

dans les représentations qui l'occupent et dont il parle : c'est dans un rapport à la maternité et non à la sexualité qu'il parvient à symboliser une image d'adulte. De même, Lacan analyse la façon dont Léonard de Vinci donne à voir sa place : celle d'un sujet sacrifié à la mère. Grâce à la présence d'un Autre idéal dédoublé, il se projette dans l'enfant qui chevauche son agneau, lui-même situé entre Marie et la mère de celle-ci, Anne. Le peintre opère de cette façon, par division imaginaire, une déposition répétée d'images, en générant des doublures de cet Autre qui lui échappe. Il n'en finit pas de mettre en scène cette chevauchée d'un lever de toile à l'autre.

L'artiste contemporain Sarkis a montré pour sa part la sacralité de l'acte de peindre dans un film, en un dispositif projeté sous une crucifixion de Mantegna^{5 6} : la main de l'artiste y déroule des volutes d'un rouge vermillon dilué dans l'eau. La Passion du Christ a donné lieu à nombre de représentations picturales, dont certaines ont pour thème la « déposition de croix », terme qui désigne dans la peinture religieuse le moment où le corps, littéralement détaché de l'instrument de sa jouissance, repose enfin dans les bras qui le reçoivent.

Cette déposition du corps est mise en œuvre dans la peinture grâce aux pulsions qui opèrent un découpage du corps de l'image par une parole implicite. La jouissance du peintre articule pulsion scopique et pulsion anale aux objets premiers de l'oralité, objets partiels prélevés sur le corps de l'Autre. En recouvrant et en voilant les objets scopiques manquants à l'aide de matériaux divers, l'artiste en crée de nouveaux pour sa propre satisfaction. En recomposant les parcelles de corps oubliés que sont les signes du langage, il laisse voir les traces des chemins que sa jouissance a empruntés, et il en réveille le souvenir.

Par la même occasion, il crée aussi pour le regardeur une image qui constitue un objet *prêt-à-faire-jouir*. Ce faisant, il a déplacé le troisième temps de la pulsion, celui du « se faire regarder », sur le corps de substitution qu'est le tableau. Et il le « donne en pâture » à l'œil de l'Autre, dit Lacan⁷.

⁵ Cf. le panneau de la prédelle de *San Zeno* à Vérone.

⁶ Sarkis, « *Au commencement, l'apparition* », exposition au Musée des Beaux-Arts de Tours, 2005, film disponible en ligne sur *Dailymotion*.

⁷ Lacan J., *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, p. 93.

La sublimation par la peinture, nourrit donc la source pulsionnelle dévorante qu'est l'orifice de l'œil. Nous en avons bien un certain savoir : lorsque l'image créée par le peintre vient faire effraction dans notre inconscient, les traces déposées par la touche du pinceau font résonner nos propres jouissances enfouies.

En ces objets extimes que sont les tableaux se situe également la part de réel que le peintre consent à livrer à l'universel fond commun du langage. Cependant même si les réalisations, au sens plein du terme, que sont ces issues singulières des pulsions, concourent parfois à lui permettre de se faire un destin social reconnu, on peut avancer que les pulsions du peintre le poussent à montrer sans la dire la jouissance indicible qui le fait vivre.

Au sortir de la soutenance de ma thèse au département de Psychanalyse de l'université Paris VIII, je fêtai la sortie de mon ascèse scripturale par la lecture du livre de Fabienne Verdier, *Passagère du silence – Dix ans d'initiation en Chine*⁸ : livre bouleversant, tant par l'expérience autobiographique qu'il décrit, que par la justesse des mots de son autrice visant en plein cœur le geste du peintre. Aussi avais-je plus d'une raison de me réjouir en découvrant que l'une de ses calligraphies contemporaines illustre l'annonce de la Journée doctorale qui s'est déroulée le 2 juin 2023 sous l'égide de la Section clinique⁹. Je ne pouvais ignorer la vivacité de ses vagues rouges. Elles montraient si bien la pulsation d'un cœur qui rythme la cadence de la vie qui s'avance...



Fig. 2. Fabienne Verdier, Color Flows 3, technique mixte sur toile, 40 x 46cm, 2012

Pour éclairer la dynamique pulsionnelle en jeu dans la peinture, je croiserai les remarques de cette artiste avec les précieuses analyses de François Cheng concernant la peinture chinoise¹⁰.

L'écriture imagée et poétique de Fabienne Verdier témoigne d'une expérience du geste pictural qui confine à l'oubli de soi. Elle décrit longuement les leçons de son maître en Calligraphie lui intimant de se laisser traverser par la gravité jusqu'à se faire objet scripteur de la force de l'univers. À travers son être l'encre se répand alors en veines colorées jusqu'à la toile.

⁸ Fabienne Verdier, *Passagère du silence: récit*, Paris, Albin Michel, 2005.

⁹ Verdier F., *Color Flows 3*, technique mixte sur toile, 40 x 46cm, 2012.

¹⁰ François Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 2006. Les illustrations du peintre Shih-t'ao auxquelles je me réfère ici en sont tirées.

Elle rapporte la nécessité qui s'est faite peu à peu en elle « d'oublier le temps, de s'oublier soi-même ainsi que toutes pensées, opinions et cultures acquises » pour devenir « bois brut », « herbe au vent » ou « brise du printemps », et la met directement en lien avec le processus pulsionnel que suppose l'apprentissage de l'Unique trait de pinceau. Ce « cérémonial du peintre » naît, dit-elle, « sous le sceau de l'inspiration, d'un geste spontané, d'une pulsion première, d'une osmose primordiale avec la sève créatrice. Grâce à cette discipline, je tente de vivre "l'esprit Un" en sa réalité absolue. »¹¹ Elle raconte sa quête, qu'elle décrit comme un acte radical du sujet : assumer de s'oublier dans la jouissance de créer un objet à l'image d'un Autre primordial où elle situe sa propre origine. Car ce « vide » n'est pas vide, dit-elle : « Pour les poètes illuminés, le vide, depuis toujours contient la Vie ». C'est en ce sens qu'elle interprète les œuvres de Mark Rothko comme une recherche de l'archétype de la « maison-mère », une « quête du silence, inlassable, pour retrouver l'unité fondamentale de l'univers [...] d'une beauté mystique. »³⁰⁵

Dès lors, la véritable perspective qu'elle explore de son trait qui pulse est l'espace de ses propres profondeurs. Elle le trame pour le faire résonner en *Un* seul geste continu, qui insiste ou qui effleure la surface, elle y insuffle une traine de gouttelettes qui font constellation à l'instant qu'elles la touchent. Ce *Un* recèle la possibilité d'engendrer le multiple. Il tisse un costume dont la trame chatoyante déploie mille et unes variations. Elle n'en finit pas de se désarrimer de son tracé, prolonge ce détachement, mais le retient juste assez pour assurer la continuité du voyage. Un pas encore vers les profondeurs, et elle accomplit une nouvelle percée dans l'intimité de son être pour se faire fluide vital, entre sang et respiration. Le corps qui naît de ce mouvement ondoyant s'anime sur fond interstellaire, dont le bleu n'est ni nuit ni jour. Apparition, disparition. Désormais des marques indélébiles étoilent son errance poétique qui rythme la danse de l'univers.

Tissage organique de pleins et de vides, en son implacable solitude charnelle, chaque œuvre s'offre *Une* au regard, telle une fenêtre sur le réel de l'acte de création.

¹¹ Verdier F., op. cit., p. 311.

Fabienne Verdier pose ce même regard sur les paysages des tableaux chinois du XV^e siècle. Elle réalise sa propre révolution en mêlant les techniques du savoir-faire chinois aux principes de la peinture primitive flamande¹² ou italienne : « glacis, transparence et profondeur des vernis, autant de miroirs révélateurs de la vie du vide-plein ¹³». L'accès à cet ailleurs intérieur passe également, dit-elle, de l'ascétique noir et blanc, à une plongée au sein de la couleur, en passant par la feuille d'or de certains temples bouddhistes, par le pigment de cobalt des Tibétains, mais aussi par le rouge cinabre, traditionnellement réservée à l'impression des sceaux de la peinture chinoise. C'est cette « sorte de vermillon sali » déjà présent dans les œuvres de Rogier Van der Weyden, qu'elle a détourné pour créer de « nouveaux champs d'émotions »¹⁴.

L'art pictural chinois est inspiré par une forme de pensée spirituelle, à commencer par celle du *Livre des mutations*, confucianiste et taoïste. Elle distingue, dans l'existence des êtres un mouvement linéaire de mutation changeante, d'un autre mouvement vital plus profond, de mutation non changeante. Ce dernier qui provient du *Vide* originel, décrit une spirale circulaire. Chaque création picturale incarne ces mouvements de mutation, elle découle de la pulsation du vide subjectif qui organise l'espace de la composition. Car la peinture vise, non pas à la ressemblance de l'objet, mais à imiter les gestes même du Créateur¹⁵. Ce que Chang Tsao traduit ainsi : « Au dehors prendre modèle sur la création ; à l'intérieur suivre la source de l'Âme. »¹⁶ S'il fallait y rechercher une « intentionnalité » (han yi), elle serait à situer du côté de la rencontre avec l'Autre.

Ch'eng Yao-t'ien décrit le parcours lui permettant d'accomplir l'opération de cession de l'objet comme une traversée du corps du peintre par le Vide Médian : « À chaque niveau, le Plein une fois mûr, cède au Vide, et cela dans l'ordre suivant : des membres inférieurs aux membres supérieurs, de la partie gauche du corps à la partie droite du corps, de l'épaule droite au bras droit, du poignet aux doigts et au

¹²¹²Cf. également son exposition en 2013 à la galerie Patrick Derom (Bruxelles), intitulée *Fioretti* (<https://www.patrickderomgallery.com/verdier?lightbox=dataitem-j1rpl3xi3>)

¹³ Verdier F., op. cit., p. 305.

¹⁴ Ibid., p. 306.

¹⁵ Cheng F., op. cit., p. 107.

¹⁶ Ibid., p. 77

pinceau ¹⁷». Car le trait n'est pas une simple ligne, insiste François Cheng : « Avec son attaque et sa poussée, son plein et son délié, il incarne à la fois forme et volume, tonalité et rythme. ¹⁸»

Dans une œuvre antérieure de Fabienne Verdier, *Paysage de la série Hommage au grand-père, réminiscences des voyages de Roger Guibert*, on retrouve une version du trait de pinceau dans laquelle elle saisit de façon quasiment abstraite l'essence d'un paysage qui peut évoquer montagnes, vallées, et chutes d'eau¹⁹.



Fig. 3. Fabienne Verdier, *Paysage de la série Hommage au grand-père, réminiscences des voyages de Roger Guibert*, Sérigraphie sur toile de lin/ coton montée sur châssis à clés, 119 x 168 cm, tiré du livre *Passagère du Silence*, 2000

Dans ce type de trait nommé Fei-pai, « blanc volant », « le vide interne est rendu particulièrement visible par les poils du pinceau qui, au lieu d'être concentriques, sont écartés en sorte que le trait tracé rapidement comporte du blanc au milieu. L'effet en est l'Union de puissance et de légèreté, comme si le trait était « troué » par le souffle. ²⁰»

La notion de visible-invisible, caractéristique de la fonction phallique, est primordiale dans la peinture de paysage : l'artiste y pratique l'omission partielle ou totale des figures, de façon à maintenir le souffle vivant. Mais le vide manifeste aussi

¹⁷ Ibid., p. 80

¹⁸ Ibid., p. 110

¹⁹ Verdier F., *Paysage de la série « Hommage au grand-père, réminiscences des voyages de Roger Guibert »*, Sérigraphie sur toile de lin/ coton montée sur châssis à clés, 119 x 168 cm, op.cit., n.p.

²⁰ Cheng F. op.cit., p. 81.

le chatoiement du monde phénoménal par le moyen de la couleur. Dans la peinture chinoise ce dernier terme s'applique avant tout à la gamme étendue des différentes textures du trait d'encre noire, qu'elle soit sèche ou mouillée, diluée ou concentrée, blanche ou noire. Le clair est Yang, l'obscur est Yin, le vide étant la « vêtue du Yang », et le plein le « cœur du Yin »²¹.



Fig.4. Shih-t'ao, *Le Mont Lu*. Collection Sumitomo, Oiso, Japon

Dans *Le Mont Lu*, du peintre Shih-t'ao²², le vide central provoque un éclatement et un mouvement centrifuge de puissante rotation, qui transforme les rochers en cascades et l'eau en vagues de rochers. Cette œuvre est représentative du travail de ce peintre chinois qui vécut entre le XVII^e et le XVIII^e siècles, et dont le nom signifie « Vague de pierre ». Lacan, durant sa collaboration avec François Cheng, s'est penché sur les *Propos sur la peinture* de celui qui fut aussi surnommé *Le moine Citrouille amère*, celui dont l'*Unique trait de pinceau* résonne clairement avec le Un de son dernier enseignement.

Cet art est centré sur la figuration d'instances fondamentales, chacune désirant s'appropriier les qualités de l'autre dans une dynamique réciproque. Le Vide Médian

²¹ Ibid., p. 91.

²² Shih-t'ao, *Le Mont Lu*. Collection Sumitomo, Oiso, Japon, ibid., fig. XVII, n.p.

opère dans le paysage un double mouvement circulaire de perpétuel devenir, en spirale, entre la montagne Yang et l'eau Yin, ainsi qu'entre la terre Yin et le ciel Yang. Les nuages qui y tiennent une place importante car ils créent une impression d'attraction entre ces quatre pôles. C'est en assumant son rôle dans le vide médian que l'homme trouve sa place dans le monde vivant. Traçant un premier trait qui sépare le Ciel et la Terre, le peintre s'incarne en homme en s'inscrivant à une place de médiateur qui articule les instances de l'univers. Cette conception « grammaticale » de la représentation s'accorde avec le constat de Lacan selon lequel l'opposition entre activité et passivité décrit les mouvements d'aller-retour de la pulsion, le sujet étant toujours actif même lorsqu'il se fait objet de l'autre. Unissant le pinceau Yang et l'encre Yin, le peintre ouvre la voie à l'engendrement d'autres formes de traits et réalise une multitude de formes nouvelles. Le signe qui revêt des formes variées prend alors une valeur vivifiante.

Car la peinture de paysage fait le portrait de la parole qui agite l'humain : ses contradictions, ses émotions, ses désirs, ses rêves. Elle doit être regardée comme un corps vivant. Réceptacle des pulsations du monde, l'artiste libère la force de ce réel invisible, activant la circulation dans les « artères du dragon » qui ondulent dans le paysage en réseaux qui relient les objets entre eux.

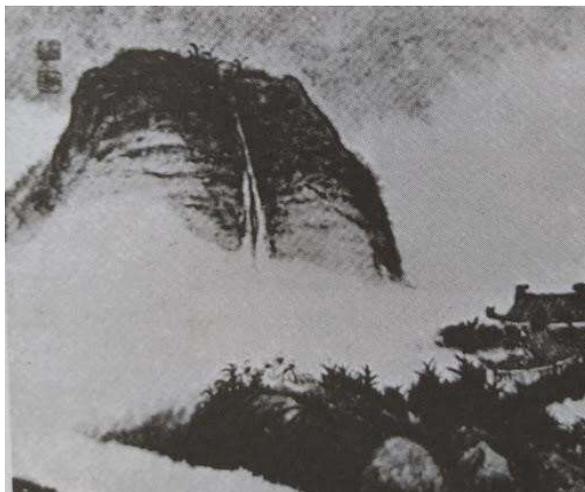


Fig.5. Shih-t'ao, *Paysage*. Collection Nü-wa Chai.

François Cheng précise que si les éléments du paysage évoquent pour nous des objets partiels du corps, et particulièrement la différence sexuelle, ils ne sont pas

représentées dans un but anthropomorphique²³. La peinture ne représente pas le paysage à l'image de l'humain, c'est plutôt l'inverse qui se produit. Cet imaginaire archaïque traduit un rapport beaucoup plus profond : celui, pulsionnel, de la rencontre fondamentale de l'humain avec le processus vital qui anime le monde vivant.

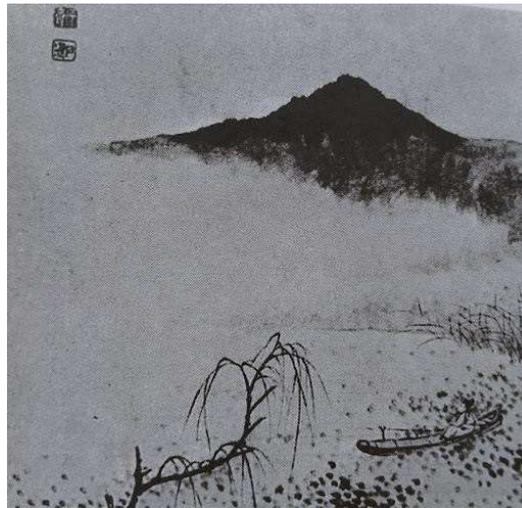


Fig.6. Shih-t'ao, Peintre-Pêcheur. Collection Nü-wa Chai.

Une autre œuvre de Shih-t'ao, intitulée Peintre-Pêcheur²⁴ montre un pêcheur, au pied du mont Fuji, sur un frêle esquif. Il flotte dans un espace parcouru par les frémissements de petits points qui représentent les fleurs de prunus auxquelles il s'identifie. L'artiste y a inscrit son poème qui décrit ainsi le processus créatif : « Lorsque je peignais ce tableau, dit-il, je devenais le fleuve printanier à mesure que je le dessinais. Les fleurs du fleuve s'ouvraient au gré de ma main. ²⁵»

Le point, signe minimal de différence, frôle alors la non-trace, jusqu'à se faire semence, prometteuse de nouvelle naissance. « Chaque point est un grain vivant promis à de futurs métamorphoses ». Et le peintre-poète de soupirer : « Ah, la vraie règle n'a point d'Orient fixe; les points se forment au gré du Souffle ! ²⁶»

²³ Shih-t'ao, *Paysage*, Collection Nü-wa Chai, *ibid.*, fig. VIII, n.p.

²⁴ Shih-t'ao, *Peintre-Pêcheur*, Collection Nü-wa Chai, *ibid.*, fig. X, n.p.

²⁵ *Ibid.*, p. 151.

²⁶ *Ibid.*, pp. 111 et 154.

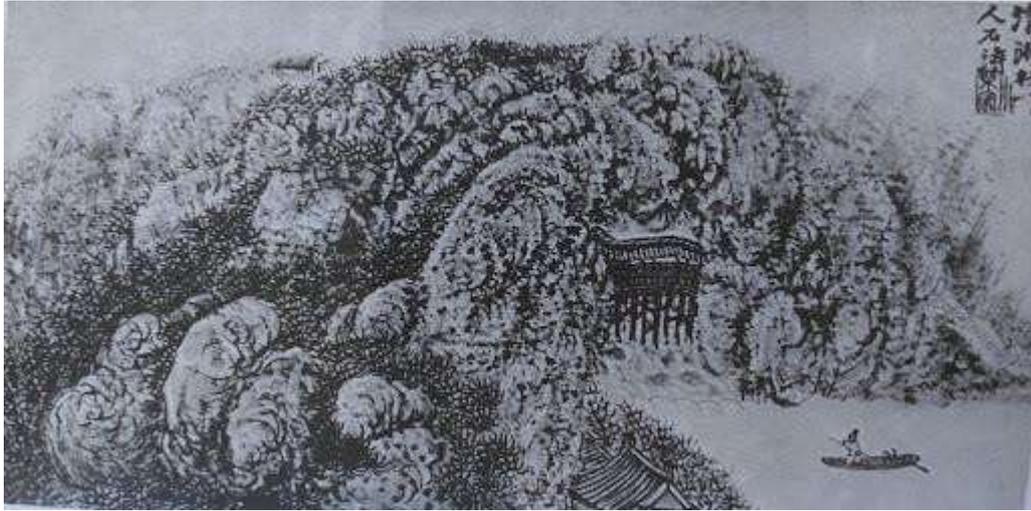


Fig.7. Shih-t'ao, Paysage.

Selon François Cheng, un autre *Paysage* de Shih-t'ao²⁷ montre comment le peintre-poète est traversé par une « irrépissible nostalgie du retour vers l'origine ». Là encore un pêcheur est debout sur sa barque dans une anse du fleuve. Il semble ramer vers la rive et se diriger vers une demeure nichée au creux du moutonnement de rochers qui forme la montagne.

La peinture chinoise exprime ainsi l'aspiration du peintre à trouver sa sève créatrice dans un mouvement de réunification de ses pulsions, visant un retour à leur source première. Lorsqu'elles s'incarnent dans des objets, les pulsions de création ancrent l'humain dans l'existant. Elle peuvent permettre alors à un sujet d'énoncer : « Je crée donc je suis ».

²⁷ Ibid., fig. XIV, n.p.